



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

**FICCIÓN Y CREACIÓN DEL MUNDO ORIENTAL
EN RELATOS DE VIAJEROS CHILENOS DEL SIGLO XIX**

Tesis para optar al grado de Doctor(a) en Literatura con
mención en Literatura Hispanoamericana y Chilena

VERÓNICA RAMÍREZ ERRÁZURIZ

Profesores Guías:
María Eugenia Góngora
Eduardo Godoy

Santiago de Chile, año 2014

**FICCIÓN Y CREACIÓN DEL MUNDO ORIENTAL
EN RELATOS DE VIAJEROS CHILENOS DEL SIGLO XIX**

FICHA RESUMEN

Nombre del autor: Verónica Ramírez E.

Profesor(es) guía(s): María Eugenia Góngora y Eduardo Godoy.

Grado académico: Doctorado en Literatura, mención en Literatura Hispanoamericana y Chilena.

Título de la tesis: *Ficción y creación del mundo oriental en relatos de viajeros chilenos del siglo XIX.*

Resumen de la tesis:

La investigación pretende comprobar que la imagen *del otro* y la representación de la experiencia de lo “extraño”¹, que se visualiza en los relatos de viajes en Oriente escritos por chilenos durante la segunda mitad del siglo XIX, se compone en gran medida, de elementos y recursos literarios, desplazando a un segundo plano la utilización de datos y fuentes históricas fidedignas. En los fragmentos especialmente dedicados a la descripción del *otro*, la preocupación especial por el lenguaje y la “ficcionalización” o representación se convierten en la esencia del discurso.

Se intenta demostrar, a su vez, que esta característica particular de los fragmentos del relato que se refieren al *otro*, se debe a la incomprensión de la cultura y de la realidad de ese *otro* por parte del autor-viajero. Esa incomprensión, que acusa la subjetividad y los prejuicios con los que se expresa el autor, a menudo es vista como una falencia o como un error en la validez de las observaciones manifestadas en el relato. Sin embargo, en este estudio en vez de atribuir la debilidad del discurso del viajero a los momentos de mayor subjetividad (que coinciden con los pasajes en que se describe al *otro*), se considera que dichos momentos son certeros desde un punto de vista literario.

Se postula, en definitiva, que la incomprensión del *otro*, y junto con ello, la subjetividad del discurso en el relato de viajes, **es una fuente de posibilidades creativas**², en cuanto que permite el despliegue de una composición estructural basada en recursos literarios, fundamentándose en la descripción poética, en el uso especial del lenguaje y en un desarrollo significativo de la “ficcionalización” o representación.

Fecha de graduación:

Correo electrónico del autor: v.ramirez.e@gmail.com

¹ La experiencia de lo extraño se comprenderá desde lo que propone el artículo de Sigmund Freud, titulado “Lo Siniestro” (1919), que se refiere a “la extrañeza” en un texto literario. Freud arguye que lo extraño no es algo que ocurre fuera del contexto de la vida cotidiana, sino que es aquello encontrado dentro de lo familiar, de lo común de la vida. Además, se considerarán las reflexiones de Bernhard Waldenfels, quien en su artículo “La pregunta por lo extraño” (1998) enfatiza en la idea de que “lo extraño no sólo tiene que ver con fronteras externas, sino que estas fronteras se desplazan hacia dentro en la forma de una *extrañeza de nosotros mismos*” (93). Afirma que lo extraño de *los otros* sale a su encuentro por todas partes, “en el nombre que llevo, en la lengua que hablo, en el modo como vivo” (93). Dicho de otro modo, el ser se dobla en *el otro*, porque sólo es sí mismo al identificarse con *el otro* y distanciarse, a la vez, de él.

² El subrayado es mío.

A mi marido,
por su apoyo incondicional.

A Florencia e Inés,
por el tiempo que me regalaron,
y que no les podré devolver.

AGRADECIMIENTOS

No hubiese sido posible el desarrollo de esta investigación sin el apoyo de algunas instituciones, así como de algunas personalidades concretas, que de alguna u otra forma contribuyeron a que esta larga y ardua tarea pudiese llegar a término.

Entre las personas, destaco a doña María Eugenia Góngora y a don Eduardo Godoy, de quienes siempre recibí sensatos y oportunos consejos.

Entre las instituciones, debo agradecer a CONICYT, puesto que me financió todos los estudios de postgrado. Esta institución, así como la Universidad de Chile, me brindaron la oportunidad de incrementar significativamente mi formación académica.

*Los viajes son los viajeros.
Lo que vemos no es lo que vemos, sino lo que somos.*

(Fernando Pessoa, 1888-1935).

*Como todos los grandes viajeros -dijo Essper-
yo he visto más cosas de las que recuerdo, y
recuerdo más cosas de las que he visto.*

(Benjamin Disraeli, 1766-1848).

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	1
I.1. Formulación del proyecto.....	3
I.2. Hipótesis de la investigación.....	9
I.3. Enfoque teórico.....	9
I.3.1. Las figuras retóricas-literarias.....	10
I.3.2. La intertextualidad.....	15
I.3.3. El problema del otro.....	17
I.3.4. El fenómeno de “teatralización” del discurso.....	21
I.4. Metodología de trabajo.....	22
I.5. Estado de la cuestión.....	24
I.6. Estructura de la investigación.....	25
II. EL RELATO DE VIAJES EN CHILE DURANTE EL SIGLO XIX.....	27
II.1. El relato de viajes en Chile.....	27
II.2. El relato de viajes a Oriente.....	31
III. LITERATURIDAD DEL RELATO DE VIAJE: FICCIÓN E INVENCIÓN DEL OTRO.....	37
III.1. El relato de viaje en cuanto género: ficción y documentación.....	37
III.2. Las figuras literarias y la intertextualidad como recursos de la imaginación en el relato de viaje.....	41
III.2.1. Las figuras: nombrar lo innombrable.....	41
III.2.2. La intertextualidad: información irrenunciable.....	43
III.3. La creación del otro como un fenómeno necesario.....	45
IV. FICCIÓN Y CREACIÓN DEL MUNDO ORIENTAL EN RELATOS DE VIAJEROS CHILENOS DEL SIGLO XIX.....	48
IV.1. Las figuras literarias y la intertextualidad en el encuentro/desencuentro	

con el otro oriental.....	48
IV.2. Construcción y preconcepción de la imagen del otro.....	50
IV.2.1.Partida/despedita.....	50
IV.2.2.Preconciendo una imagen de Oriente.....	52
IV.3. Ruptura o quiebre de la imagen del otro.....	60
IV.3.1. Llegada caótica.....	60
IV.3.2. La irrupción del habitante “oriental” en el escenario.....	61
IV.3.3. La intertextualidad: un intento por rellenar la imagen vacía...	63
IV.3.4. La comparación como reacción a la disputa entre la imagen preconcebida y la imagen real.....	69
IV.4.Re-construcción y creación de la imagen del otro.....	77
IV.4.1. El viaje moderno como una instancia propicia para la ficcionalización de la realidad	77
IV.4.2. Re-construyendo una nueva imagen del mundo Oriental....	80
IV.4.3. Crear el Oriente.....	85
IV.5. El triunfo de la ficción en la descripción del mundo oriental.....	86
IV.5.1.El lenguaje figurativo y la ficcionalización del discurso....	86
IV.5.2.La intertextualidad literaria como contribución a la virtualización del discurso.....	90
IV.5.3.Transformación del mundo observado y descrito en escenario.	95
IV.5.4.Conversión del viajero-escritor en personaje.....	98

V. IMÁGENES DEL MUNDO ORIENTAL COMO PRODUCTO DE LA FICCIÓN

CHILENA.....	104
V.1 El paisaje oriental.....	109
V.1.1. Singularidades de los “Orientes” descritos.....	109
V.1.2.Dos espacios creativos: El Desierto y Tierra Santa.....	119
a) El desierto.....	119
b) Tierra Santa: Valle de Josafat; la Ciudad de Jerusalén; Jafa.	125
V.2. El individuo oriental.....	137
V.2.1. El beduino.....	137
V.2.2. El árabe en general.....	143

V.2.3. La mujer oriental.....	150
VI. CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO FAMILIAR.....	158
VI.1. El Oriente en Chile, y Chile en el Oriente.....	159
VI.1.1. De los espacios y paisajes.....	160
VI.1.2. De los habitantes y sujetos.....	162
VI.2. El Otro occidental.....	164
VII. OTROS DISCURSOS.....	170
VII.1. Relación texto-imagen en los relatos de viajeros chilenos en Oriente en el siglo XIX.....	170
VIII. CONCLUSIONES.....	178
VIII.1. Recursos literarios y ficción en la descripción del Oriente en los relatos de viajeros chilenos del siglo XIX.....	178
VIII.2. El Oriente “construido” y “creado” en los relatos de viajeros Chilenos del siglo XIX.....	183
VIII.3. El valor literario de los relatos de viajeros chilenos en Oriente durante el siglo XIX.....	185
VIII.4. Temática para otra investigación: Los relatos de viajeros chilenos en Oriente durante el siglo XX. Relación fotografía-texto.....	186
FUENTES.....	190
BIBLIOGRAFÍA.....	191

I. INTRODUCCIÓN

Los relatos de viajes han sido generalmente estudiados y valorados desde un enfoque histórico, mediante el cual se remarca su condición de documento, y se analiza su verosimilitud y coincidencia con la realidad. Bajo esta perspectiva, estos textos se han convertido en una fuente principal de información para enterarse del pasado de los pueblos, así como de las características de la cultura propia y extranjera.

La preferencia por esta manera de comprender los relatos de viajes, cuya importancia no negamos, ha olvidado (o ha impedido), no obstante, considerar que aquéllos no sólo se constituyen de una esencia histórica-documental, sino también, de una literaria, igualmente valiosa.

Esto último será crucial en nuestro trabajo, puesto que la hipótesis que se plantea se fundamenta precisamente en el reconocimiento de que los relatos de viajes, en cuanto género, son textos histórico-literarios, y que por ende, pueden ser leídos como documentos históricos y como obras literarias.

Nuestra tesis da un paso más allá de esta problemática genérica, en el sentido de que ya asumiendo esta naturaleza híbrida de los relatos de viajes, se propone comprobar que es en los momentos en que se describe la cultura visitada (habitante y su mundo), en los que aflora con mayor intensidad la “literaturidad” o la esencia literaria de los textos, ya que por una parte, al describir se representa o se vuelve a presentar dicho mundo (Oriente), conformándose uno nuevo (un nuevo Oriente)³; y ya que por otra, en estos pasajes descriptivos aumenta el uso de recursos estético-literarios, tales como las figuras y la intertextualidad literaria. Ambos fenómenos íntimamente ligados, contribuyen a la creación de un producto final ficticio o “des-realizado”.

La selección del corpus de análisis de este trabajo se fundamentó en varios motivos.

Primero, en la intención por demostrar que entre más “extraña” y lejana se considere a una cultura, más posibilidades de incomprensión de ésta se presentan en la voz que describe dicha cultura (viajero), y a su vez, afloran más probabilidades de construir, inventar y crear de una manera personal esa cultura (extranjera). La lógica es: frente a la incomprensión del “otro”, el viajero inventa. Por lo tanto, este fundamento nos condujo a interesarnos por relatos que describiesen una cultura “extraña” para el común de los chilenos de la segunda mitad del siglo XIX, que concretamente se traduce en la cultura árabe-islámica. De allí nuestro afán por encontrar viajeros chilenos que hayan ido y descrito Oriente en aquella época.

³ Este fenómeno tiene directa relación con el recurso de la écfrasis, concepto que explicamos en el capítulo I.3. de esta tesis.

Segundo, porque en nuestra investigación para obtener el grado de Magíster se trabajó con un fenómeno similar acontecido en el contexto de la España andaluza durante el Romanticismo europeo (mitad del siglo XIX). En esa oportunidad se analizó a viajeros europeos (especialmente franceses) que describieron a través de sus relatos el estado de los monumentos arábigo-andaluces, y se estudió específicamente, a quienes se refirieron al palacio granadino (la Alhambra). En el análisis de dichos textos nos fue posible comprobar que las descripciones de los viajeros románticos desarrollaban al mismo tiempo un proceso de creación del palacio, creación que a su vez producía la apropiación de éste por parte de cada viajero, y la “teatralización” y “ficcionalización” del discurso. Como el contexto de ese trabajo requería un planteamiento que considerase el enfrentamiento de dos culturas o de dos pueblos “desconocidos”, y a su vez, la problemática de la definición del “otro”, fenómeno que consideramos ya en ese momento, riquísimo tanto para los estudios sociales, psicológicos, como también para los artísticos-literarios, decidimos que continuar ahondando en este ámbito, pero desde una mirada chilena, podría ser igualmente interesante y valioso.

Tercero, porque nos dimos cuenta de que los relatos de viajeros chilenos por Oriente durante el siglo XIX, no eran muchos. De hecho, sólo se conservan los seis que conforman el corpus de análisis de esta tesis, lo que nos pareció sumamente interesante, en cuanto que revelaría que se trata (el acudir a Oriente, así como el escribir y publicar las experiencias allí vividas) de una práctica incipiente, que recién nace hacia fines del siglo XIX, y se propaga o difunde significativamente durante la primera década del siglo XX, una vez que los chilenos ya empiezan a viajar en vapores por vía marítima, y les es posible gozar de una condición económica holgada (gracias a las nuevas fortunas cosechadas con la minería).

Estos primeros viajeros y sus relatos sobre Oriente que se conservan, no han sido estudiados tampoco desde una perspectiva histórica en un trabajo específico, planteándolos como producto de un fenómeno particular que los reúna a todos. Menos probable, por consiguiente, es que existan trabajos que los observen como un fenómeno literario particular. Nuestra labor, en consecuencia, no sólo debe responder a la aplicación de un marco teórico específico en un corpus concreto, sino sobre todo, acusar de la existencia de estos relatos, y promover su lectura y estudio desde diversas perspectivas, para realmente extraer de ellos todos sus elementos valorables.

La construcción del “Oriente” desde una perspectiva literaria, así como el fenómeno o problemática del “otro” y sus posibilidades, por consiguiente, ya rondaban en nuestra mente desde un trabajo anterior, y lo retomamos para plantearlo ahora desde una perspectiva nacional.

A continuación, se expone la formulación del proyecto de investigación, así como otras

especificaciones necesarias para poder iniciar posteriormente el análisis de las obras.

I.1. FORMULACIÓN DEL PROYECTO.

El objeto de estudio de esta investigación es un corpus de seis relatos de viajeros chilenos que fueron a Oriente durante las últimas tres décadas del siglo XIX (específicamente, entre 1869 y 1900). Sus nombres y los títulos de sus publicaciones son los siguientes: Adolfo Rivadeneira (*El correo de Bagdad. Del Irak a Siria por la ruta clásica de los mercaderes*, 1871); Pedro del Río Zañartu (*Viaje en torno al mundo por un chileno*, 1880); Presbítero José Agustín Gómez (*Impresiones de Viaje de un chileno*, 1887); Carlos Walker Martínez (*Cartas de Jerusalén*, 1886); Inés Echeverría de Larraín (*Hacia el Oriente. Recuerdos de una peregrinación a la Tierra Santa*, 1905 -la autora viaja en 1900-); y Amalia Errázuriz de Subercaseaux (*Mis días de peregrinación en Oriente*, 1900).

El viaje de estos autores, y la escritura del relato, son fruto de varios motivos difíciles de especificar en algunas líneas. Pero en términos generales, se deben tener en cuenta los siguientes acontecimientos y aspectos del contexto histórico, político, económico, social y cultural de nuestro país, a fines del siglo XIX:

1. Tras la Guerra del Pacífico, un segmento reducido de la población chilena se enriqueció (minería, banqueros), lo que provocará un cambio profundo en la constitución de la clase alta. Las antiguas familias de la aristocracia, se mezclarán o reemplazarán por otras nuevas y adineradas, las que impondrán nuevos valores, nuevos modelos, etc., que afectarán, en términos generales, a toda la sociedad. Se debe tener en cuenta que coincidieron las manos que ejercían el poder político con las que lideraban en el ámbito económico.
2. La reconstitución de la alta clase chilena (dirigente en todo sentido), devino en una de las discusiones claves del Chile finisecular: la laicización o no del Estado, de la educación, etc. Se estableció una fuerte ruptura en la materialización del proceso y las metas del progreso y modernización. La renovada clase dirigente sostenía convicciones liberales, que confrontaron con el conservadurismo, y con la participación de la Iglesia en los aspectos civiles. Collier y Sater señalan que “Santa María y la mayoría parlamentaria le quitaron entonces a la Iglesia el monopolio de los matrimonios y el registro de los nacimientos, los matrimonios y las muertes. Estas dos proposiciones se

convirtieron en leyes en enero y julio de 1884, respectivamente. Por su parte, la Ley que secularizó todos los cementerios públicos (agosto de 1883) resultó mucho más polémica” (142).

3. Las ideas liberales, la laicización, el progreso, serán todas tendencias que la clase enriquecida importará desde Europa, especialmente, desde Francia. Este segmento privilegiado, a su vez, se verá influenciado de tal manera por el lujo, el despilfarro, y por el ambiente de *Belle Époque* parisino, que terminará por “extranjerizarse”, perderá sentimiento patrio y llegará a mostrar un profundo desprecio por las clases inferiores chilenas. Ni siquiera deseará gobernar.⁴

4. Este desprendimiento, este desamor por la patria, se produjo, y al mismo tiempo, se alimentó, por prolongados periodos de permanencia en Francia de familias chilenas completas. La holgura económica, gracias a la apertura de Chile al mercado capitalista mundial, permitió a algunos darse estos privilegios, y vivir en Europa gastando sumas cuantiosas; mientras tanto, en Chile mantenían lujosas mansiones y palacios, contruidos y diseñados por destacados arquitectos y paisajistas franceses, introduciéndose en nuestra capital un singular ambiente parisino⁵.

5. En Francia, especialmente en París, durante la segunda mitad del siglo XIX, se manifestó una pronunciada preferencia por los paisajes, motivos y temas exóticos, de estilo orientalista. Esta tendencia fue desarrollada sobre todo por artistas plásticos, tales como Jean-León Gerôme⁶, quien creó la Société des Peintres Orientalistes, en 1893. La fascinación por Oriente por parte de los galos se produce desde las campañas de Egipto (1798-1802) y de Argelia (1830), y aumentará más tarde con la apertura del canal de Suez (1869)⁷. Se debe tener en cuenta que los ojos estarán puestos en las

⁴ “Se trata [el fin de siglo] de las tensiones entre la dimensión material y espiritual del progreso, entre el nacionalismo y el cosmopolitismo, entre la conciencia estética y la conciencia pragmático-iluminista, entre lo rural que pierde paulatinamente significación y las ciudades que se convierten en polo de religación del continente, entre el reclamo por una cultura propia y la inserción en un sistema internacional que exige la participación en la cultura contemporánea de Occidente. Un proceso que pone también de manifiesto la crisis de identidad y del ser nacional” (Subercaseaux 320).

⁵ El Palacio Pereira y la Universidad de Chile fueron contruidos por el francés Lucian Henault, entre 1864 y 1873. Durante los mismos años, Benjamín Vicuña Mackenna lideró la transformación del Cerro Santa Lucía, absolutamente inspirada en el paisajismo francés de la época (estanques, terrazas, jardines, senderos para carruajes, miradores, ermita, etc.).

⁶ Gêrome fue uno de los pintores franceses que más se interesó por los temas orientales. A partir de 1853 empezó a viajar regularmente a Turquía, Egipto y Asia Menor y sus pinturas de Oriente Próximo le dieron renombre. Uno de sus cuadros más conocidos es *Plegaria pública en la mezquita de Amr* (El Cairo, 1870).

⁷ El neoclasicismo fue la primera gran corriente pictórica que tocó el tema, aunque lo hizo preferentemente para glorificar las hazañas de Napoleón y con un fin propagandístico para la grandeza del Imperio. En el romanticismo, la seducción por el Oriente significó un medio para evadir o alejarse de la realidad. La ubicación de una escena en Oriente (lugar

colonias, durante toda la edad de oro del colonialismo francés (siglo XIX). Esta realidad produjo que varios pintores acompañasen a diplomáticos y científicos en sus misiones a Oriente, y describiesen visualmente lo visto en dichos viajes. Las producciones de estos viajeros-pintores tuvieron tal aceptación por el público galo, que durante la segunda mitad del siglo XIX la pintura orientalista abundaba en los salones anuales de París. La práctica del viaje a Oriente, o bien, la tendencia a describir o recrear este tipo de escenas orientalistas, se extendió a las distintas disciplinas artísticas, siendo la literatura una de las que brindó más frutos⁸. La aceptación de estas obras (diarios, novelas, etc.) también fue rotunda.

6. El viaje de chilenos a Oriente, por consiguiente, hubo de nacer por esta vía que hemos ido explicando. Primero, por la fuerte influencia de los estilos y de la cultura francesa, que adquiría y consumía la élite chilena, en viajes, en lecturas, en cuadros, etc. Segundo, por la nueva situación económica que les permitía ese contacto con el extranjero, al colmo de llegar a vivir y sentirse como tal. Lo primero hubo de transmitirles el interés de la alta sociedad parisina por el exotismo oriental⁹. Y lo segundo, les brindó las herramientas para dirigirse, a la par con el viajero francés, a Oriente.

7. Además de la tradición literaria y pictórica que impulsaba naturalmente a poner los ojos en Oriente, se debe mencionar, por una parte, el comienzo de las peregrinaciones a Tierra Santa como *tour* bien constituido, aunque accesible a pocos, y, por otra, la moda orientalista que llegaba desde París y se apoderaba con fuerza de los gustos de las

lejano y ajeno) permitía al pintor y a quienes veían su producción expresar sus deseos ocultos o ilícitos (erotismo), mal vistos en sus ambientes cotidianos occidentales. El academicismo consagró este género a mediados del siglo XIX cuando Jean Auguste Dominique Ingres, presidente de la Academia francesa, pintó sus escenas de baños turcos y odaliscas. Entre sus obras destaca *La Gran Odalisca* (Louvre, 1814).

⁸ Los mismos relatos de viajes seleccionados como corpus de nuestro trabajo revelan el tipo de lecturas que habían realizado los viajeros en momentos previos a sus viajes, textos con los que muchas veces dialogan. Entre estos libros destacan: *Las mil y una noches*, *Viaje por Egipto y Siria* (1788) de Volney, *Carmen* (1845) de Merimée (llevada a la ópera por Georges Bizet en 1875), *Viaje en Oriente* (1851) de Nerval, *Constantinopla* (1853) de Gautier, *Salambó* (1861) de Flaubert, entre otros.

⁹ La Revolución Industrial, entendida como un periodo histórico que comprende desde la segunda mitad del siglo XVIII, y principios del XIX, arrastró consigo la preeminencia del puritanismo noreuropeo, que acentúa el valor del trabajo, y la depreciación del ocio. El ocio contemplativo será reducido sólo a unos pocos (elite), quienes lo ejercerán en territorios extra-europeos. Asimismo, la Revolución industrial trajo consigo la búsqueda de mercados y materias primas fuera de Europa. De esta manera, muchos países, entre ellos, Gran Bretaña y Francia, se extendieron, primero en forma no oficial, y más tarde anexaron territorios formando colonias, especialmente, en África y en Asia. Por todos estos motivos, durante el siglo XIX una enorme cantidad de viajeros europeos se desplazó a Oriente, dejando registro de sus travesías. Muchos de ellos escribieron y expresaron no sólo su asombro frente al paisaje, las gentes, los hábitos y los monumentos; sino por sobre todo, las diferencias que presenciaron respecto a sus propias costumbres, creencias y culturas. El contacto y enfrentamiento con *el otro* permitió el planteamiento de dicho "otro" como un *problema*.

clases acomodadas de las principales ciudades de Latinoamérica, en especial, de Buenos Aires y de Santiago. Rubén Darío, padre del modernismo latinoamericano, nos revela a través de su obra, una notable presencia en la sociedad santiaguina de un gusto por lo oriental. No sería inadecuado pensar que los viajeros chilenos empezasen a preguntarse por los territorios orientales a partir de esas tendencias de moda, y que impulsados por el ambiente orientalista presente en algunos salones y edificios de Santiago, atreviesen a dirigir sus travesías a sitios nunca antes visitados por sus compatriotas.

Enterarse de cómo llegaron a escribir y publicar sus experiencias en Oriente estos viajeros, es un asunto que más bien podría interesar a los estudios históricos; sin embargo, el proceso de escritura, y junto con ello, la manera en que las experiencias reales vividas por cada autor fueron traspasadas y re-creadas en sus relatos (que son aspectos fundamentales para llevar a cabo el proyecto que se propone), debe considerar los factores discursivos y contextuales que intervinieron en el proceso de construcción del texto, para, finalmente, convertirse en obra específicamente literaria.

Remarcamos, no obstante, que nuestro objeto es analizar e interpretar el proceso de escritura o de construcción del texto mismo, y por consiguiente, a continuación expondremos y explicaremos las problemáticas que afectarán directamente una investigación de este tipo.

El relato de viajes como género, se debate entre el mundo de la realidad y la ficción. Ottmar Ette señala que éste es justamente la unión indisoluble de ambos elementos, es decir, la escritura ficcional de una experiencia realmente vivida. La esencia del relato de viajes radicaría en la contradicción que emana de la voz del narrador, que se confunde con la del personaje y con la del autor (34). El choque de intereses perseguidos por el viajero que escribe un relato se manifiesta, por una parte, en el deseo de mantener un discurso objetivo, basado en fuentes históricas y fidedignas, a modo de documental; y, por otra, en el inevitable triunfo de la subjetividad, introduciendo al discurso en los lindes de la novela.

La propuesta de este estudio apunta a la resolución de una pregunta que en términos generales abarca el problema de la “literaturidad” del relato de viajes. En términos concretos, lo que se pretende es examinar la implicancia que reporta el lugar que se visita, y sobre todo, el objeto/sujeto del que informa el relato (de viajes), para su proceso de “estetización”.

Lo que aquí se propone es observar, analizar e interpretar esta disputa entre ficción y realidad, o

dicho de otro modo, entre literatura e historia, en la construcción de la imagen *del otro*¹⁰ en los relatos de viajes de chilenos en Oriente en la segunda mitad del siglo XIX. Nos interesa examinar cómo se conjugan los elementos documentales (datos, estudios científicos, etc.) y condiciones de la creación literaria¹¹ (recursos retórico-literarios e intertextualidades literarias, y a través de ellos, la ficción o representación) en el proceso de construcción de la imagen *del otro* (ajeno, extraño) que se describe en el discurso de los viajeros. Se debe especificar que dicho “extraño” no sólo lo componen los habitantes de los lugares visitados, sino también su entorno, su paisaje, sus costumbres, sus creencias, etc. La tesis que se comprobará es que la imagen *del otro* visualizada en los relatos de viajes que estudiamos, se compone en gran medida de elementos y recursos literarios, y no así de datos y fuentes históricas fidedignas. Se pretende demostrar y resaltar el valor literario de estos textos.

Pueden existir muchas razones que expliquen un mayor énfasis literario (y no histórico) en los pasajes en que los viajeros chilenos en Oriente se refieren *al otro* (habitante, paisaje, etc.). Una idea al respecto es que cada vez que estos viajeros relatan y describen una experiencia de incompreensión *del/lo otro/extraño*, recurren al uso de figuras literarias, y aumentan las alusiones intertextuales (de textos literarios)¹². Así se observa en los siguientes ejemplos en que Iris describe paisajes orientales: “Todo eso evoca ese país *de fuego* y de desolación” (Echeverría XII); “El Bósforo se encorva, la isla y el barrio de Scutari se despliegan; ¡qué decoración digna de los cuentos de *las Mil y una Noches!*” (Echeverría 42).

Tal vez este patrón de comportamiento durante el proceso de transcripción del viaje vivido, se manifiesta muchas veces de manera automática en los viajeros, es decir, éstos incorporan figuras retóricas o intertextualidades en sus relatos como un mecanismo inconsciente que pretende suplir el vacío cognitivo al que se enfrentan respecto al entendimiento *del otro*. Se insiste en la idea de que la

¹⁰ En la construcción de dicha imagen se tendrá en cuenta que el lugar (espacio), así como el individuo (habitante de dicho espacio), son ambos elementos que conforman el mundo visitado, y que juntos constituyen la imagen global de Oriente. Sin embargo, el tratamiento que el narrador del relato le da a uno y a otro es o puede ser distinto. A menudo, el paisaje oriental sigue siendo exótico y atractivo una vez que el viajero se ha internado en dicho mundo, mientras que el contacto con los habitantes produce en aquél sensaciones y expresiones desagradables.

¹¹ Se comprende que la definición de literatura no es un asunto que esté bien zanjado, sino todo lo contrario, se trata de una pregunta sin respuesta concreta. Distintas corrientes han intentado conceptualizarla, sin embargo, sólo ha sido posible acordar ciertas características comunes presentes en los textos que se consideran literarios. Entre esos aspectos, el uso especial del lenguaje y la representación o virtualidad de una realidad, son básicos, y se incluyen en prácticamente todas las discusiones que intentan responder qué es literatura.

¹² No se puede decir que la intertextualidad sea por sí misma un elemento literario, es más bien una condición de la creación literaria. Para el caso de esta investigación, el análisis de la intertextualidad se limitará solamente a las citas y alusiones a otros textos literarios, que cumplen la doble función de embellecer el discurso, y de representar de manera connotativa (literaria) una realidad desconocida (ficción). Además, cabe señalar que se considerará como texto literario o de ficción todo aquel que pretenda expresar la realidad de manera figurativa, representativa, y no enunciativa. La Biblia, por ejemplo, se interpretará en cuanto texto literario, puesto que su información de la realidad, o la exposición de ésta, no responde a los métodos científicos.

falta de comprensión, la diferencia cultural y la extrañeza que provoca el contacto con *el otro* en el viajero, se convierten en una circunstancia ideal para el espacio creativo, es decir, para la producción de un texto literario a partir de una experiencia vivida. Por consiguiente, el análisis de los textos (relatos de viajes) se centrará justamente en el uso de estos dos elementos de la condición creativa literaria (las figuras retóricas-literarias¹³ y la intertextualidad literaria), comprendiéndose éstos como recursos centrales de la representación verbal del mundo que se observa, lo que implica no sólo entender sus roles dentro de la misma obra, sino también, entender las intenciones, las ideas y las perspectivas personales de cada viajero-autor a través de ellas.

Es importante mencionar en la formulación de este trabajo, que no sólo se propone e intenta evidenciar que el uso de las figuras y la intertextualidad literaria son los elementos que reportan la literaturidad a los relatos estudiados, sino también se pretende demostrar cuáles son los efectos concretos de la incorporación y el desarrollo de un discurso con tales características. En el caso de los seis relatos que conforman nuestro corpus, el resultado corresponde a obras en las que se re-presenta un mundo teatral, es decir, donde lo visto y lo vivido, el paisaje y el habitante, son re-creados y transformados en escenario o escenografía, y personajes o actores, respectivamente. Es por esto que nos referimos constantemente a la *écfrasis*¹⁴, ya que los relatos estudiados son textos verbales que de alguna manera describen una obra de arte visual: los viajeros generalmente describen una especie de obra de teatro (un mundo teatralizado) y no un mundo real, describen escenas, describen cuadros, porque no pueden observar e interpretar el Oriente sino desde las producciones artísticas ya existentes y conocidas por ellos. En este sentido, la intertextualidad literaria está fuertemente ligada a este fenómeno descriptivo que explicamos. Uno de los procesos más interesantes que se puede observar mediante la lectura de los textos del corpus, es la transformación del mismo autor-viajero en el protagonista de su relato. Creemos que la “espectacularización” (fenómeno del espectáculo) de un mundo (Oriente) mediante su narración y descripción, corresponde a un proceso que es facilitado por el fenómeno mismo del viaje, y que se transmite al texto a través de la voz de quien describe y relata, es decir, del viajero. Analizar este fenómeno de características teatrales en los relatos de viajes, creemos que es una de las propuestas más interesantes de nuestra investigación.

Para concluir la formulación de este proyecto, se expresa la siguiente idea: si en el Chile del siglo XIX existieron viajeros que quisieron romper con la tradicional práctica del Grand Tour y acudir, de esta manera, a Oriente, vale decir a sitios desconocidos, poco frecuentados, y muchos de ellos, no

¹³ Las figuras que se estudian en esta tesis son especialmente: la *écfrasis*, la metáfora y la comparación. Estas se especifican en el capítulo I.3.

¹⁴ Véase la definición concreta de *écfrasis* en el capítulo I.3

adaptados para recibir al viajero, creemos fundamental estudiar sus impresiones en estos lugares, y descubrir qué ideas *del/lo otro* expresan a través de sus discursos. Se fundamenta la importancia de este estudio en la lógica de que sólo es posible comprenderse a sí mismo mediante el descubrimiento y conocimiento *del otro*.

I.2. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN.

La hipótesis en términos generales se resume en la siguiente pregunta: ¿Qué características narrativas y estéticas presentan los pasajes o fragmentos dispuestos a la construcción de la imagen *del otro* en los relatos de viajeros chilenos en Oriente a fines del siglo XIX?

La tesis que se intentará comprobar es que la imagen *del otro* visualizada en los relatos de viajes en Oriente escritos por chilenos durante la segunda mitad del siglo XIX, se compone en gran medida de elementos y recursos literarios, y no así de datos y fuentes históricas fidedignas. Se pretende demostrar y resaltar el valor literario de estos textos, a través de un análisis estético-narrativo de aquellos momentos del relato en que se describe o se entrega información sobre el mundo (paisaje y habitante) oriental. Se presume, por consiguiente, que son justamente las referencias *al/lo otro*, una de las partes de estos textos que revela mayor preocupación por el uso del lenguaje y la ficcionalización del texto, que se concretiza en el aumento de uso de figuras retóricas, y en el establecimiento de variadas relaciones intertextuales (con otros textos literarios), creándose un cierto ambiente teatral. Este fenómeno resulta interesante de abordar, no sólo para descubrir el valor estético-literario de este grupo de relatos, sino también, para conocer, entre otras cosas, las razones que promueven que en la mayoría de los casos la construcción de la imagen *del otro* muestre las características mencionadas anteriormente.

I.3. ENFOQUE TEÓRICO.

Comprobar y demostrar que la imagen *del otro* y la representación de la experiencia de lo extraño¹⁵, en los textos que estudiamos, se compone, en gran medida, de elementos y recursos retórico-

¹⁵ La experiencia de lo extraño se comprenderá desde lo que propone el artículo de Sigmund Freud, titulado “Lo Siniestro” (1919), que se refiere a “la extrañeza” en un texto literario. Freud arguye que lo extraño no es algo que ocurre fuera del contexto de la vida cotidiana, sino que es aquello encontrado dentro de lo familiar, de lo común de la vida. Además, se considerarán las reflexiones de Bernhard Waldenfels, quien en su artículo “La pregunta por lo extraño” (1998) enfatiza en la idea de que “lo extraño no sólo tiene que ver con fronteras externas, sino que estas fronteras se desplazan hacia dentro en la forma de una *extrañeza de nosotros mismos*” (93). Afirma que lo extraño de *los otros* sale a su encuentro

literarios, parte de la base de que el relato de viajes es un género cuya naturaleza se conforma entre la intención histórica y la intención literaria. Y si lo que se pretende probar es que en ciertos fragmentos de este tipo de texto (en este caso, aquellos en que se describe al/lo otro) se observa que la intención literaria supera a la histórica-documental, reflexionar respecto a la esencia, naturaleza y una posible poética del relato de viaje es fundamental.

Sofía Carrizo Rueda postula que en el “relato de viajes propiamente tal” predomina la función descriptiva del discurso, por sobre la narrativa. Y, que los pocos fragmentos preponderantemente narrativos que aquél posee, de todos modos se muestran al servicio del señorío de la descripción. Ella propone atender, por un lado, las isotopías (repertorio de temas y cuestiones que reiteradamente se manifiestan explícitamente en el texto, o circulan de manera simulada en él), y por otro, a los “receptores pretendidos” del texto (datos que texto y contextos proporcionan acerca de los “receptores pretendidos”).

Nuestro trabajo, en cambio, más allá de las isotopías que revelen los textos, y del examen de los receptores de éstos, se concentrará en el análisis de aspectos concretos de la descripción, específicamente, en elementos que brindan la “literaturidad” a ésta: el uso de la éfrasis, de la metáfora, y de la intertextualidad literaria, entre otras, (en cuanto que dan pie a la belleza y a la ficcionalización). Las figuras literarias, no así la intertextualidad, son mencionadas por Carrizo Rueda, como “un recurso al que los escritores-viajeros tienen que echar mano cuando es necesario reescribir nada menos, que un “fragmento de mundo” (“Construcción y recepción” 28). Pero la académica no se hace cargo de un análisis preciso de la metáfora, ni de la éfrasis u otras figuras, ni tampoco en forma directa del concepto de intertextualidad, presentes en el “relato de viajes propiamente tal”.

I.3.1. FIGURAS RETÓRICAS-LITERARIAS.

Para los objetos de esta investigación, comprenderemos las figuras retóricas-literarias como formas no convencionales de utilizar las palabras, de manera que, aunque se emplean éstas con sus acepciones habituales, se acompañan de algunas particularidades fónicas, gramaticales o semánticas, que las alejan de su uso habitual, por lo que terminan siendo especialmente expresivas.

Para el caso de esta investigación, se pondrá especial preocupación en aquellas figuras de pensamiento (que afectan el significado de las palabras), dejando en un segundo plano las figuras de

por todas partes, “en el nombre que llevo, en la lengua que hablo, en el modo como vivo” (93). Dicho de otro modo, el ser se dobla en *el otro*, porque sólo es sí mismo al identificarse con *el otro* y distanciarse, a la vez, de él.

dicción (que afectan primordialmente a la forma de las palabras). Siendo más precisos, se concentrará el análisis en el uso de metáforas, comparaciones e hipérbolos, así como de la écfrasis (a pesar de que esta última no sea considerada una figura literaria propiamente tal, de todos modos corresponde a un recurso retórico, por lo que se incluirá en este grupo), y no se profundizará en un examen de clasificación detallado de las otras diversas figuras que existen; debido a que lo fundamental será dar cuenta de la presencia en el discurso -que describe al otro- de una intención por decir lo que se quiere decir de manera connotativa y no enunciativa, es decir, mediante un sentido figurado, no convencional, y que denota, por consiguiente, una preocupación especial por el uso del lenguaje. El fundamento de lo anterior, insistimos, se sostiene en que en esta investigación no se desarrollará la problemática de la clasificación de los recursos o figuras¹⁶, sino que se incluirán relaciones (transposiciones, traslaciones, sustituciones, interacciones) tanto de semejanza, como de oposición, etc., de los términos del enunciado que describe al/lo otro en los relatos de viaje.

Advertimos, por lo tanto, que puede que lleguemos a considerar como metáfora, comparación, etc., ciertos recursos en el discurso, que en estricto rigor deberían ser definidos como otro tipo de tropos. Esto se justifica, porque lo que verdaderamente nos interesa es analizar todas aquellas veces que el narrador demuestre una preocupación mayor y consciente en la selección y empleo de las palabras, y que al mismo tiempo, el resultado de dicha selección manifieste en general, el fenómeno del lenguaje figurativo. No se busca reparar en el nombre específico con el que se cataloga el tipo de estructura o relación en la que se desenvuelve éste.

Por ser mayormente utilizadas como recursos del discurso en los relatos de viajes que estudiamos -sobre todo en los fragmentos que se describe el mundo oriental-, la hipérbole, la comparación, la metáfora y la écfrasis serán los recursos que atenderemos y definiremos a continuación.

La **hipérbole** es una figura retórica que consiste en una exageración intencionada con el objetivo de plasmar en el interlocutor una idea o una imagen difícil de olvidar. Su uso es común en los relatos de viajes, y especialmente en la descripción de mundos nuevos donde confluyen imágenes

¹⁶ La neo-retórica opera, en lo fundamental, con tres conceptos: *metáfora* —la sustitución semántica por semejanza de algún "sema"—, *metonimia* —sustitución por contigüidad, asociación, causalidad (diversos autores subrayan diferentes tipos de vínculos)— y *sinécdoque*, que es considerada por unos autores como la figura fundamental, primaria, y por otros como un caso particular de metonimia —la sustitución sobre la base de la concernencia, la inclusión, la parcialidad, o la sustitución de la multiplicidad por la singularidad. P. Schofer y D. Rice intentaron proponer entre las figuras la *ironía*.

preconcebidas, y donde entra en juego el conflicto entre las expectativas imaginadas del narrador y la realidad de dichos mundos. Un ejemplo emblemático en la literatura clásica española es de Baltasar Gracián: “Devoró libros, pasto del alma” (147), figura con la que se refiere al Quijote de Cervantes en *El Discreto*.

La **comparación** o símil es la figura retórica que utiliza como recurso la comparación o semejanza entre términos. Esta figura utiliza elementos de relación así como: “cual”, “que”, “como”, etc. Esto la diferencia de la metáfora, siendo de carácter más simple que ésta última, y por ende, más frecuentemente utilizada. Aristóteles en su *Arte Retórica* llamó a la comparación como “imagen”. Además, consideró que metáfora e “imagen” (comparación) son figuras similares: “La imagen también es metáfora, ya que difiere poco de ella; pues cuando se dice que Aquiles *saltó como un león...*, es una imagen; pero cuando se dice <saltó el león>, es una metáfora; porque por ser ambos valientes, llamó traslaticamente león a Aquiles” (Retórica, III-204). Aristóteles, por consiguiente, demuestra que la comparación y la metáfora se parecen en su función, pero al mismo tiempo revela la sutil diferencia que las hace recursos distintos.

Por **metáfora** se entenderá (ampliamente) aquella figura en la que entre dos o más términos exista alguna clase de relación (semejanza), y que se atiende en sentido figurado. En este caso, no se utilizan elementos de relación como sucede en la figura de comparación. Toda relación entre dos términos que presente los siguientes tres niveles, será comprendida como metáfora: el tenor (aquello a lo que la metáfora se refiere en forma literal), el vehículo (el término figurado), y el fundamento (discurso o relación existente entre el tenor y el vehículo). Por ejemplo, en la metáfora: <<Esas dos esmeraldas que tenía en su rostro>>, el tenor es <<ojos>>, el vehículo es <<esmeraldas>>, y el fundamento es el <<color verde>> que comparten los ojos y las esmeraldas. Por consiguiente, “la metáfora, desde el punto de vista dinámico, procede de un acercamiento entre la cosa a nombrar y la cosa extranjera a la que uno toma en préstamo el nombre. La comparación [a diferencia de la metáfora] explicita este acercamiento subyacente al préstamo y al desvío” (Ricoeur 40).

Aristóteles definía metáfora como “la traslación de nombre ajeno” (*Poética* III-39), para poder dar nombre a lo que no lo tiene. En este estudio no se pretende delimitar, ni complejizar más que esto nuestra propia definición del concepto. Es importante aclarar, no obstante, que el filósofo antiguo hizo hincapié en la relación de *semejanza* que debe existir entre los objetos aludidos o que componen la figura metafórica, afirmando que “ambas cosas son una cierta aplicación o adhesión de algo” (*Retórica*

III-201).

En psicología, desde Freud al constructivismo, y desde éste a los humanistas, todos consideran la metáfora como un elemento fundamental para comprender la mente humana, ya sea porque el pensamiento en imágenes se encontraría más cerca del inconsciente, ya sea porque las metáforas serían la forma individual en que cada individuo filtra y comprende la realidad; por lo que a través de aquellas podría construirse la realidad particular de cada sujeto. Nuestro estudio requiere fundamentarse en esta lógica, ya que asume que el análisis metafórico puede conducirnos no sólo a descubrir mayor belleza en el texto, sino también y sobre todo, ha de ayudarnos a comprender las imágenes que construyen los autores, la perspectiva desde la que observan, y las conexiones que realizan para definir, interpretar y crear un mundo. Damos por sentado que el autor no sólo comunica información, sino *algo* sobre dicha información; por lo tanto, su discurso posee una importancia metacomunicativa, que representa una realidad alternativa detrás de las palabras literales, que es la que nos interesa y debemos descifrar.

Paul Ricoeur dice que la metáfora debe entenderse “como un proceso retórico por el cual el discurso libera el poder que ciertas ficciones comportan de “redescribir” la realidad” (10). Justamente porque la metáfora y las figuras literarias en general, se ubican entre la ficción y la “redescripción” de la realidad, o entre *mythos* y *mimêsis*, es que un análisis de ellas aportará indiscutiblemente a los objetivos que se persiguen en esta investigación.

La **écfrasis** en su función de figura retórica consistiría en una descripción precisa, detallada, y animada, de un objeto o artefacto de arte. En este sentido, la écfrasis puede corresponder de cierta manera a la hipotiposis o descripción animada. El caso más famoso de este tipo de operación lo encontramos en *La Ilíada*, en el canto XVIII, donde se relata qué tipo de relieves labró Hefesto en el escudo de Aquiles.

Sin embargo, para efectos de esta investigación, el concepto de écfrasis que utilizaremos mayormente no alude al que se relaciona simplemente con la descripción de un objeto artístico, sino en términos más generales, aquel que relaciona palabras con imágenes, o bien, como aquel fenómeno que permite “pintar” o construir imágenes mediante las palabras. Por lo mismo, debemos recordar la locución latina formulada por el poeta romano Horacio en su *Ars Poetica*: <Ut pictura poesis>, es decir, <como la pintura así es la poesía>. La poesía, según Horacio, es pintura que habla, así como la pintura es poesía muda, idea que nos conduce al concepto concreto de écfrasis que queremos aplicar en esta tesis: el fenómeno de pintar con la palabra, de construir imágenes bellas con poesía o palabras cuidadosamente seleccionadas; y en el caso concreto de este estudio, se contextualizará en las palabras

que describen una o unas imágenes de la realidad Oriental.

Para Horacio, además, pintura y poesía tienen en común la experiencia estética, el goce experimentado por el espectador ante una obra; lo que el humanismo renacentista actualizó como la exigencia de que la poesía debe ser tan emotiva y evocadora que sugiera en la mente del espectador imágenes producidas por la visión de un cuadro. Los relatos de viajes por Oriente escritos por chilenos en el siglo XIX presentan un afán similar: las palabras que estos viajeros-autores utilizan para describir la realidad oriental, intenta evocar imágenes lo suficientemente fidedignas como para hacer sentir al lector que es él mismo el que observa el Oriente, y justamente es en dicha exigencia autoimpuesta (y que puede considerarse de algún modo como una exigencia de índole documental) que surge la preocupación por el lenguaje, la búsqueda del empleo de palabras que permitan hacer sentir y evocar mediante la lectura, una imagen vívida de Oriente.

Si bien con lo ya dicho es posible comprender cómo entenderemos ékphrasis, es importante considerar lo que otros teóricos más contemporáneos han pensado y dicho respecto a este recurso. W.J. Thomas Mitchell, por ejemplo, señala que:

A verbal representation cannot represent – that is, make present – its object in the same way a visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it never bring its visual presence before us in the way pictures do (152)¹⁷.

Pimentel asegura, por su parte, que: “una descripción no vuelve a <<presentar>> al objeto, ni siquiera como una << copia >>: no el objeto, sino la idea del objeto” (110). El lenguaje, por consiguiente, es limitado. Existe una imposibilidad por parte de éste para aprehender y capturar lo que rodea al hombre, la materialidad y plasticidad de aquello. No obstante, y recordando lo que ya afirmaba Horacio, el lenguaje no sólo es inteligible, sino que también puede ser sensible. La poesía, por ejemplo, es el medio místico y mágico que nos lleva a experimentar sensiblemente. Y Mitchell denomina a este fenómeno (que el lenguaje nos haga experimentar sensiblemente) “Ekphrasis”. “Ekphrasis as a poetic mode, giving voice to a mute art object” (153)¹⁸. Pimentel la define como: “descripción verbal de un objeto plástico” (113). Sin embargo, y porque de todos modos no es posible, a través del lenguaje, presentar el objeto de manera vívida (porque la descripción crea un objeto distinto al que se refiere, uno nuevo), Pimentel agrega: “describir un objeto es <<inventar al otro en el mismo>>” (113). La autora

¹⁷ Traducción: “Una representación verbal no puede representar - es decir, hacer presente - su objeto de la misma manera que una representación visual puede. Puede referirse a un objeto, describirlo, invocarlo, pero nunca poner su presencia visual que tenemos ante nosotros, de la manera en que una fotografía sí puede hacerlo”. (La traducción es mía).

¹⁸ Traducción: “Ekphrasis como un modo poético, dando voz a un objeto de arte mudo”. (La traducción es mía).

habla de dos momentos en la representación verbal de un objeto. Primero, el de la identificación; segundo, el de la construcción. La primera estaría mediada por el lenguaje mismo, y por el escritor, “quien establece los puentes necesarios entre su descripción y el objeto al que remite haciendo posible la identificación” (114). El momento de la construcción correspondería a la composición inédita del referente. En esta instancia el lector toma esos indicios textuales que le entrega el escritor, e identifica, interpreta, construye nuevos significados. En definitiva, “el objeto citado, al ser descrito – y justamente por ser descrito – se convierte en otro” (114-115).

Todo lo anterior nos da la base para afirmar que a pesar de que los autores estudiados hayan descrito el mismo objeto (Oriente), por el sólo hecho de describirlo, crearon otros nuevos y distintos al objeto remitido, lo que se convierte en uno de los factores más importante que otorgan literaridad a los relatos de viajes. Al describir o representar verbalmente un objeto (en este caso, el Oriente), pero a su vez, al no poder hacerlo de manera vívida, fidedigna, se crean objetos (un Oriente) distintos al existente, nuevos, únicos y originales.

En definitiva, el relato de viajes tiene, entre otras funciones, la de documentar (informar datos fidedignos) respecto a un lugar o mundo real, pero al describir ese mundo, necesariamente inventará uno nuevo. Nuestro propósito es justamente descubrir cómo son los nuevos Oriente creados a través de las descripciones que ofrecen los relatos de viajes del corpus¹⁹.

1.3.2. INTERTEXTUALIDAD.

El concepto de intertextualidad manifiesta una problemática al momento de definirlo, puesto que se trata de un término sumamente lábil. Desde que en 1967 Julia Kristeva acuñó el término y definió el concepto de <<intertextualidad>>²⁰, se ha acumulado una enorme cantidad de estudios al respecto, y, por lo tanto, se vuelve obligatorio delimitar qué se entenderá precisamente por <<intertextualidad>> (en este caso, literaria)²¹, y en qué dimensión o perspectiva se abordará el término.

¹⁹ Lo complejo de nuestro afán, es que todo objeto descrito está “existiendo en y por las perspectivas que lo configuran” – es decir – “se transforma incesantemente sin dejar de ser reconocible; es potencia y actualidad al mismo tiempo” (Pimentel 123). En otras palabras, y tal como nos explica Pimentel con sus dos momentos o etapas de la representación verbal de un objeto, no sólo depende de la identidad que le otorgue el escritor, sino sobre todo, de la construcción de significados que realice cada lector. Lo cual otorga a nuestro estudio, queramos o no, un carácter subjetivo, puesto que nuestras interpretaciones acerca de los nuevos objetos que los autores crearon al describir el Oriente, estarán necesariamente teñidas de nuestra reconstrucción de los indicios textuales de los objetos descritos en sus relatos.

²⁰ El término fue introducido por la teórica en un artículo sobre Bajtín publicado en el número 239 de la revista *Critique*.

²¹ Diálogo con otros relatos de viaje -puesto que estos son considerados obras literarias-, y diálogo con obras literarias de

Considerando lo anterior, se aclara, primeramente, que, sin pretender ser indiferentes con quienes han preferido un estudio amplio, general o global del concepto, (en cuanto entienden la intertextualidad como una propiedad o cualidad de todo texto, de tal modo que fuera de la intertextualidad el texto se ha de volver imperceptible); sin desmerecer esta perspectiva, el trabajo que se propone en este proyecto abordará el concepto de intertextualidad desde una visión restringida, para así hacerla operativa críticamente²².

Entenderemos por intertextualidad la presencia efectiva en un texto (relato de viaje) de otros textos (literarios), explícita o implícitamente. Y de manera aún más específica, a las citas y alusiones de otras obras literarias en el relato de viaje.

Si bien no defendemos teóricamente una visión estricta de la intertextualidad, por las características de este trabajo y por los propósitos que se persiguen en él, se ha limitado el examen de la intertextualidad a los <<intertextos>> -otros textos [literarios] que “en forma de citas y alusiones forman parte de un texto determinado” (Martínez 11)- perceptibles en los relatos de viajes del corpus, y en específico, en los fragmentos que tratan sobre la descripción y construcción de la imagen *del otro*.

La justificación de un estudio de la intertextualidad literaria (insistimos en que se observará sólo la inclusión de textos literarios) en el discurso del relato de viaje apunta precisamente al problema de su doble naturaleza histórico-literaria. El relato de viaje per se, es un tipo de obra riquísima en el ámbito intertextual (de toda índole), pero son las de calidad literaria las que más se asoman en los fragmentos en que el viajero chileno debe, desea y/o necesita describir al otro oriental²³.

El estudio de la intertextualidad, sin embargo, no sólo es relevante en esta investigación por lo que pueda proporcionar respecto al problema de la “literaturidad” de los relatos de viajes, sino también, porque conduce a una interpretación misma de la relación del viajero con *el otro*, y de su construcción de la imagen de éste. Esta posibilidad que ofrece la intertextualidad se explica atendiendo el origen mismo del concepto. No se debe olvidar que la noción inicial de <<intertextualidad>> derivó de la <<dialogía>> de Mijaíl Bajtín, “para quien el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro” (Martínez 51). La *dialogía* establece la relación de voces propias y ajenas, como condición

otros géneros.

²² Gerard Genette, Claudio Guillén, y Martínez Fernández, entre otros, estudian la <intertextualidad> desde una perspectiva más específica, delimitada y restringida.

²³ Cuando se señala que la mayoría de las alusiones y citas presentes en los fragmentos que se describe al otro oriental en los relatos de viajes (que se estudian en esta investigación) son de índole literaria, se quiere decir también que muchos intertextos no científicos (de calidad no histórica, ni objetiva, ni documentada), son incluidos en los relatos, para fundamentar lo contrario: la validez, la verosimilitud, la científicidad de lo que se expone. Ejemplos de esto, hay muchos. Entre ellos, el asumir como fuente histórica válida un texto de Homero, es un ejercicio recurrente entre los viajeros: “Homero habla de ciento once hospederías que existían entre Sardes y Susa; prueba de que en su tiempo estos mismos caminos eran mucho más concurridos que ahora” (Rivadeneira 98).

irrenunciable en todo enunciado. Siguiendo la lógica de dicho concepto, todo texto estaría habitado por la voz ajena, porque el lenguaje es de dominio colectivo, y es imposible que dichas voces ajenas se traspasen neutras, no ideologizadas. Así lo señala Bajtín:

"(...) en realidad, toda obra artística, lo mismo que cualquier producto ideológico, es resultado de la comunicación. Lo importante en este producto no son los estados individuales psíquicamente subjetivos que origina, sino los vínculos sociales, la interacción de muchas personas que establece... el medio ideológico siempre se da en un vivo devenir ideológico; en él siempre existen contradicciones que se superan y vuelven a surgir. Empero, para cada colectividad determinada y en cada época de su desarrollo histórico, ese medio representa una singular y unificada totalidad concreta, abarcando en una síntesis viviente e inmediata a la ciencia, el arte, la moral, así como otras ideologías (51 y 55).²⁴

Esta idea se conecta con el tercer eje temático cuyo marco teórico se introducirá en este punto del proyecto. Se está aludiendo al *problema del otro*. De alguna manera, el análisis metafórico e intertextual que se pretende desarrollar desde un nivel mayoritariamente literario, se ha de convertir, en esta investigación, en una herramienta para reflexionar, discutir, e interpretar el *problema del otro* que se manifiesta en los relatos de viajes de chilenos en Oriente, a fines del siglo XIX. Tal como se afirma en la tesis del trabajo, es justamente la experiencia con *el otro* oriental que viven los viajeros, y la intención de construir una imagen de aquél, la que promueve una cierta situación propicia y favorable para el desarrollo de un discurso preferentemente literario.

El propósito es lograr comprender los factores fundamentales que operan en la experiencia de contacto con *el otro*, y cómo afectan dichos factores y características de la experiencia vivida, en el proceso de escritura de ésta; proceso responsable, al fin y al cabo, de la construcción de una imagen concreta *del otro* por parte del sujeto (viajero-autor).

I.3.4. EL PROBLEMA DEL OTRO.

El objetivo de esta investigación se fundamenta en lo que denominamos “el problema del otro”. Nos referimos de esta manera al fenómeno “experiencial” del encuentro entre dos individuos extraños, lo que implicará también para efectos de esta investigación el encuentro entre dos mundos distintos (mundos a los que pertenece el viajero y el “otro” descrito). Nos interesa determinar las etapas, los elementos, las características que conforman dicho fenómeno de una manera concreta y específica;

²⁴ Bajtín expone y desarrolla el concepto de dialogía y polifonía del discurso, en prácticamente todas sus obras.

para poder así aplicar dicha estructura a los “encuentros” que se analizarán en los relatos de viajeros de nuestra selección. Creemos relevante comprender el proceso de encuentro/enfrentamiento entre dos individuos/mundos de culturas diversas; y, a partir de las etapas y factores que constituyen ese proceso, entender el fenómeno de la escritura y de la narración de éste, desde la perspectiva de uno de esos sujetos (individuos) o mundos que participan en el fenómeno aludido.

Como lo que nos interesa es precisamente lo descrito anteriormente, nos referiremos a textos tales como *Teoría y realidad del otro* (1961), de Pedro Laín Entralgo, y *La Conquista de América: El problema del otro* (1982), de Tzvetan Todorov.

Laín plantea especialmente un análisis del “encuentro” como fenómeno experiencial entre dos hombres; examen que se fundamenta, tanto en la exposición de los supuestos de distintos tipos que se requieren para que sea posible el acto del encuentro en la constitución del ser humano, como en la exploración de las distintas fases o instancias que componen el encuentro con *el otro*. Existen puntos, sin embargo, que señala este autor, pero que no desarrolla posteriormente como se quisiera, y que nos parecen sumamente interesantes y adecuados para ubicarlos en el centro de nuestra discusión teórica. Un ejemplo de esto, es la referencia a la etimología de la palabra “encuentro”. Al respecto, Laín Entralgo afirma que “encuentro es, etimológicamente, el hecho de topar con otro hombre de un modo más o menos hostil. Encontrarse con otro hombre comenzó siendo un <<sentir que otro está contra mí>>” (21). El erudito se desvía de este primer sentido del término, y se concentra en el significado actual²⁵. En cambio, en esta investigación se enfatizará en la importancia del sentido original que subyace en la circunstancia primitiva de toparse con otro hombre en un contexto en que es difícil que se produzca justamente ese acontecimiento (el toparse con *otro*). Este sentido original del término, surgido en una época en que los hombres no solían apartarse de sus comunidades, y resultaba una “excepcionalidad” hallarse frente a un hombre y un mundo (pueblo, costumbres, etc.) desconocido, suscitándose en estos casos, una serie de sensaciones y efectos en los implicados, marcados por el temor, la suspicacia y la hostilidad; este sentido original, insistimos, puede ser perfectamente trasladado al contexto de los viajeros chilenos que a fines del siglo XIX acuden a Oriente (Medio Oriente principalmente); puesto que en Chile, en ese entonces, era una excepción emprender una travesía por tierras musulmanas. Toparse con un hombre perteneciente a países árabe-islámicos significaba, en definitiva, revivir los mismos temores que los hombres primitivos, <<sentir que *otro*

²⁵ Según Laín Entralgo, actualmente el término “encuentro” devino en el <<acto de encontrarse o hallarse dos o más personas>>” (21).

está contra mí>>); suscitándose un des-encuentro muchas veces, en el sentido actual del término.

Todorov, por su parte, propone en el texto señalado tres acciones esenciales para que se produzca el conocimiento de un nuevo mundo: descubrir, conquistar, amar; para, finalmente, conocer. Evidentemente, el investigador se concentra en un contexto diverso al nuestro, y sumamente específico: la Conquista de América; sin embargo, su modo de abordar la cuestión del otro, nos parece sumamente interesante y significativo para nuestro análisis. Destacamos, entre otros conceptos de su autoría, el de las “zonas grises” para denominar los encuentros y los matices culturales. Eso sí, no obstante dialogaremos con sus ideas, cuestionamos la eficacia de su estructura ascendente de etapas o habilidades necesarias para el conocimiento del otro. Nos negamos a la posibilidad de lograr un conocimiento pleno del otro. Además, estamos conscientes de que muchas veces, el fenómeno del “encuentro” no sigue ese orden que él establece (descubrimiento, conquista, amor, etc.). Los agentes del encuentro se “saltan” etapas, o simplemente nunca llegan a desarrollar algunas de ellas.

Entenderemos por “problema del otro” el dilema al que se enfrenta el viajero-autor cuando desea describir al mundo oriental y sus habitantes, por medio de un relato escrito. Esto implica una etapa de documentación previa, de observación en terreno, de encuentro o desencuentro, para finalmente, apropiarse de una imagen, e incluso *crear* una imagen de ese “otro” y su mundo. El problema del otro conduce en específico al dilema que denominaremos “encuentro/des-encuentro” con el *otro*. Esto, en cuanto que la voz que describe, en todo momento, está acercándose o distanciándose del sujeto/objeto descrito.

Dialogar o discutir con Freud en este punto, también puede ser interesante. Nos referimos especialmente a lo que éste postula en su artículo titulado “Lo Siniestro” (1919), donde aplica este concepto o fenómeno psicológico al contexto literario. Entre lo siniestro aparecido en la literatura, según Freud, estaría la figura del <doble>, es decir, el <yo> fuera del yo, “cual una cosa extraña” (8). Ambos conceptos, <lo siniestro> y <el doble> son atingentes a nuestro análisis del “otro”, en cuanto que justamente lo espantoso del “otro” que se describe en los relatos de viajeros, radica a veces en lo “extraño” o no familiar de dicha figura; y en otras, radica en el verse o encontrarse a sí mismo (en este caso el viajero chileno) en un extraño (en el habitante oriental), es decir, al verse reflejado a modo de espejo en ese *otro* que supuestamente debería ser distinto, pero que es igual, surgiendo en esta experiencia sorprendente, lo “siniestro” o “espantoso”. Entre las ideas de Freud destacamos la siguiente:

Lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero solo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro (2).

Freud resuelve o supera la ecuación siniestro = insólito generalmente aceptada, afirmando que se debe distinguir si se está aplicando el concepto a la vida real o a la literatura. “Mucho de lo que es siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la real” (12). Finalmente agrega: “Entre las numerosas licencias de que goza el poeta también se cuenta la de poder elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleje de cualquier modo de ella (12).

Este tipo de reflexiones, como la planteada aquí por Sigmund Freud, serán consideradas también en nuestro análisis al momento de intentar explicar la construcción o creación de la imagen del *otro*, así como de la imagen propia, a través del encuentro/enfrentamiento con dicho “otro”.

Es importante destacar que no abordaremos nuestro análisis esencialmente desde una perspectiva política. Por lo mismo, si bien consideramos relevantes los trabajos que analizan el “problema del otro” desde un enfoque de esa índole, tales como *Orientalismo* (1978) de Edward Said²⁶, u *Ojos imperiales: Escritura de viaje y transculturación* (1992) de Mary Louise Pratt²⁷, no serán éstos nuestra bibliografía central para el tratamiento del fenómeno. Los conceptos de “orientalismo” e “imperialismo” subyacen en la problemática que nos planteamos, sin embargo, nos

²⁶ En este caso se comprende “Orientalismo” como el estudio de Oriente durante el período histórico del imperialismo europeo en la Edad Contemporánea (del siglo XVIII a mediados del XX -cuando se produce la descolonización-). El término “orientalismo” ha adquirido connotaciones negativas al implicar, en ciertos usos, interpretaciones prejuiciosas o anticuadas sobre las culturas y pueblos de Oriente. Este punto de vista fue articulado sobre todo por Edward Said (*Orientalismo*, 1978; *Cultura e Imperialismo*, 1993). Said (siguiendo las ideas de Michel Foucault) se centra en las relaciones entre el poder y el conocimiento en la universidad y la opinión pública, en particular en las visiones europeas del mundo islámico. A través de una revisión comparativa e histórica de los trabajos universitarios y literarios orientalistas, analiza las relaciones de poder entre colonizadores y colonizados. Concluye que “Oriente” y “Occidente” operan como términos opuestos, construyéndose el concepto “Oriente” como una inversión negativa de la cultura occidental. Estas ideas han tenido gran repercusión en la perspectiva denominada tercermundista, y las obras de Said están entre los textos fundacionales de los estudios postcoloniales.

²⁷ En este texto la investigadora canadiense analiza el relato de viajes como instrumento de “colonización verbal”. Su tesis central, respecto a la constitución de América, por ejemplo, es que se desarrolló en base a una visión imperial, que perdura, aunque disfrazada, hasta nuestros días. Pratt habla sobre las “zonas de contacto” para referirse a los momentos en que los europeos armaban sus discursos de los que veían y experimentaban en las zonas colonizadas; fenómeno que nos interesa, y que tendremos presente al intentar decodificar los discursos con los que dialogan los viajeros que estudiamos, pero que no conforma el problema central de nuestra hipótesis central.

concentraremos primeramente en las posibilidades estético-literarias que permite el “encuentro/desencuentro” entre culturas, y cómo el *otro* que se describe ha de volverse el *doble*²⁸, especialmente en cuanto recurso, en cuanto juego narrativo. Los aspectos políticos o de relaciones de poder se tendrán en cuenta para el análisis de los discursos con los que dialogan los relatos de viajeros chilenos, pero no serán la clave de nuestra cuestión²⁹.

I.3.5. EL FENÓMENO DE “TEATRALIZACIÓN” DEL DISCURSO.

El encuentro/desencuentro con el/lo otro facilita, decíamos, la actividad creativa, producto del vacío o falta de comprensión de una cultura (del paisaje, del habitante, etc.) ajena. Para suplir ese vacío en el proceso de descripción y narración de ese otro mundo (Oriente), afirmábamos que el viajero-escritor acude al uso de figuras literarias e intertextualidad, revelando mediante esta práctica, la naturaleza literaria del género que utiliza (el relato de viajes)³⁰. Finalmente, la preocupación por el lenguaje, y el afán por mantener el diálogo con otras obras literarias, provocan que se establezca en el discurso un fenómeno de “teatralización” o “espectacularización”, que consiste en que el mundo visitado (Oriente), conformado por paisaje y personas reales, se transforme en uno de índole virtual, cuya estructura o forma es la del teatro. Los paisajes se describen a modo de escenografía, los habitantes, a modo de personajes o actores, y lo que sucede generalmente se proyecta mediante escenas, creando la sensación al lector de estar asistiendo a un espectáculo. Los mismos viajeros cuentan sus experiencias en Oriente, aludiendo al lenguaje teatral (hablan de escenas, escenario, etc.), y

²⁸ El doble como recurso literario ya era utilizado en la Antigüedad. A menudo se introducían dos personajes similares (mellizos o gemelos) en las comedias, para producir enredos y equívocos que enriquecían la situación anecdótica y amplificaban la hilaridad. En el prerromanticismo se volvió a introducir con fuerza este recurso, ya no sólo en la figura de seres exactamente iguales, sino también en cuanto que las distintas visiones o enfoques permitían aumento de ambigüedad de los hechos presentados, y desplazaban al receptor la labor de una interpretación libre. Este fenómeno desarrollado tantas veces en la literatura, fue estudiado y analizado desde la perspectiva del psicoanálisis (Freud, Rank), y desde éste, traspasó enriquecido a los estudios literarios. El doble como la otra versión de un personaje, como imagen que presenta un espejo distorsionado (como otras posibilidades de un mismo personaje), produce sensación de abismo en el lector; pero a su vez, permite penetrar en ámbitos más íntimos, oscuros, etc., de los personajes, enriqueciendo su comprensión y compenetración con la obra. Se trata de un recurso sumamente utilizado en nuestros días, especialmente, por el teatro y el cine. Un ejemplo actual es el film de suspenso psicológico titulado *Black Swan* (“Cisne Negro”) (2010) del director estadounidense Darren Aronofsky. Se propone, por consiguiente, que el otro oriental que se describe en los relatos de viajes estudiados, puede comprenderse desde esta perspectiva, es decir, en cuanto recurso literario, en cuanto a la otra versión del personaje principal. El espejo y el juego que éste permite, es un fenómeno clave para nuestro análisis.

²⁹ Creemos importante señalar que algunos relatos de viajes de nuestro corpus también son ricos en descripciones de seres occidentales, y en ciertos casos, se construyen imágenes sumamente interesantes de estos hombres y mujeres, al punto de constituirse en otros “extraños” respecto a la voz que narra. (Nos referiremos más extensamente a este asunto en el capítulo VI de la tesis).

³⁰ La discusión de la naturaleza híbrida del relato de viajes en cuanto género, es decir, la explicación de su esencia literaria e histórica producto de una función doble que se debate entre la ficcionalización y la documentación, se desarrolla con profundidad en el Capítulo III.1. de esta tesis.

su incorporación en dicho mundo, tanto como espectador así como actante, se vuelve un doble rol complejo³¹.

El antropólogo Marc Augé desarrolla esta idea en un contexto contemporáneo, criticando en su caso la común “espectacularización” del lugar visitado que se produce en el modo de viajar en la modernidad. Señala que el turismo actual, especialmente su publicidad, crea notables distancias entre la ilusión y la realidad, es decir, des-realiza la realidad del lugar donde el viajero acudirá, transformándose por ejemplo, la historia en escenario, las costumbres en un montaje, y en definitiva, el viaje en un espectáculo (31). Las fotografías o los videos tomados por los viajeros actuales, que describe y critica Augé, pueden de algún modo asemejarse y comprenderse como los relatos escritos de los viajeros del siglo XIX, puesto que en ambos casos, las instantáneas o las imágenes obtenidas (o construidas), serán presentadas a sus espectadores con una cierta realidad virtual, distinta a la experimentada por el viajero, así como a la realmente existente en el lugar visitado. El relato de viaje, por consiguiente, se presenta como un medio a través del cual se construye o se crea una nueva realidad, un nuevo mundo, virtual, en donde lo “real” y lo ficticio se funden. Esta práctica actual “de poner como espectáculo lo real, este paso a lo ficcional, que elimina la distinción entre la realidad y la ficción” (Augé 58), que Augé como antropólogo critica con vehemencia, se considera y valora en nuestra investigación como una gran fuente creativa en el ámbito literario, donde el afán de “espectacularización” promueve ricas instancias de creación artística dignas de estudiarse.³²

I.4. METODOLOGÍA DE TRABAJO.

Esta investigación sienta sus bases en una primera etapa de lectura y revisión de los relatos de viajeros chilenos que fueron a Oriente a fines del siglo XIX. Esa primera revisión permitió reconocer en los pasajes descriptivos una preocupación especial por el lenguaje, que se concretiza en un mayor uso de metáforas y figuras literarias, y en el aumento de inclusiones de citas y alusiones de otros textos

³¹ El hecho de que los viajeros describan un mundo (Oriente) teatralizado, puede desarrollar el concepto de écfrasis en su sentido clásico, es decir, en cuanto representación verbal de una obra de arte visual. Asimismo, el hecho de que los viajeros acudan a Oriente con un repertorio iconográfico adquirido antes de la experiencia directa del mundo descrito, les permitirá en las etapas iniciales del relato, describir o representar verbalmente obras de arte visual.

³² Para el desarrollo de una lectura de los relatos de viajes desde esta perspectiva, creemos apropiado tener en cuenta planteamientos que dejen de lado la habitual dicotomía entre ficción y documental, como lo aplica Jacques Goimard (117-118), en la ciencia fílmica. A su vez, se debe considerar el planteamiento de Mijaíl Bajtín respecto a la “dialogía” y a sus conceptos de denotación y connotación. Este teórico plantea la construcción dialogizada del discurso, es decir, la presencia de mezclas, hibridaciones e interrelaciones de lenguajes, considerando entre dichas interrelaciones la introducción de géneros intercalados, tanto literarios como extraliterarios, donde los variantes del género novelesco son los más destacados en este sentido, y entre ellos, se encuentra el relato de viaje (Teoría y Estética).

literarios (intertextualidad literaria).

Esa lectura permitió, primero, comprender el contexto en que cada autor viaja y escribe, además, reconocer los lugares visitados, como también, entender las intenciones que esconden sus viajes, y sobre todo, sus escritos. Segundo, permitió dilucidar que los fragmentos que presentaban estas características coincidían, o con la descripción del paisaje, o con la descripción del habitante del *otro* mundo.

Acto seguido, vino una etapa de reconocimiento y fichaje de todas las figuras literarias (metáforas, comparaciones e hipérboles) e intertextualidades literarias de los relatos que se referían directa o indirectamente al mundo oriental. Ambos elementos (figuras e intertextualidades) fueron clasificados según el objeto que describían, ya fuese el paisaje, ya fuesen las gentes, o bien, el sistema que los regía, o una referencia a sus creencias, entre otras más. Esto ayudó a reconocer desde qué aspectos el viajero chileno describe al/lo *otro* oriental, como también, permitió comprobar que todos los relatos insisten en los mismos asuntos: el aspecto físico, la fe, y las costumbres.

Luego, para la interpretación de las figuras y las intertextualidades (literarias) seleccionadas, se volvió necesario determinar en qué momento descriptivo de la experiencia de encuentro o desencuentro con el *otro*, aparecían aquellas. Por ejemplo, las metáforas que utilizan los viajeros para describir al *otro* en la etapa de “llegada” a Oriente, son distintas a las que se usan en “el regreso”, o en la “despedida” de Chile. Ubicar cada una de las figuras literarias o citas y alusiones de otras obras en un momento determinado del fenómeno y entenderlas desde ahí, es clave para comprender el proceso completo que implica el problema del *otro* (observación, descripción y apropiación del *otro*).

Previo al análisis concreto y textual de los elementos seleccionados (figuras e intertextualidades), nos dimos cuenta que la “creación” de la imagen del *otro* no sólo era común entre los relatos estudiados, sino que más aún, era irrenunciable o absolutamente necesario. El acto mismo de descripción del *otro* no podía ignorar o evadir la labor creativa (écfasis). Y, por consiguiente, el análisis de las figuras retóricas, así como del uso de intertextualidades literarias, pasó a ser una prueba absolutamente confiable para demostrar la calidad “literaria” de estos relatos, y a su vez, necesaria para emprender un análisis propiamente literario de éstos.

La cuarta etapa del trabajo consistió en un análisis específico de cada una de las figuras literarias e intertextualidades (citas y alusiones a textos literarios) referentes a la descripción de un aspecto concreto del oriental y del espacio que éste habita, en un momento determinado del fenómeno del encuentro/des-encuentro con aquél. De esta manera, por ejemplo, nos encontrábamos estudiando una metáfora que intentaba describir/crear el aspecto físico de los habitantes de un pueblo, momentos

antes de que el autor llegase a dicho pueblo (en la “llegada” a Oriente, pero no aún en el “contacto” mismo con el otro). Y en otro caso, nos podíamos encontrar analizando una intertextualidad (cita o alusión literaria) que explicase una costumbre determinada de los beduinos, pero recién en el momento de la “despedida” en Chile. Insistimos que este trabajo detallado permitió no sólo una mayor apreciación de los elementos estético-literarios de los textos, sino también, contribuyó a la interpretación más certera del proceso creativo emprendido por estos autores, y por consiguiente, de sus perspectivas de observación y descripción del mundo oriental.

En las etapas finales de la investigación se ordenaron los resultados obtenidos del análisis concreto de las figuras e intertextualidades literarias, con la intención de demostrar que el elemento ficcional en los fragmentos de descripción/apropiación del *otro* oriental prevalece siempre por sobre el documental.

Finalmente, se determinó y explicó cuál es la imagen (o las imágenes) del mundo oriental que crearon estos viajeros chilenos, cuál es su valor literario, y qué implicancia pudo o puede tener para creaciones similares posteriores (tanto en el plano estético, como el plano ideológico).

I.5. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Hasta la fecha, no existe un estudio como el que nos hemos propuesto. No se conoce una investigación o publicación que reúna todos los títulos que seleccionamos para este corpus. De hecho, se trata de relatos poco conocidos, y de limitado acceso.

Sí es posible encontrar trabajos que analizan uno o varios aspectos de algunos de estos relatos en particular, pero pocos de ellos se concentran en resaltar el valor literario de estos textos. Tampoco se hacen cargo del fenómeno de “teatralización” o “espectacularización” que proponemos, y prácticamente ninguno repara en la problemática del encuentro/des-encuentro con el/lo *otro* oriental.

Existen estudios respecto a la personalidad y la labor escrita desempeñada por las viajeras Inés Echeverría y Amalia Errázuriz (autoras de relatos de nuestro corpus), pero aquellos no se enfocan en su rol de viajeras, ni las consideran como parte de una tradición de autores que relatan sus viajes por Oriente³³.

³³ Numerosos son los estudios que actualmente existen sobre la personalidad y la producción literaria de Inés Echeverría. Algunos de ellos son: Meruane Boza, Lina. “Iris la combativa”. *Caras* 234 (17 marzo, 1997): 86-88; Echeverría, Mónica. *Agonía de una irreverente*. Santiago: Sudamericana, 1998. Alone y Ruth González también incluyen a Inés Echeverría dentro de sus investigaciones (el texto de Alone es *Pretérito imperfecto: memorias de un crítico literario* 1976; y el de González: *Nuestras escritoras chilenas: una historia por descifrar* 1992). Sobre Amalia Errázuriz, destacan los siguientes trabajos: Subercaseaux, Blanca. *Amalia Errázuriz de Subercaseaux*. Padre las Casas: San

Del resto de los autores, tampoco se encuentran referencias de este tipo.

Por consiguiente, no podemos dialogar con bibliografía que directamente se haya planteado una hipótesis similar a la nuestra. Aunque sí podemos discutir con textos que hayan abordado el tema tangencialmente, que hayan emprendido estudios de relatos de viajeros chilenos³⁴, o de manera mucho más amplia, con estudios que se establecen, por una parte, dentro de la tradición que se preocupa por la naturaleza del relato de viaje³⁵, y por otra, dentro de la tradición que se ocupa del estudio de la construcción de la imagen del *otro* mediante el relato³⁶.

I.6. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN.

La misma estructura de los relatos de viajes insta a poner la atención en sus cuatro partes o momentos constitutivos: la despedida, el punto álgido, la llegada y el regreso. Ottmar Ette es quien se ha referido a estas instancias como elementos esenciales de todo relato de viajes; y pretendemos tener en cuenta su reflexión como una base para el análisis. Los textos serán examinados, tanto en forma independiente como global, atendiendo estos cuatro tiempos de la narración. Esto último nos interesa no solamente como una manera de establecer aspectos comunes para una posterior comparación, sino sobre todo, porque justamente en los cuatro momentos señalados, el narrador/personaje (que coincide con el escritor/viajero) hace referencias respecto *al otro*. Lo interesante es observar, analizar e interpretar las diversas perspectivas y distancias con las que se va aludiendo al “extraño” a lo largo del relato, y cómo los distintos momentos de éste último provocan una variación, un cambio y hasta una transformación de dichas formas de ver y describir.

Sin embargo, como lo que nos interesa esencialmente es el análisis del proceso creativo-artístico de la imagen del otro (habitante y lugar), la estructuración central de nuestro estudio se compondrá de las etapas que conforman el proceso descriptivo de la construcción de un mundo nuevo. En los relatos se observa que los viajeros (narradores, protagonistas y autores) al despedirse de sus

Francisco, 1934; Kern, Albert. *Amalia Errázuriz de Subercaseaux 1860-1930*. París: Maison de la Bonne Presse, 1936; entre otros. Estos estudios, como decíamos, se concentran especialmente en la biografía de las escritoras, o bien, consisten en un análisis general sobre las obras producidas por ellas. Por ahora son escasos los estudios interesados especialmente en sus relatos de viajes. Lorena Amaro, investigadora de la literatura chilena escrita por mujeres, ha hecho dos aportes al respecto. Uno de sus artículos se titula: “Una experiencia centrípeta: construcción de la autoría, modernidad y espiritualismo en *Hacia el Oriente*, de Inés Echeverría Bello”. *Taller de Letras* 53 (2013): 151-161; y el otro: “Encuadres de la memoria: cartografías y genealogías en los textos de Martina Barros e Inés Echeverría”. *Anales de la Literatura Chilena* 9 (2013): 137-157.

³⁴ Ver Bibliografía.

³⁵ Aspecto al que ya nos referimos en “Formulación del Proyecto”.

³⁶ Aspecto sobre el que ya nos referimos en Enfoque Teórico: “Problema del otro”.

tierras de origen y acercarse al mundo oriental, asisten a un proceso de construcción de una imagen del espacio y del sujeto que habita dicho mundo, construcción que se fundamenta en información e imágenes heredadas, adquiridas, inventadas, etc. Luego, al tomar contacto con el Oriente propiamente tal, se produce una ruptura o quiebre de la imagen creada o preconcebida por los viajeros; e inmediatamente se da inicio a una tercera etapa del discurso en la que se desarrolla una re-construcción de la imagen del habitante y del paisaje oriental, dando origen, o creándose de este modo, un mundo nuevo y único.

Por consiguiente, el análisis se concentrará en estos tres momentos narrativos-descriptivos de los relatos, considerando al mismo tiempo las etapas propias del relato de viaje que determina Ette. Se verificará, primero, si en cada uno de ellos (de los momentos o partes) existe o no una tendencia hacia el lenguaje y representación literarias; estableciendo, luego, qué momentos presentan una mayor concentración de elementos estéticos; analizando, a continuación, el uso y el rol de estos elementos o recursos propiamente literarios; para finalmente, interpretar la razón o la necesidad de la utilización de estos elementos por parte del autor, para construir la imagen *del/lo otro* a través de su relato, y comprobar de esta manera, la validez de la tesis que se propone defender en esta investigación.

II. EL RELATO DE VIAJES EN CHILE DURANTE EL SIGLO XIX

II.1. EL RELATO DE VIAJE EN CHILE.

El estudio de Guillermo Feliú Cruz, publicado en 1962 y titulado *Viajes referentes a Chile*, es sumamente esclarecedor para una indagación y comprensión de las razones y maneras en que la escritura y lectura de relatos de viajes hubo de establecerse como prácticas familiares y valoradas entre los intelectuales de nuestro país, desde que se constituye éste como una nación independiente.

Para los criollos de las clases ilustradas de los nuevos estados -menciona este historiador- “la lectura de los viajeros ejerció una poderosa sugestión [puesto que], los libros de viajes los atrajo, seduciéndolos, al comprender lo que era el país donde moraban, su importancia, la riqueza que escondía, lo que el porvenir le reservaba” (VIII).

Desde sus orígenes, la historiografía chilena consideró el testimonio de los viajeros de diversas épocas como fuente importante para la integración del conocimiento del pasado nacional (Feliú VIII). “En Chile, por ejemplo, sabemos el apremio con que buscaban estos libros Manuel de Salas, para la Biblioteca Nacional recién reabierta, Manuel José Gandarillas, Camilo Henríquez y Bernardo de Vera y Pintado. A veces esta curiosidad trascendía a los periódicos eventuales que salían a la luz y allí eran comentados esos libros”³⁷ (Feliú XVI).

Se debe tener en cuenta que Andrés Bello desde Londres, ya advertía anticipadamente el valor que los libros de viajes tenían como fuente de información, así como el mérito de estos para ilustrar la sociedad de un pueblo. Tanto en *Biblioteca Americana* (1823), como en *Repertorio Americano* (1826), aparecen artículos suyos que señalan esta valoración.³⁸ Ambas revistas fueron pensadas para mostrar, a modo de manifiestos, cuáles eran los medios para hacer progresar las nuevas naciones, “transformar los elementos en productos, enriquecer la vida y cimentar la libertad” (Pardo 178). Por lo tanto, la incorporación del examen de los relatos de viajes como una fuente y un medio para ilustrar al hombre, incentivada por Bello, implicaba la valoración de estos textos como posibles puentes para el logro de la <felicidad de las naciones>. Este medio se fundamentaba en un conocimiento idóneo del territorio, de sus recursos y de su gente -información que brindarían los relatos-, para poder así, cimentar y edificar

³⁷ Feliú continúa su idea: “Así, en *El Argos* (1818), en *El Sol de Chile* (1818), *El Duende* (1818), *El Chileno* (1818), en *El Telégrafo* (1818), y en el *Mercurio de Chile* (1822). En estos periódicos, que son los publicados inmediatamente de asegurada la independencia en 1817 y cuando a la vez se organiza un bien definido gobierno presidido por O’Higgins, puede verse con cuanto fervor los libros de viajes tuvieron predilección. La explicación es sencilla y fácil de comprender. El americano se sintió engreído, si así pudiéramos decirlo, al ver interpretado su ambiente” (XVI).

³⁸ Véase: *El Repertorio Americano* 3 (Londres, 1826): 296-297; o Andrés Bello, *Obras Completas*, tomo II, pág. 461.

el progreso americano.

Una vez en Chile, en el periódico *El Araucano*, Bello manifiesta gran interés por las observaciones y anotaciones que Charles Darwin realiza sobre nuestro país. En 1839 y 1840 publicó en el mismo periódico extractos directos del libro en el que Darwin relata su reciente viaje³⁹. Además, como afirman Bacigalupo y Yudilevich (1998), Andrés Bello tradujo trozos seleccionados de las publicaciones inglesas *Edinburgh Review* y *Journal of the Royal Geographical Society*, que se refieren extensamente a los escritos de Darwin⁴⁰, lo que se convierte en una prueba para constatar que el intelectual venezolano apreció y valoró profundamente las observaciones hechas en Chile sobre geología, zoología, botánica y antropología, que se incluyen en el *Diario de Viaje de Darwin*, publicado en 1939⁴¹. Antes de esto, en 1827, Bello ya había escrito un comentario sobre la edición francesa del texto de Alexander von Humboldt, titulado *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* (1807)⁴², y ese mismo año publicó también en *Repertorio Americano*, “Extractos del viaje del capitán Head por las pampas de Buenos Aires y la Cordillera de Chile”.⁴³

De alguna manera, esta importancia y consideración que le brindó Bello a los relatos de viajes como fuentes válidas para el conocimiento de la sociedad y del territorio, y como textos que aportaban enormemente a la tarea de hacer efectivo el progreso y emancipación de las naciones, hubo de propagarse entre los intelectuales chilenos, manteniéndose como tema de no poca relevancia a lo largo de los años del siglo decimonónico.

Entre los relatos de viajes de extranjeros que describieron Chile, sin duda Darwin fue uno de los más conocidos y leídos; sin embargo, existen otros que también han sido considerados como fuentes trascendentales especialmente para el conocimiento de la sociedad en aquel siglo. Mary Graham en su visita a pocos años de la independencia⁴⁴, así como Bernardo Eunom Philippi y su hermano Rudolf Amandus⁴⁵, que vinieron a Chile unos años después, dejaron a la posteridad interesantes relatos sobre

³⁹ Darwin viaja por Chile entre 1831 y 1836. Los extractos que Bello publica de los relatos del naturalista aparecen en *El Araucano* 494, 495 y 496 (1840).

⁴⁰ Los extractos sobre el relato y observaciones del viaje de Darwin a bordo del buque de guerra de la marina británica *Beagle*, comandado por Fitz-Roy, supuestamente traducidas por Andrés Bello, aparecen en *El Araucano* 494 (1840).

⁴¹ El texto de Charles Darwin se tituló *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, y sirvió como base para su obra fundamental: *El origen de las especies por medio de la selección natural, o la preservación de las razas preferidas en la lucha por la vida* (1859).

⁴² Véase: *El Repertorio Americano* 3 (abril de 1826): 296-297.

⁴³ Véase: Andrés Bello, *Obras Completas*, Tomo II, pág. 461.

⁴⁴ El texto de Graham se tituló *Journal of a residence in Chile, during the year 1822, and a voyage from Chile to Brazil* (1823), y recoge una serie de observaciones de las más variadas índoles, desde aspectos sociales a telúricos, especialmente de las zona central y de la región de Valparaíso del año 1822.

⁴⁵ Rodolfo Philippi dejó una serie de estudios, publicaciones y catálogos sobre la diversidad biológica de Chile. Entre sus textos, se encuentra *Viaje al Desierto de Atacama* (1860). Su hermano Bernardo, también naturalista, llegó a ser gobernador de Magallanes en 1852, y estuvo a cargo de iniciar la venida de los colonos alemanes a Chile.

sus viajes.⁴⁶ El naturalista alemán Eduard Poeppig o el dibujante francés Max Radiguet, también dejaron textos sobre sus impresiones respecto a la sociedad chilena en la primera mitad del siglo XIX⁴⁷.

Esta práctica dejará frutos entre los viajeros y escritores chilenos. Muchas personalidades nacionales también querrán expresar impresiones de sus viajes por el país natal, así como por el extranjero, que coincidirán o contrastarán con las versiones de los foráneos; enriqueciéndose, de esta manera, la visión y comprensión de nuestro territorio y de nuestra sociedad decimonónica. Carlos Sanhueza Cerda afirma que Andrés Bello “no sólo se refirió a los relatos de viajes de europeos sino que, también, destacó los intentos de desarrollar una literatura de viajes propia, ahora escrita por americanos” (*Chilenos* 94). En *El Araucano* en 1848, Bello anunció con gran entusiasmo, la publicación del relato de viajes de Domingo Faustino Sarmiento. Resalta de las *Impresiones de Viaje* del argentino, que al ser éste americano y habitante chileno, contribuyó con una nueva perspectiva comparativa de ambos continentes: el americano y el europeo, distinta a la calculada por la inspección europea (*Temas* 738).

Las descripciones sobre la sociedad chilena comenzarán a compararse con las descripciones que los chilenos harán sobre otras sociedades. Es en este momento cuando se produce uno de los fenómenos que más nos interesa, es decir, cuando el viajero chileno empieza a definirse a sí mismo, a su sociedad, a su nación, su identidad, a partir de la comparación que realiza, ya sea mental o escrita, con la observación de las realidades de otras sociedades extranjeras.

La práctica de anotar su propia experiencia de viaje, heredada de la escritura y lectura de los viajeros y exploradores extranjeros, podríamos decir que se inicia y se instaura con la voz chilena de Vicente Pérez Rosales. Este minero, comerciante, diplomático y aventurero, nacido en Santiago en 1807, no fue el primer chileno en publicar un relato sobre una experiencia de viaje fuera del país (Francia, principalmente), sin embargo, es protagonista de un itinerario que marcará profundamente la manera de concebir el viaje (al menos un tipo de éste) en Chile. Pérez Rosales viaja en 1825, con apenas 18 años de edad, y ordena recién las anotaciones de su experiencia en 1874⁴⁸. No obstante, se

⁴⁶ Véase: Beuchar, Cecilia, y Carolina Valdivieso. *De Europa al fin del mundo: Relatos de viajeros en Chile*. Santiago: Ediciones UC, 2011. Véase también: VV.AA. *Memorial de Valparaíso*. Alfonso Calderón y Marilis Schlotfeldt Edit. Santiago: Ril, 2001.

⁴⁷ Poeppig, Eduard. *Un testigo en la alborada de Chile (1826-1829)*. [Título en alemán: *Reise en Chile, Perú und auf dem Amazonen-strome während der jahre 1826-29*]. Trad. Carlos Keller. Santiago: Zig-Zag, 1960.
Radiguet, Max. “Valparaíso y la sociedad chilena”. *Memorial de Valparaíso*. Alfonso Calderón y Marilis Schlotfeldt. Ed. Santiago: Ril, 2001. 211-221.

⁴⁸ Estas impresiones aparecen en su libro *Recuerdos del pasado*, cuya información se basó en sus anotaciones hechas

insiste en que su itinerario en sí es sumamente relevante, puesto que él, junto a Santiago Rosales, Manuel Solar, los cuatro hermanos Jara-Quemada, los hermanos de la Lastra, José Manuel Ramírez y Ruperto Solar, protagonizan el primer viaje de hijos de adinerados chilenos a Europa, invitados por autoridades francesas, para ir a completar sus estudios; instaurando una tradición que marcará la formación de los jóvenes de la elite chilena, así como un tipo de viaje de iniciación particular desarrollado por los chilenos (y por otros jóvenes latinoamericanos). Isidoro Errázuriz escribirá también un relato enmarcado en este tipo de viaje que denominaremos “de formación”⁴⁹, y que será conocido años antes con respecto al texto de Pérez Rosales. Su libro se titula simplemente *Diario 1851-1856*, donde relata sus experiencias acontecidas principalmente en Alemania. Benjamín Vicuña Mackenna, que también podríamos adscribir a esta tradición de viaje “formativo”⁵⁰, igualmente adelanta en años la publicación de sus observaciones en el extranjero⁵¹ con respecto a las de Pérez Rosales, pero su viaje data de 1853, ya casi 30 años después de que Pérez Rosales iniciase el suyo.

Se puede ir entreviendo que hacia la segunda mitad del siglo XIX ya es posible bosquejar una clasificación de relatos de viajes de chilenos en el extranjero según las características, motivaciones e itinerarios de estos. Ya mencionamos el viaje de formación iniciado por Pérez Rosales, y complementado por los relatos de Errázuriz y Vicuña Mackenna, así como también podría incluirse en ese grupo a Rafael Sanhueza Lizardi, cuyo viaje se efectúa hacia finales de ese siglo⁵². De la mano de

durante sus viajes y otras experiencias. Empezó a trabajar en este libro el año 1874 aproximadamente, y se publicó para los lectores en general, a modo de folletín, en el diario santiaguino *La Época*, en 1882.

⁴⁹ “Siguiendo las huellas de los humanistas europeos, también el viaje de aprendizaje se dio en la elite nacional; el cual no estuvo vinculado sólo con el recorrido de sitios de interés histórico, como en muchos *grand tourists* europeos, sino que, también, con un fuerte impulso por recorrer museos, galerías de arte, cementerios y, por supuesto, a fin de seguir cursos de instrucción regular en alguna academia o universidad” (Sanhueza, *Chilenos* 96-97).

⁵⁰ Carlos Sanhueza Cerda, en su libro *La patria interrumpida: latinoamericanos en el exilio, siglos XVIII-XX*, afirma que el viaje producto del destierro, generalmente fue transformado en un viaje de formación en varios casos nacionales y latinoamericanos: “En muchos exiliados latinoamericanos del período, como Benjamín Vicuña Mackenna, el destierro se transformó en una especie de *bildungsreise* o viaje de formación. El propio Isidoro Errázuriz advertía, ya desde los Estados Unidos, que su destino de destierro debía cambiarlo por un recorrido formativo, circuito que se inscribía en un proyecto a la vez político y literario” (61).

⁵¹ *Páginas de mi diario durante tres años de viaje 1853-1854-1855*, de Benjamín Vicuña Mackenna, se fue publicando por entregas en el *Ferrocarril*, entre mayo y agosto del año 1856. Ese mismo año, la imprenta del periódico publica las anotaciones en una sola obra.

⁵² Rafael Sanhueza Lizardi, profesor y político nacido en Chile el año 1852, acude a Francia en un viaje que más bien responde al seguimiento de una moda en una primera instancia, pero cuyo trasfondo se transforma en una viaje donde lo que predomina es la búsqueda de identidad, que puede demostrarse por el cambio del itinerario predominante. El viajero decide ir a España, al sur de ésta, a pesar de que las advertencias y consejos le incitaban a lo contrario. Es tan importante su “escapada” o salida del itinerario tradicional del *Grand Tour* (donde no se incluía la visita al sur de España), que su relato nace de esta experiencia y se titulará *Viaje en España*, publicado en 1886 en Santiago. Si bien, cuando realiza su recorrido, en 1884, ya cuenta con 32 años de edad, de todos modos se puede hablar de un viaje iniciático, o formativo, en el sentido de que el protagonista va en búsqueda del encuentro consigo mismo, y lo que lo mueve es el reconocimiento de su propia esencia, respondiendo así a un itinerario que le reporta descubrimiento y crecimiento personal.

Errázuriz y Vicuña Mackenna, podemos avanzar hacia los relatos de viaje de destierro, que se complementarán más tarde con el texto de Vicente Grez, titulado directamente *Viaje de destierro* (1893), y que nos relata su experiencia en Lima, durante el período de Balmaceda. Otra subclasificación podría ser la de relatos de viajes de índole diplomática, tradición que también es fructuosa, y cuyo fundador podría muy bien ser el argentino Domingo Faustino Sarmiento, con su *Viajes por Europa, África y América (1845-1847)* y *Diario de gastos*, publicado en 1849⁵³. El representante chileno de esta clase de relatos sería Alberto Blest Gana, con su *Costumbres y viajes. Páginas olvidadas* (1867), donde se incluye su conocido relato “De Nueva York al Niágara” (1867), que escribe mientras ejerce su rol de embajador en Washington el año 1866.

Maipina de la Barra, con su relato *Impresiones y vicisitudes de una viajera chilena en el siglo XIX*, publicado en 1878, y que cuenta sus experiencias vividas en 1873, tanto en un recorrido por Chile como por el extranjero (Lisboa, Marsella, Turín, Génova, entre otros lugares), ha de establecer también otro tipo de viaje, uno de carácter más íntimo, espiritual, que pocos años después, practicarán y escribirán Inés Echeverría y Amalia Errázuriz, viajeras que van Oriente, y cuyos relatos son parte del corpus de análisis de esta investigación. Éstas últimas, eso sí, serán parte de un nuevo y distinto grupo de viajeros chilenos: los peregrinos que van a Tierra Santa en la última década del siglo.

Las motivaciones y los destinos de los viajes que nos revelan los relatos, se diversifican preponderantemente en la medida en que avanzan los años del siglo XIX. Por lo que concierne a nuestro estudio, nos remitiremos específicamente a los que tratan sobre itinerarios por Oriente.

II.2. EL RELATO DE VIAJES A ORIENTE.

La tradición de relatos de viajeros chilenos sobre viajes a Oriente, se inicia durante la segunda mitad del siglo XIX, concretamente durante los últimos 30 años de este siglo. Y pese a que Chile hubo de gozar de una especial familiaridad y cercanía con el relato de viaje a Oriente que establece la tradición de este itinerario en Latinoamérica -nos referimos al texto de Domingo Faustino Sarmiento, titulado *Viajes por Europa, África y América (1845-1847)* y *Diario de gastos*, y publicado en 1849-, son otras naciones latinoamericanas las que se le adelantan en aventurarse hacia este lugar del mundo, y narrar sus observaciones y experiencias de viaje.

Domingo Faustino Sarmiento fue enviado por el gobierno chileno entre los años 1845 y 1848, a

⁵³ Nos referimos a este relato en el siguiente subcapítulo.

Estados Unidos y Europa a estudiar y evaluar distintos posibles modelos de educación primaria para implantar en nuestro país. Estando en Francia, decide visitar Argel (África), colonia francesa en aquel entonces, seguramente para comprobar la aplicación y puesta en práctica de los modelos y políticas francesas en otro territorio, experiencia que podía enriquecer su misión a la que fuera encomendado. Lo interesante es que el argentino no sólo cumplió con los objetivos que se le exigieron, sino que además, marcó en Latinoamérica (y para siempre tal vez) una manera particular de acercamiento, comprensión, conocimiento y concepción del Oriente. Las sentencias de su relato habrían de traslucir lo que se conformaría como su tesis principal respecto a la dicotomía que compondría la esencia y la problemática del pueblo latinoamericano: *civilización y barbarie*, idea presente con mucha fuerza en los discursos y en la literatura latinoamericana del siglo XIX y XX⁵⁴. Sarmiento dice:

Argel basta, con efecto, para darnos una idea de las costumbres y modos de ser orientales [...]. Nuestro Oriente es la Europa, y si alguna luz brilla más allá, nuestros ojos no están preparados para recibirla, sino a través del prisma europeo” (172).

Sus palabras parecen haberse materializado de manera exacta. Al latinoamericano habría de costarle mucho trabajo plantear y practicar una manera de acercarse o enfrentarse a Oriente rechazando ese “prisma europeo”. Y es tarea fundamental de nuestra investigación dar cuenta de si dichas palabras fueron autoridad plenamente o no, y si es así, si lo siguen siendo.

Sarmiento abrió la posibilidad de ir a Oriente a los latinoamericanos, o al menos, a que éstos se manifestasen sobre esta parte del mundo. Uno de los primeros frutos de este impulso será el relato del peruano Francisco Esteban de Ingunza y Basualdo titulado *Viajes por el Oriente* y publicado en 1852. Pedro Paz Soldán y Unahue, también peruano, realizará un viaje a Oriente en 1859, cuyas experiencias serán publicadas bajo el título de *Memorias de un viajero peruano: apuntes y recuerdos de Europa y Oriente*, apareciendo así la necesidad de agregar al itinerario tradicional (Europa), la visita a Oriente. Existen noticias de un relato titulado *Viaje a Tierra Santa*, que data de 1870 y que fue escrito por Fray Vicente Cuesta, colombiano, que manifestaría una nueva motivación o variante de acercamiento/enfrentamiento a Oriente -la perspectiva de índole religiosa o peregrinación-, y que seguirá gran parte de los viajeros chilenos cuyos relatos estudiamos en esta investigación.

El primer relato a Oriente escrito por un viajero chileno, es el de Adolfo Rivadeneyra, que en

⁵⁴ Obras que se fundamentan en esta dicotomía, además de *Civilización y barbarie*. *Vida de Juan Facundo Quiroga, y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina* (1845), del mismo Sarmiento, son: *Amalia* (1851) de José Mármol, *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría, *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández, *La Vorágine* (1826) de José Eustasio Rivera, y *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, por nombrar sólo algunas.

realidad es chileno-español (nacido en Chile, pero de padres y de formación española)⁵⁵. Su texto se titula *El correo de Bagdad. Del Irak a Siria por la ruta clásica de los mercaderes*, relato que es fruto de uno de sus viajes realizado el año 1869. Se interna al Oriente por las aguas del río Tigris, a bordo de una embarcación, y desde allí realiza anotaciones sobre las tribus que observa en las orillas. Luego describe al pueblo turco, bajo cuya dominación se encuentra Bagdad; habla maravillas de Kerkuk, y no así de Mossul en las líneas de su relato. El Oriente que se recorre en esta oportunidad (como es el caso de todos los relatos de nuestro corpus), es el dominado principalmente por los turcos, y, por consiguiente, por la religión musulmana. Si se quiere clasificar este viaje dentro de algún tipo, deberíamos agruparlo con los diplomáticos, ya que ese era el rol que condujo a este viajero por dichos parajes. Sin embargo, su estilo, sus observaciones y conclusiones, dejan entrever un afán de carácter científico-antropológico, como ya demostraremos en el análisis y desarrollo de esta investigación.

El segundo relato a Oriente, desde un punto de vista cronológico, corresponde a *Viaje en torno al mundo por un chileno*, fruto de las travesías realizadas por el chileno Pedro del Río Zañartu entre los años 1880-1882. Del Río, oriundo de Concepción (actual Hualpén)⁵⁶, se vuelve un importante empresario, tras sus estudios de negocios en Valparaíso y su trabajo como agricultor y ballenero en la Octava Región del país. Lo motiva a viajar un lamentable evento: la muerte de su primera mujer y de sus dos hijos, producto, al parecer, de un incendio. Su itinerario no sólo será especial por incluir Oriente, sino además, por la ruta por la que accede a éste: desde Asia, cruzando el Océano Pacífico; práctica para nada común. Lo que siempre notaremos en el resto de los relatos de viajeros chilenos que fueron a Oriente en el siglo XIX, es que sus itinerarios siempre cumplen con usar Europa como antesala, como umbral, para luego adentrarse en el mundo oriental. El viaje de este autor más bien termina en Europa, haciendo el movimiento inverso con respecto a los demás viajeros⁵⁷.

⁵⁵ Adolfo Rivadeneyra nació en Santiago de Chile el año 1841, pero se trasladó al corto tiempo, con sus padres españoles, a Madrid. Fue diplomático y editor. Su carrera diplomática la inició en Beirut como intérprete políglota (dominaba varios idiomas y dialectos, entre ellos, el árabe); ocupó después el cargo de cónsul interino en Jerusalén y los de vicedcónsul en Ceilán, Damasco (donde estudio sirio) y Teherán; posteriormente fue cónsul en Mogador y Singapur, lugar este último en el que terminó su carrera en el servicio exterior en 1879. Su carrera en el mundo editorial, fue herencia de su padre, el reputado editor e impresor español Manuel Rivadeneyra. Además, participó activamente en el mundo cultural de su tiempo y fue elegido miembro de la Real Academia de la Historia y nombrado secretario de la Sociedad Geográfica de Madrid.

⁵⁶ Del Río dejó como donación a la ciudad de Concepción, su fundo Hualpén. Actualmente, la casa principal de este fundo funciona como museo abierto a la comunidad, exhibiendo distintas colecciones de objetos que obtuvo el empresario en sus viajes.

⁵⁷ Carlos Sanhueza Cerda cataloga el viaje de Del Río como del tipo de “viaje alrededor del mundo”, afirmando que sería éste el primero entre los chilenos en cumplir con el itinerario y de publicar un relato posteriormente (*Chilenos* 111). La clasificación de Sanhueza, sin embargo, responde solamente a la estructura, a un aspecto físico, es decir, al itinerario que logra el viajero, pero no a la intención o motor interno que lo conduce. En este sentido, el relato de viajes de Del Río revela propósitos sumamente íntimos, cobrando un cierto acercamiento a un viaje interior, donde el protagonista, paradójicamente, busca distanciarse de su realidad, para reencontrarse consigo mismo. Maipina de la Barra, por ejemplo,

Los cuatro relatos restantes corresponden a itinerarios de peregrinos, textos todos, frutos de viajes realizados desde Chile hasta Tierra Santa. En los cuatro casos, eso sí, se utiliza Europa como “trampolín” de acceso al Oriente. Cabe señalar, que a pesar de que la motivación de estos viajes es preponderantemente espiritual y religiosa, la mayoría de ellos manifiesta preocupaciones de las más diversas índoles, no sólo religiosas, revelando conciencia de ser pioneros en este tipo de itinerario, y de haber accedido a un mundo completamente distinto y opuesto al que ellos se sienten parte, es decir, conscientes de que han viajado al “Oriente”.

Impresiones de Viaje de un chileno del Presbítero José Agustín Gómez, cura párroco de San Felipe, es el título del relato fruto de la peregrinación de este chileno a Tierra Santa el año 1887. Cumple con la ruta común del peregrino: primero Roma, y luego, Tierra Santa. Esto que se repite en otros viajeros, responde a que los lugares bíblicos son sedes del gobierno turco, y ya no son resguardados por las leyes occidentales, ni mantenidos por la cristiandad. Por consiguiente, el peregrino podía iniciar y/o acabar su travesía en Roma, cuna y epicentro del catolicismo, lugar donde le era posible disponer de la tranquilidad y de la infraestructura que le brindaba la Iglesia para realizar sus propósitos espirituales. En el caso particular de este sacerdote, su inicio en Roma responde además a dos motivos concretos: uno, que allí se celebraría el Jubileo Sacerdotal del Papa León XIII; otro, que siempre estuvo entre sus deseos ir al “Viejo Mundo”, como indica en su dedicatoria (1). Es importante señalar que a pesar de que él mencione estas dos como sus principales motivaciones, lo cierto es que el consejo de su médico de realizar un largo viaje para reponerse tras un devastador cólera, y la posibilidad de hacerlo como capellán honorífico del acorazado Cochrane que iba a efectuar reparaciones a Europa, fueron las dos causas que le permitieron materializar realmente su peregrinaje.

El resto de su itinerario no escapa de los hitos recurrentes: Jafa, Jerusalén, Belén, por ruta marítima a bordo de un vapor, pasando por Egipto (El Cairo y Alejandría) a la ida o al regreso. En el caso de Gómez, la visita a Egipto tuvo lugar en la primera parte de su viaje.

Carlos Walker Martínez es el autor del relato a Oriente que debemos señalar a continuación, según el orden cronológico. La primera carta de su relato titulado *Cartas de Jerusalén*, data del 1° de marzo de 1896. Al año siguiente se publican éstas -en Santiago- en forma de libro. La segunda edición es de 1904, lo que evidencia aprobación y éxito entre el público lector. Se trata de extensas cartas dedicadas a su mujer, Sofía Linares, a quien expresa sus impresiones sobre su viaje a Tierra Santa. Un aspecto particular de este relato es que no da cuenta tanto de los lugares y las gentes de los sitios

viajera chilena del siglo XIX que no fue a Oriente, también podríamos agruparla dentro de este tipo de viaje que acabamos de describir, ya que sus motivos tienen mucho en común con los de Del Río.

visitados, ni tampoco del itinerario mismo que recorre su protagonista, sino más bien, predominan las citas y un permanente diálogo con las fuentes sagradas. Su texto es un desfile de salmos, pasajes bíblicos y oraciones, y su lenguaje, como se observará en la tercera parte de esta tesis o análisis textual, responde directamente a lo que ahora podemos interpretar como un fenómeno intertextual (especialmente de textos religiosos).

Mis días de peregrinación en Oriente, de Amalia Errázuriz de Subercaseaux, es el relato de una chilena que participa en el primer viaje de peregrinación a Tierra Santa que organiza una agencia francesa, la de los padres Agustinos de la Asunción. Amalia, después de varios viajes a Europa, que realizó desde niña, decide embarcarse en el vapor “Notre Dame du Salut”, el 15 de diciembre de 1893, acompañada de su mejor amiga, para ir a celebrar la Navidad a Belén. Su viaje se inicia en Marsella, como era común, dirigiéndose por el Mediterráneo hacia Jafa, puerta por la que los peregrinos entraban a Oriente. A su regreso, se produce el infaltable paso a Egipto. Entre los distintos aspectos relevantes que aporta su relato, se encuentra el título, ya que éste incluye la palabra “Oriente”, lo que denota estar más consciente del desplazamiento Occidente-Oriente que se efectúa, y que tal vez podría responder a ciertas lecturas previas o a convivencias extendidas con artistas y personajes de las élites parisinas.

El relato de Inés Echeverría, más conocida como Iris en el ámbito literario, es el último que se incluye en nuestro corpus. Se titula *Hacia el Oriente. Recuerdos de una peregrinación a Tierra Santa*, y corresponde a sus impresiones obtenidas en sus dos viajes por Palestina (1900 y 1901). A pesar de que en las primeras páginas afirma que “[no fue] a buscar en aquellos viajes el brillo del Oriente, (...), ni la fantasía de sus costumbres” (IX), porque “iba tras la emoción que en [su] alma de cristiana debía producir el país de la redención” (IX); de todos modos, inicia el título de su obra con un “hacia el Oriente”, lo que también denota que está consciente de que se ha unido o es parte de un cierto desplazamiento (movimiento) que la conduce a otro mundo, uno distinto al que pertenece.

Lo particular de este viaje o relato, es que a diferencia de otros de peregrinación, la autora sí se preocupa bastante de observar y describir a los sujetos, los ambientes y las costumbres de los lugares que visita. Además, se olvida a ratos de la intención religiosa que señala al inicio, dejando espacio a sus narraciones acerca de la dinámica y las conversaciones entre sus compañeros, así como a la definición, y tal vez creación de ciertos personajes. Iris demuestra tener intenciones distintas, diversas y contrarias entre su viaje propiamente tal, y su relato u obra. Si bien proclama que su viaje responde a una verdadera motivación provocada por su alma de vocación cristiana, lo cierto es que su relato responde más bien a la motivación estética, literaria, de creación artística y a su vocación de escritora. Su ruta de acercamiento a Oriente también demuestra una diferencia: Grecia, Constantinopla y Damasco, primero,

para ir después a Tierra Santa. Grecia, como un país que reúne aquellos rasgos que se pueden identificar como occidentales y orientales al mismo tiempo, puede considerarse como una antesala para acceder a un mundo nuevo, distinto, diverso: el Oriente. Su detención en Constantinopla refuerza la idea de dar un siguiente paso hacia el Oriente, para finalmente, introducirse en él por completo, al acudir a Damasco. Estos destinos no forman parte del itinerario común de la peregrinación a Tierra Santa, dando la impresión de que en el viaje de Inés, Palestina es sólo un sitio más, que complementa un itinerario más amplio: un itinerario que desea abarcar a Oriente de manera más total.

Si bien nuestro corpus se cierra aquí, esto no quiere decir que los viajes a Oriente de chilenos cesen y sus relatos dejen de aparecer, sino todo lo contrario. Durante la primera década del siglo XX las cifras de chilenos que acuden a Oriente, ya sea en peregrinaje, viaje diplomático, en busca de aventuras, negocios, etc., se multiplica y sus motivaciones también. *Viaje al Japón de la fragata Lautaro* (1919) de Alejo Marfán⁵⁸, así como *Diario de un viaje a Egipto* (1928) de Olga Budge de Edwards⁵⁹ y *Viaje a Egipto* (1931) de Carlos Orrego Barros⁶⁰, son sólo algunos pocos títulos que nos aventuramos a mencionar dentro del vasto grupo realmente existente. Detenerse sobre estos, y estudiar sus características, no corresponde a los límites de la investigación que se pretende desarrollar en esta oportunidad. El panorama cobra otras complejidades, los contextos varían, se incluye la fotografía como un medio de registro ineludible y que desarrollará una relación clave de imagen-texto, y que se escapa, reiteramos, al alcance de esta tesis. Es por eso que nos remitiremos al estudio de los seis relatos antes descritos, en cuanto que son los que inauguran un nuevo tipo de viaje, desde el punto de vista del itinerario -el viaje a Oriente-, y que decidieron inmortalizar con sus relatos.

⁵⁸ El 4 de septiembre de 1919, al mando del Capitán de Corbeta Alejo Marfán, zarpa de Iquique con destino a Honolulu y Japón, la “Lautaro”, fragata que después de ocho meses y veintiún días (25 de enero de 1921), regresa a Valparaíso con un cargamento de pólvora y armas para el Ejército de Chile y con dos mil toneladas de carbón.

⁵⁹ Mujer de Agustín Edwards Mac-Clure, político y diplomático de la primera mitad del siglo XIX. Mientras residen en Londres, en una de las misiones diplomáticas de Edwards, Olga realiza varios viajes, uno de ellos, a Egipto.

⁶⁰ Carlos Orrego Barros, sobrino nieto de Diego Barros Arana, realiza un viaje a Egipto mientras se encuentra estudiando las antigüedades faraónicas, en los centros de egiptología más importantes de Europa: el British Museum y el Louvre. Él mismo señala en el prólogo que este relato es su “primer ensayo literario” (10).

III. LITERATURIDAD DEL RELATO DE VIAJE: FICCIÓN E INVENCIÓN DEL OTRO

III.1. EL RELATO DE VIAJE EN CUANTO GÉNERO: FICCIÓN Y DOCUMENTACIÓN.

En el siglo XIX se da comienzo a la “democratización del viaje” (Brintrup, “El libro” 58). Esto quiere decir que la manera de viajar y, por consiguiente, el viajero en sí, se transforman. El viaje debe volverse un asunto rápido, de fácil acceso y proceder: un producto o servicio que se puede consumir. Los transportes, la conectividad, el turismo, etc., afectarán significativamente la manera en que se viaja. Las transformaciones que sufre la narrativa de viaje en la época, por consiguiente, no serán fenómeno extraño. Si cambia el viajero y su modo de viajar, es natural que varíe también su manera de narrar el viaje. La seguridad y las facilidades que entrega el desarrollo del turismo, así como las ideas románticas que empapan el siglo, despiertan una tendencia hacia la inspección personal. “Se da término, definitivamente, a la escritura impersonal de los viajes” (Brintrup, “El libro” 59). Se dejan de escribir las famosas “direcciones para viajar”, y se privilegia el azar⁶¹.

Lo “personal” del relato de viajes consistiría, según Brintrup, en la huída, por parte del viajero-autor, de la uniformidad (“El libro” 59). De allí que rechace éste la homogeneización de la ciudad, y prefiera ir en búsqueda de la singularidad que ofrecen los trópicos, por ejemplo.⁶² La independencia del viajero-narrador del siglo XIX, sin embargo, se observaría principalmente, en “la ambigüedad [de éste] al elegir modelos y formas para la redacción de su relato de viajes. Algunos viajeros luchan por deshacerse de modelos europeos proponiendo una manera <original>⁶³, de difícil clasificación” (Brintrup, “El libro” 60). Esto acusa la condición intertextual del relato de viajes desde el punto de vista de su esencialidad, es decir, de su naturaleza en cuanto género. El hecho de que el viajero-narrador deba elegir o seleccionar modelos de relatos, es porque además de viajar, leer y dialogar con otros textos, la intertextualidad en sí es parte fundamental de todo el fenómeno. La intertextualidad o

⁶¹ Brintrup señala que la anotación de instrucciones de cómo viajar se practica en el relato de viajes desde las peregrinaciones antiguas, pre-medievales (“El libro” 57). Luis García también afirma esta idea: “El peregrino de la antigüedad, que se movía por rutas religiosas de mucho aflujo y por ciudades complicadas, precisaba de las atenciones que el viajero de cualquier tiempo y circunstancia exige, pero de manera particular estos manuales de uso que recogían la experiencia de viajeros anteriores. Sin estos auxiliares los peregrinos a Roma se habrían perdido entre tanta ruina, tanto santuario, tanta tradición y tanta historia” (10). Sin embargo, ninguno de los dos estudiosos menciona específicamente el título o el autor de algunas de esas guías y relatos. Eugenia Popeanga habla de relatos que reúnen información enciclopédica para posibles peregrinos a Tierra Santa pero que datan ya de los siglos IV y V d. C. Entre ellos, estarían las llamadas Historias Hierosolomitanas y el *Itinerarium Burdigalense* (del año 333 aproximadamente), que relata el itinerario de un autor desconocido desde Aquitania a Tierra Santa (29-30).

⁶² Este es el caso del viajero europeo. “El viajero hispanoamericano del mismo siglo, en cambio, realiza un proceso inverso. (...) El viajero proveniente de las sociedades menos adelantadas, se adelanta imaginativamente, viajando a Europa, u obteniendo objetos ostentosos traídos del Viejo Continente (Brintrup, “El libro” 59-60).

⁶³ El destacado no es mío.

diálogo con otros relatos de viajes, implica re-escribir lo que ya estaba escrito, pero hacerlo desde una perspectiva que se considera propia, nueva, única, y original. El narrador del relato de viajes del siglo XIX recurre -la mayoría de las veces- a la intertextualidad o al encuentro con textos previos, para justamente apartarse de dichos textos, es decir, para intentar escribir, narrar y crear por primera vez. Es por eso, en gran medida, que permanentemente los viajeros remarcarán las diferencias entre las anotaciones de los otros, y sus observaciones propias. Esta es la razón por la cual proponemos estudiar el fenómeno intertextual en los relatos de viajeros chilenos en Oriente, en cuanto elemento o recurso propiamente literario. Pues en esa intención por re-escribir la realidad ya escrita, se manifiesta más claramente el fenómeno creativo, y por lo general, aflora la ficción⁶⁴.

En su texto *Literatura de viaje: de Humboldt a Baudrillard*, Ottmar Ette define el relato de viaje como una “forma de escritura literaria y científica” (11). Y no podemos negar que el género en cuestión se disputa entre estas dos áreas, motivaciones o funciones: entre la ficción y la documentación. De hecho, “en la actualidad, el relato de viaje sigue siendo considerado como documento empírico y ligado íntimamente a la realidad, como *narratio vera*” (Ette 32). Esto ocurre a pesar de que se intente encarecidamente rescatar y considerar la función poética de estos relatos (Ette 34). En el siglo XIX se inicia el camino de este género hacia versiones más personalizadas, menos limitadas por los modelos y la tradición; sin embargo, aún así, se debe considerar que la mayoría de los viajes tenían como objeto la transmisión posterior de información. “La literatura de viaje oscila [todavía] entre la narrativa personal y las obligaciones institucionales” (Livon-Grosman 22). El que viaja y narra su viaje en el siglo decimonónico, es parte de una cierta clase social, la más poderosa, y no sólo por un aspecto de financiamiento, sino sobre todo, porque “el concepto de viaje como una posibilidad de distanciamiento político o como búsqueda personal, requerían, y quizás siga requiriéndolo, la existencia de un individuo con los medios culturales como para ofrecer esa visión” (Livon-Grosman 22).

La discusión de si el relato de viaje es mayormente ficción o documentación es un asunto central de esta investigación. Ciertamente es necesario referirse de alguna manera al problema. Uno de los aspectos a tratar al respecto, es que no apoyamos la idea de que la hibridez entre ficción y documentación se deba y perdure solamente producto de las finalidades históricas y ocasionales que se le atribuyen al relato en cada caso. Postulamos que la hibridez del relato de viajes es justamente su condición esencial, es la característica que define su naturaleza misma. Daniel Defert alude a que la

⁶⁴ El uso de la intertextualidad literaria en los relatos de viajes estudiados, se relaciona directamente con el recurso de la écfrasis, justamente por lo aquí expuesto. La écfrasis (pintar con palabras) conduce necesariamente a la creación de un objeto (Oriente en este caso) nuevo y único; asimismo, la incorporación de intertextualidad literaria en los relatos que describen el Oriente permite una re-escritura o re-descripción de éste, que produce o crea finalmente, un nuevo Oriente, único y subjetivo.

literatura de viajes antes del siglo XIX no era un género, sino una de las sumas culturales, políticas, económicas, legales y religiosas, de un periodo dedicado al descubrimiento y revelamiento de los nuevos continentes (12); y esta suma de la que se habla, es el elemento que fundamenta en sí al relato de viaje, es el que lo define en cuanto género, aunque parezca una afirmación contradictoria.

En lo concerniente a esta investigación, se comprenderá de ese modo al relato de viajes: como un texto ficticio-documental, suponiendo la fundición de ambas funciones como el fundamento del mismo género. Y, por lo mismo, suponemos igualmente válido para su estudio, un análisis histórico, así como uno de índole literario.

Sin rechazar, entonces, la condición híbrida del relato de viaje, y su componente histórico, científico o documental, según se quiera denominar dicha función, para los efectos del análisis que se pretende desarrollar a continuación, es relevante explicar en qué aspectos se asoma, se marca y se demuestra que el relato de viaje es, “en parte”, un género literario; aspecto que tal vez pudo pronunciarse mayormente a partir del Romanticismo y de la modernidad, por esa perspectiva íntima, de inspección personal que cobran los relatos de viajes, a la que se refiere Brintrup (“El libro” 59).

Lo primero que se debe tener en cuenta es que es necesario no hacer caso a “la costumbre difundida de sostener que lo <literario> de un texto disminuye en relación directa al aumento de la referencialidad a la realidad concreta” (Rotker 111). Y, por consiguiente, “la condición de texto autónomo dentro de la esfera estético/literaria no depende ni del tema, ni de la referencialidad ni de la actualidad” (Rotker 111). De esta manera, el hecho de que el relato de viaje incluya, trate, se sustente en la realidad concreta, no le quita a éste la calidad de texto literario.

La explicación, por consiguiente, se debe encaminar hacia una pregunta más compleja aún, esto es: la pregunta por la literaridad; es decir, señalar qué define a la literatura. Lamentablemente, preguntarse qué es literatura, es, sin duda, una cuestión cuya respuesta no podremos configurar aquí con absoluta satisfacción. Los diversos teóricos y las distintas escuelas han intentado acercarse a una definición, concluyendo todos que es imposible decir con plena seguridad: literatura es esto, o aquello.

Desde Aristóteles en adelante, se ha conducido esta discusión desde la perspectiva inversa, es decir, señalando qué no es literatura. Ahora bien, mediante dicha lógica, se ha mantenido siempre la atención en dos aspectos que posiblemente determinarían la particularidad de un texto literario, en contraposición a uno que no lo es. Estos elementos son: el uso especial del lenguaje (entiéndase uno de carácter connotativo, de funciones estéticas), y la re-presentación o ficcionalización del discurso.⁶⁵

⁶⁵ Aristóteles en su *Poética* (318 a.C) inicia la problemática de la definición de la literatura fundamentada en esos dos aspectos: ficcionalización y uso especial del lenguaje. Wellek y Warren en su texto básico para la iniciación a la teoría

Por una parte, se observa claramente en los relatos que estudiamos, una preocupación especial por la manera en que se cuentan los acontecimientos, así como se describen los escenarios y personajes. Esa preocupación a la que aludimos, se materializa en un intenso uso de lenguaje metafórico⁶⁶, tanto para narrar los hechos, como para describir. Sin embargo, esta condición no es suficiente para determinar y afirmar que los relatos de viaje son textos literarios. Muchas veces se ha demostrado que existen textos con diversas funciones, como la publicidad, por ejemplo, que también presentan un alto índice de alusiones metafóricas.

Es por ello, que el pilar de la fundamentación que intentamos sostener respecto a que el relato de viajes es literatura, radica más bien en su condición ficticia. La representación o la virtualidad que manifiesta el mundo que se cuenta, a pesar de ser reflejo de la realidad la mayoría de las veces, es lo que avala la literaturidad del relato. Los viajeros-narradores no sólo describen, informan, critican, sino también, y sobre todo, imaginan escenarios, traen a la vida personajes y crean mundos literarios, que pueden ser parecidos, pero al fin y al cabo, paralelos al mundo material, palpable y real.

Rotker unifica ficción y uso especial del lenguaje como un mismo fenómeno, como elementos imposibles de separar. “El no poder decir enunciativamente, el no decir normalmente, conlleva implícita una re-presentación, un re-decir, un otro-decir, una virtualidad: ficcionalización del discurso (están absolutamente ligados ambos elementos). De ahí se presenta la re-presentación, o creación de una realidad nueva” (141). Para esta teórica el mero hecho de tender a un uso especial y distinto del lenguaje, ya es o ya nos aproxima hacia una ficcionalización, y por ende, hacia la creación literaria. Según ella, “el arte no imita la vida, el arte [simplemente] construye otra realidad” (141). Y nosotros postulamos que a pesar de que el arte por lo general sí imita la vida, no por ello no construye otra realidad.⁶⁷ Si un texto es capaz de construir otra realidad, paralela, virtual, y al mismo tiempo, es

literaria, titulado *Teoría Literaria* (1948), hacen hincapié en esta misma idea, es decir, que la discusión respecto a qué es literatura se fundamenta especialmente en estos dos elementos. Jonathan Culler, es tal vez quien mejor y más directamente ha pretendido abordar el problema en los tiempos actuales, en su trabajo “La literaturidad” (1993). Terry Eagleton, quien incluso rechaza las teorías absolutas por parte de los teóricos y la postmodernidad, y que por consiguiente, defiende que es absurdo intentar definir literatura (por la imposibilidad que esto denotaría), no logra evitar referirse a la ficcionalización y uso especial del lenguaje al momento de hablar sobre literatura.

⁶⁶ Lo que entendemos por metáfora o por lenguaje metafórico se ha definido en el Enfoque Teórico Literario de esta tesis (Introducción; subcapítulo I.3.1).

⁶⁷ Aristóteles después de aclarar que el arte, y por ende, la poesía (sentido amplio de ésta, que muy bien podría ser comprendida hoy como sinónimo de literatura) es imitación de la realidad, agrega lo siguiente respecto al poeta (autor): “aunque haya de representar cosas sucedidas, no será menos poeta; pues no hay inconveniente en que varias cosas de las sucedidas sean tales cuales concebimos que debieran y pudieran ser, según compete representarlas al poeta” (*Poética* 29). El filósofo aclara que independiente de que la poesía (literatura) sea imitación de la realidad, goza de la representatividad de ésta según el modo ideal, lo que muy bien podría escaparse a veces de la manera exacta en la que acontecen los hechos en la realidad.

propenso al lenguaje metafórico (figurativo), entonces se puede afirmar que se está frente a una obra de arte, en este caso, frente a un texto literario.

Susan Sontag menciona en un artículo: “Esencialmente los románticos construyeron el yo como un viajero -un yo en búsqueda, sin hogar, cuyos estándares y cuya ciudadanía deriva de un lugar que aún no existe o que nunca existió, un lugar que se entiende como de ideal en vez de algo real”⁶⁸ (699-700). Con estas palabras ella pretende apoyar la idea de que los viajeros que narraron sus viajes durante el siglo XIX, tendieron -por una razón más bien circunstancial-, a hacer de sus textos obras literarias. No obstante, y a pesar de que algo de ello pueda ser válido, puesto que el Romanticismo ayudó en el desarrollo y configuración de un mundo más personal, insistimos en que el relato de viaje es por naturaleza literario, al menos una parte de éste, independiente de las circunstancias históricas, tendencias, estilos de escritura, modas, etc.

III.2. LAS FIGURAS LITERARIAS Y LA INTERTEXTUALIDAD COMO RECURSOS DE LA IMAGINACIÓN EN EL RELATO DE VIAJE.

Atendiendo al intenso uso del lenguaje figurativo en los relatos de viaje, así como a la presencia indiscutida de la intertextualidad (alusiones y referencias a otros textos) en sus páginas, se pretende explicar, a continuación, ambos elementos, en cuanto recursos necesarios a los que acude la imaginación durante el proceso de escritura-creación de este tipo de relatos.

III.2.1. LAS FIGURAS: NOMBRAR LO INNOMBRABLE.

Las figuras retóricas-literarias, especialmente, la metáfora, la comparación, hipérbole y ékfrasis, parecieran ser una condición *sine qua non* del género del relato de viaje. La función de describir al otro, lo extraño, lo distinto del mundo nuevo que se visita (o por el que se viaja), implica necesariamente, nombrar. Y en ese acto de nombrar a través de la narración y descripción de lo desconocido, aflora con fuerza la utilización de las figuras. Ellas, en el caso de la escritura del relato de viaje, se comportan como un elemento necesario, ineludible, prácticamente automático, sin restar por esto la preocupación *per se* que manifiestan los escritores al configurarlas. Por consiguiente, al tener que nombrar lo innombrable, al tener que definir, describir, mencionar o narrar lo que no se conoce, las figuras surgen, prácticamente, como una solución obligada. Desde la función misma del relato de viaje, desde su

⁶⁸ La traducción es mía.

naturaleza para la que éste nace -que es, en síntesis, el describir al otro-, surge la literaturidad. La presencia de figuras denota un uso o una preocupación especial por el lenguaje, que es uno de los elementos que constituye la condición literaria de un texto.

La escritura de un relato de viaje se fundamenta en el fenómeno mismo del viaje, esto quiere decir, que se basa en el traslado de un viajero-narrador (de una persona) que desarrolla un itinerario y que recorre ambientes distintos a los que él pertenece. Y justamente, producto de esa relación de extrañeza con ese mundo desconocido, pero del que debe narrar y describir, es que la imaginación cobra un rol necesario y fundamental. ¿Cómo se describen paisajes y personas cuando no se conocen, ni comprenden? Mediante la imaginación. Ésta, a través de la utilización de combinaciones, selecciones y relaciones especiales de las palabras, permite definir lo indefinible, o nombrar lo innombrable, haciendo que los paisajes a los que se refiere el texto se vuelvan escenarios, y las personas, personajes; en síntesis, permitiendo la creación de un mundo nuevo. El viajero es autor, entre otras razones, porque desarrolla una puesta en escena. Éste observa espacios reales, pero al describir éstos e introducirlos en su relato, los transforma o mejor dicho, los re-crea (crea) como espacios diegéticos, es decir, como lugares donde se mueven ciertos personajes en un tiempo determinado. Es la descripción la que genera la construcción del espacio -y de los elementos que lo componen- dentro de un relato. Pimentel afirma que “la forma discursiva privilegiada para generar la ilusión del espacio es la descripción” (7-8)⁶⁹. Toda narración de sucesos requiere de un espacio en el que transcurran éstos, y dicho espacio se presenta en el relato mediante la descripción⁷⁰, sirviéndose de un lenguaje figurativo, comparativo, metafórico, y a veces, hiperbólico, para poder darse a entender. Genette menciona a la *descripción* en literatura, a la *perspectiva* en pintura y a los *recortes* y *montaje* en la cinematografía como los responsables de la representación del espacio (*Figuras* 116), lo que nos puede dar una idea más concreta del rol que cobra la descripción en el proceso de representación de un mundo en los relatos. Walter Benjamin, finalmente, manifiesta lo siguiente, refiriéndose a lo que experimenta el viajero al transcribir sus experiencias y observaciones: “Qué difícil puede llegar a ser encontrar palabras para lo que se tiene ante la vista. Pero cuando finalmente se encuentran, golpean contra lo real con pequeños martillos hasta que repujan la imagen como si la realidad fuera una planchuela de cobre” (*Cuadros* 83)⁷¹.

⁶⁹ Pimentel se fundamenta en las reflexiones de Gérard Genette, quien antes (1969) afirmó que en el relato “la descripción es más importante que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir –quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos” (*Figures* 57). La traducción es mía.

⁷⁰ “No se concibe un relato que no esté inscrito, de alguna manera, en un espacio que nos dé información, no sólo sobre los acontecimientos sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional; no se concibe, en otras palabras, un acontecimiento *narrado* que no esté inscrito en un espacio *descrito*” (Pimentel 7).

⁷¹ Marcela Pezzuto en su artículo “Itinerario, espectáculo y denuncia en *Primer Nueva Corónica* y *Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala”, se refiere al discurso descriptivo del relato de viaje como un vehículo que transforma el

Se estipula que mediante la metáfora (así como otras figuras) se crean nuevos mundos, y que por consiguiente, su condición de recurso literario contiene efecto doble. La metáfora no sólo logra un fin estético, dando belleza y enaltecendo el lenguaje, sino que también provoca la virtualidad del discurso al expresarse de manera figurativa y connotativa. Por lo tanto, esta figura se refiere a un mundo que se supone real, pero que en verdad no lo es, puesto que el discurso metafórico alude, a fin de cuentas, a escenarios y personajes abstractos, configurados en la mente del autor-viajero, y que se concretizan y completan “en” y “con” la lectura de los receptores del relato.

Cuando Inés Echeverría cuenta la primera vez que pisó Tierra Santa, se expresa así:

Ascendimos por **un senderito estrecho como cinta blanca**, que sigue la ladera de la montaña en una gradiente suave. **El camino se escurría entre sombras de verdura.....** Allá abajo, con un rumor candencioso, **el mar se dilataba infinito y el firmamento, salpicado de gruesos diamantes, chispeaba magnífico, tendiéndose de uno a otro confín.....**(76).

Es imposible no notar que las frases subrayadas⁷² de este fragmento pueden haberse escrito de otro modo, más enunciativo y no tan figurativo. Decir <gruesos diamantes> en vez de <estrellas> es uno de los tantos tropos que poseen estas cuatro líneas del relato de Iris (Inés Echeverría), ejemplo que demuestra que la viajera no sólo pretende entregar datos e informar a otros, sino que por sobre todo, desea convertirse ella misma en personaje y protagonista de su obra, transformando al mismo tiempo el paisaje visitado en un escenario construido mediante su imaginación personal.

III.2.2. LA INTERTEXTUALIDAD: INFORMACIÓN IRRENUNCIABLE.

Así como decíamos que las figuras literarias se comportan como un recurso prácticamente automático e ineludible durante la escritura del relato de viaje, así también sucede con el uso de la intertextualidad, la que se entenderá, como definimos en páginas anteriores, como la presencia de citas y alusiones de otras obras literarias en el relato de viaje⁷³. El viajero-narrador no puede describir ni contar su propia experiencia en el lugar que visita, sino es mediante -o fundamentándose en- el diálogo

relato en “espectáculo”, en cuanto que el narrador presenta a su receptor (el monarca en este caso) con color e intensidad, valiéndose de la letra, los dibujos y otros recursos con el fin de hacerle la lectura más agradable (67). La estudiosa agrega que “la espectacularidad del relato se basa en el poder de observación del cronista sobre la realidad que describe” (67), e insiste en que “la preponderancia de la función descriptiva hace del relato un espectáculo con una serie de características que aparecerán al catalogar los diferentes <ambientes-espectáculo> por los que es conducido el lector para su observación” (68).

⁷² El subrayado es mío.

⁷³ Ver Introducción, I.3.

con otras narraciones previas similares.

La intertextualidad o diálogo con otros textos en los relatos de viajes, consiste en un recurso o un elemento que aporta sustancia literaria a este género, por dos motivos:

a) Uno, porque la utilización del recurso implica re-escribir lo que ya estaba escrito, pero hacerlo desde una perspectiva propia, nueva, única, y original. Por lo tanto, el narrador, al recurrir al encuentro con textos previos, lo que busca es justamente apartarse de dichos textos, es decir, intenta escribir, narrar y crear por primera vez, volviéndose este fenómeno o manera de aplicar la intertextualidad, en prácticamente una regla. El viajero-narrador siempre menciona otros relatos previos al suyo, los cita, dialoga con ellos, para finalmente, remarcar y concluir que su viaje es único, verdadero, y que su mirada personal y su foco de observación son los que valen. Esto último, no tanto por coincidir con la realidad, sino porque sus palabras reflejan un nuevo y propio modo de ver, entender y narrar la misma realidad. En conclusión, esta búsqueda fehaciente por hallar la diferencia, por entregar nuevos elementos o perspectivas de una misma realidad, encierra un afán creativo, de re-crear, de decir y nombrar por primera vez; aspecto que une al relato de viaje con la literatura.

b) Segundo, y por otro lado, se debe considerar el diálogo que existe entre los textos de los viajeros que estudiamos y obras literarias en general, de género distinto al del relato de viaje. Lo interesante es que justamente en los momentos en que el autor intenta describir al otro, afloran con mayor intensidad alusiones o referencias a obras literarias; lo que no sólo produce un efecto estético y ficcional parecido al que provoca la metáfora y las otras figuras (nombrar lo innombrable), en cuanto que al no saber el narrador cómo describir al otro, acude a lo que ya se ha dicho antes; sino que además, introduce el relato de viaje en la tradición literaria. Suele suceder que en aquellos momentos en que el narrador pretende dialogar con una fuente, que le permita respaldar con propiedad más científica alguna de sus observaciones respecto al paisaje, población o sujeto (en este caso, el oriental), escoja una obra literaria, y no una de índole científica. Este comportamiento es sumamente relevante, porque demuestra que el relato de viaje puede pretender ser un texto de índole documental-histórico, pero que, en la práctica, acaba siendo uno de carácter literario, o ambas cosas a la vez.

Un ejemplo en que puede apreciarse esta dinámica lo encontramos en el siguiente fragmento del

relato de Adolfo Rivadeneyra: “Homero habla de ciento once hospederías que existían entre Sardes y Susa; prueba de que en su tiempo estos mismos caminos eran mucho más concurridos que ahora” (98). Este viajero, es uno de los que conforman nuestro corpus, y que manifiesta las más marcadas intenciones de hacer de su texto uno de índole científico, pero, utiliza como referencia para probar u objetivar sus observaciones personales, una obra literaria. Al dialogar con Homero, el narrador introduce su discurso en el plano de la literaturidad, ya que, a fin de cuentas, al lector no le es posible corroborar si Homero inventó ese número de hospederías o no. Basarse en otro texto literario es meterse en el mismo juego literario, provocando en el receptor una sensación de no saber si se está accediendo a un mundo real o ficticio, o a ambos a la vez, que es lo más acorde con la naturaleza del relato de viaje.

En síntesis, la intertextualidad presente en el relato de viaje es un fenómeno o elemento que reporta literaturidad a éste; ya sea por la tarea de re-escribir la realidad ya escrita; ya sea por la práctica de dialogar con obras literarias de diversos géneros. En ambos casos, la intertextualidad atrae y desarrolla el proceso creativo, permitiendo que aflore la ficción en el acto de re-escribir la realidad, y en el acto de dialogar con quienes ya la han escrito anteriormente.

III.3. LA CREACIÓN DEL OTRO COMO UN FENÓMENO NECESARIO.

La invención del otro o del individuo extranjero que se observa mientras se viaja, es una práctica imposible de rechazar al momento de escribir un relato de viaje. Acabamos de explicar que la metáfora y otras figuras surgen especialmente cuando el narrador-viajero se enfrenta a la problemática de describir o narrar sobre el sujeto que no conoce y no comprende (como recursos para reemplazar esa carencia de conocimiento y comprensión); y lo mismo para el caso de la intertextualidad. A esto se debe agregar que el relato de viaje nace, se origina y se fundamenta justamente en la problemática de describir al otro, es decir, en la búsqueda por captar el mundo nuevo que se visita y transmitirlo a receptores familiares. Y en esa labor de transmisión de un mundo a otro mundo, mediante la escritura, se produce una instancia en la que se desarrolla un fenómeno creativo ineludible: el de la invención del otro.

Es fácil comprender esta lógica cuando recordamos la carta del primer viaje de Colón. Los ojos del descubridor no encontraban palabras para poder describir y transmitir la nueva realidad, por lo que hubo de recurrir al lenguaje figurativo y alegórico, así como a las referencias y alusiones a otros textos, en los que de alguna u otra manera también se contara sobre descubrimientos de nuevos mundos. Este

ejercicio sumamente natural para el caso del descubridor, se produce de modo similar en la transmisión del mundo nuevo en el relato de viaje. Frente a la imposibilidad de contar de manera fidedigna la esencia del sujeto/otro y de su entorno (lo que encierra cultura, costumbres, prácticas, creencias, perspectivas y maneras de comprender la existencia), se recurre de manera necesaria al uso de tropos y figuras literarias (a la puesta en práctica de un lenguaje connotativo), y a las referencias de lo que otros han pronunciado al respecto con anterioridad. Por lo que, finalmente, quiéralo o no el narrador, su relato acaba ofreciendo una imagen del otro construida por aquél mismo. Lo sorprendente es que esa ausencia de referencias es la que permite el nacimiento de la literaturidad. Es en este contexto que el viajero-autor pinta, da vida, es decir, le da voz a un objeto mudo mediante un modo poético (Mitchell 153).

Por su parte, Todorov señala que en el proceso de conocer al otro, se siguen cuatro pasos: el descubrir, el conquistar, el amar, para finalmente, llegar a conocer⁷⁴. Según este estudioso, es imposible conocer al otro si no es mediante su descubrimiento, lo que implica necesariamente una conquista de dicho otro, es decir, poseerlo (lograr que se vuelva un poco como yo, y viceversa), y sólo así, se lograría la empatía que permitiría la comprensión fidedigna. Nosotros no creemos que se alcance nunca esta última fase en un fenómeno de encuentro (o desencuentro) entre dos mundos. Defendemos la imposibilidad de comprensión esencial plena entre dos sujetos de mundos distintos, lo que se reflejaría en el género del relato de viaje en general. Por consiguiente, dicha imposibilidad produce que el relato de viaje siempre cruce el límite hacia la literaturidad, por necesidad, para poder llenar vacíos de comprensión, y poder cumplir con su labor de transmitir al par receptor (familiar), las particularidades de un mundo nuevo.

Al introducirse el narrador en el mundo extraño, y al no poder evitar llevar consigo aspectos propios del mundo al que pertenece, se produce que lo desconocido (nuevo) se vuelva un poco familiar, y que lo familiar se vuelva un poco desconocido, creándose de este modo, algo nuevo.

En el relato de viaje se produce un fenómeno especial e interesante, que consiste en una especie de persecución hacia el narrador por obligarlo a entregar a la posteridad una versión de la imagen del individuo con el que se encuentra en su viaje; y es tal la necesidad o el deber que éste siente por cumplir su tarea; y es tal el grado de precariedad desde el punto de vista del conocimiento y comprensión, para poder entregar una imagen fidedigna de ese hombre o mujer; que necesariamente debe acudir a la imaginación, debe ficcionalizar dicha imagen, para, finalmente, construir y crear una

⁷⁴ El libro completo de Todorov desarrolla esta tesis. Sus cuatro capítulos se denominan justamente así: Descubrir, Conquistar, Amar y Conocer.

versión única y particular de éste (o ésta). Ante la imposibilidad de aprehender genuinamente el objeto que se desea describir, surge la écfrasis -“*as a poetic mode, giving voice to a mute art object*” (Mitchell 153)- recurso que luchará en los relatos por hacernos experimentar (a los lectores) sensiblemente un objeto (ver, y más todavía, comprender Oriente) únicamente mediante el lenguaje.

IV. FICCIÓN Y CREACIÓN DEL MUNDO ORIENTAL EN RELATOS DE VIAJEROS

CHILENOS DEL SIGLO XIX

“Ut pictura poesis”
(Horacio, siglo I a.C.)

IV.1. FIGURAS LITERARIAS E INTERTEXTUALIDAD EN EL ENCUENTRO/DESENCUENTRO CON EL/LO OTRO ORIENTAL.

Para dar inicio al análisis de los textos, es indispensable señalar el orden o estructura en que se desarrollará éste. Dicha estructura se fundamentará en el proceso creativo que se experimenta en el desarrollo de la narración y especialmente descripción del Oriente (el paisaje y sus habitantes) en los relatos; y que separaremos en tres etapas:

1. Construcción de la imagen del otro (mundo oriental);
2. Ruptura o quiebre de la imagen del otro (mundo oriental);
3. Re-construcción o creación de la imagen del otro (mundo oriental).

La primera fase (Construcción de la imagen del otro) corresponderá al fenómeno de construcción preliminar de una imagen del mundo oriental, cuando el viajero todavía no ha llegado allí físicamente, pero que el relato ya le exige describir. Ese mundo se conforma tanto de la imagen del paisaje como la del habitante, pero es común que en esta primera instancia (la de la partida o despedida del mundo familiar) predominen las alusiones a la primera, por sobre la segunda, es decir, a la imagen del paisaje que se visitará, y no tanto a la imagen de las personas que se encontrarán. Por lo general, durante la despedida y partida del viajero, éste menciona y esboza las características naturales y físicas del mundo nuevo, así como se refiere a sus cualidades singulares. La imagen de dicho mundo suele ser informada por lecturas previas o imágenes preconcebidas, y el lenguaje para construir aquélla estará poblado de figuras retóricas-literarias. El hombre (y mujer) oriental, entonces, no será mayormente aludido, y muchas veces, esta primera imagen del paisaje -que es con la que los viajeros llegan al mundo oriental- no contempla al sujeto que lo habita.

La segunda etapa que estudiaremos (Ruptura o quiebre de la imagen del otro), es aquella en la

que el viajero-narrador se enfrenta a la dificultad de hacer corresponder su imagen preconcebida del mundo nuevo (que visita) -y ya descrita en su relato antes de que su itinerario logre alcanzar las orillas orientales- con la realidad que observa y experimenta al llegar allí. En este momento del relato suele apreciarse un quiebre o desplome de la imagen previa, lo que se traduce en caos o contradicción del discurso. Las descripciones se vuelven incongruentes, sumamente alteradas por las emociones que experimenta el viajero, por la sorpresa, el éxtasis y la decepción muchas veces. Es común que en esta parte del relato el viajero integre al habitante oriental como un elemento que sí conforma el mundo visitado.

La tercera parte del análisis (Re-construcción o creación de la imagen del otro) se concentrará en examinar cómo es que el viajero-narrador pone fin a dicho caos contradictorio del discurso del relato, es decir, cómo logra conciliar el choque de imágenes que padece (la construida y la “real”). La solución que los viajeros proponen, desde un punto de vista narrativo y descriptivo, es la de re-construir la imagen del mundo oriental, rescatando información previamente recibida y procesada, así como agregándole nuevas características producto de lo visto y vivido en Oriente. En este último proceso de re-construcción o conciliación de imágenes, es que se produce con mayor intensidad el fenómeno creativo de la imagen del otro (del otro mundo). Es en esta parte del relato cuando el discurso logra re-producir (producir por segunda vez) y ofrecer al receptor una nueva imagen de Oriente, pintándola con palabras (écfasis). Esta segunda imagen de Oriente, que es distinta -aunque no por ello contraria a la que se ofrece en la primera etapa del relato del viaje- es más íntima, más personal, original y única, puesto que el viajero-narrador ha entrado en contacto con la cultura, se ha internado en el mundo extraño, lo ha palpado, y esa experiencia le permite apropiarse y producir “Oriente” nuevamente desde su propia perspectiva.

Respecto a esto último, el antropólogo Marc Augé alude de alguna manera a este fenómeno de apropiación de un espacio, pero refiriéndose a otro contexto, al de la construcción de la ciudad contemporánea mediante la ficción. Sus palabras nos interesan puesto que el proceso es similar al que desarrollan los viajeros del siglo XIX: “Recibimos imágenes (fijas o móviles) y fabricamos imágenes. Fabricar imágenes (fotografiar, filmar) [escribir en el caso de nuestro corpus] significa a la vez apropiarse del espacio, y en cierto modo transformarlo, consumirlo” (124).

Si bien el análisis estará enfocado en los aspectos que hemos señalado, también se tendrán en cuenta varias miradas o enfoques con las que se suelen analizar los relatos de viajes, tales como las

etapas que constituyen el fenómeno del encuentro/desencuentro⁷⁵ con el otro, así como los momentos que conforman y permiten la conversión del viajero en “héroe”, o bien, las instancias claves que hacen posible un itinerario de viaje.

Para lo primero, se considerará a Tzvetan Todorov⁷⁶, puesto que como ya explicábamos en la parte introductoria de esta investigación (específicamente en “El problema del otro”), el viajero plantea su discurso narrativo sobre el sujeto oriental como un descubrimiento, para más tarde apropiarse de dicho sujeto y conquistarlo mediante la creación de su imagen.

Para lo segundo, se tendrá en cuenta a Joseph Campbell, quien propone las etapas por las que debe pasar todo héroe viajero para consolidarse como tal (53-221). En un relato de viajes, todo héroe debe partir, despedirse y cruzar el umbral que lo separará por un tiempo de la familiaridad; así como debe vencer pruebas, para finalmente regresar a su punto de origen⁷⁷. El viajero del relato de viaje es a su vez narrador y personaje⁷⁸, y considerar su ejercicio narrativo como una manera de aventurarse y alcanzar la categoría de héroe es una de las posibles lecturas que se pueden ensayar en esta investigación.

Para lo último, seguiremos las propuestas de Ottmar Ette, quien nos habla de distintos estilos o tipos de viaje, fundamentándose en las formas que presentan los itinerarios. Él señala los “lugares del relato de viajes”, que serán fundamentales en nuestra manera de estructurar y separar nuestro análisis textual. Estos son: la despedida, el punto álgido, la llegada y el regreso (41-51).

IV.2. CONTRUCCIÓN Y PRECONCEPCIÓN DE LA IMAGEN DEL OTRO.

IV.2.1. Partida/despedida.

La partida y la despedida podrían tratarse como dos instancias distintas. Además, lo lógico debiera ser que el despedirse sea un acto que se efectúe antes de partir. Sin embargo, para el caso

⁷⁵ Se habla de “encuentro/desencuentro” al mismo tiempo, puesto que queremos enfatizar en la idea de que si un chileno se “topaba” con un hombre perteneciente a países árabe-islámicos en el siglo XIX, significaba revivir los mismos temores que los hombres primitivos, <<sentir que *otro* está contra mí>> (usando palabras de Laín Entralgo). Por consiguiente, más que un “encuentro” (en el sentido actual del término), en este caso se produce un des-encuentro cultural.

⁷⁶ El libro completo *La Conquista de América: el problema del otro* desarrolla la tesis a la que aludimos.

⁷⁷ “Del infierno a los cielos: este lema muy bien podría servir de epígrafe para toda la literatura de viaje” (Wolfzettel 18).

⁷⁸ “Muchas veces ocurre que un libro de literatura de viajes como el de Conrad se vuelve de autor de ficción en autor de realidades documentadas; y viceversa. El autor de ficción aparece como “cuasicronista” de una realidad que se le impuso por su enorme fuerza. Mientras tanto, del otro lado, quienes tienen por propósito fundamental relatar lo visto y vivido a lo largo de un itinerario, por imperio de esa misma realidad (...), pueden adquirir la capacidad de construir un mundo imaginario textual, a través de los procesos de simbolización propios de las narraciones ficcionales” (Carrizo 14).

particular de la narración del relato de viaje, el despedirse no necesariamente se produce con antelación a la partida. Muchas veces, cuando el viajero-narrador ya se ha puesto en marcha (ya ha relatado su separación de la tierra de origen), se produce una despedida alegórica, mental, no física de esa tierra que deja tras sus primeros pasos. Campbell nos habla de “partida” y Ette de “despedida”. Lo cierto es que partida y despedida suelen producirse en más o menos un mismo momento, ya sea que una se efectúe antes, después, o ambas simultáneamente; además, la ejecución de una (partir/despedirse) implica necesariamente la de la otra (despedirse/partir), lo que las convierte en una sola y misma etapa en el relato.

Para Campbell la “Partida” consiste en un gran momento que contiene en su interior varios otros pequeños, entre ellos, el llamado a la aventura, la negativa a ese llamado y la ayuda sobrenatural, la que, finalmente, conduce al héroe a cruzar el primer umbral, separándolo por un tiempo del mundo que le es familiar (53-88). En el relato de viajes muchas veces se observan estas pequeñas etapas, y aunque aparecen apenas insinuadas, sorprende encontrárselas presente. En prólogos o introducciones de los relatos, los mismos viajeros suelen entregar información de esta índole: sus viajes han sido obligados, ellos sólo están cumpliendo una misión encomendada, han necesitado el apoyo o la ayuda “sobrenatural” de otros seres, etc., son frases todas que corresponden a unas de las tantas razones que hicieron posible sus aventuras.

Ette, por su parte, quien habla de la “Despedida”, es de la idea de que “la despedida de lo propio se modela por lo general mediante contrastes” (41); es decir, que el verdadero momento en que se produciría la despedida no es antes de partir, sino cuando el viajero entra en contacto con lo desconocido. No sería posible despedirse de lo propio, si uno no se aleja de aquello, y por ende, si uno no ha empezado a introducirse en lo otro. La teoría de Ette es interesante, porque más que aludir al acto mismo de abrazar y decir adiós a la tierra y los seres queridos, se refiere al fenómeno mental que se produce en el interior del viajero, que consiste en entrar en conciencia de que ya se ha dejado atrás la familiaridad.

Ette agrega además, que: “El contraste que se establece entre dos paisajes y dos culturas trae consigo una teoría y una epistemología de cada uno de ellos” (Ette 41). Al viajero, en síntesis, le es imposible abandonar del todo su origen, por lo que lo arrastrará durante todo su itinerario; realidad que lo conducirá a aventurarse, acercarse, y comprender ese mundo extraño de un modo particular. José Donoso invierte la lógica de este fenómeno, afirmando que: “No hay nada <<nuestro>> que no tenga raíces en <<otro>>” (64); ideas que no podremos evitar tener presentes en el estudio que nos proponemos, en cuanto que la descripción de otro mundo, permite, sugiere, y es, al mismo tiempo, un

intento por describir al mundo propio.

En nuestro análisis nos interesa el estudio de esta instancia (“Partida/Despedida”) del relato de viaje, puesto que es en ella cuando el discurso empieza a revelar una primera imagen del mundo Oriental que se visitará. Desde que se inicia el relato hasta que el viajero-narrador cuenta que ha llegado a Oriente, las voces narrativa y descriptiva van entregando esbozos e ideas de cómo debiera ser el mundo sobre el que se contarán experiencias vividas más adelante. Esas señales son las que constituyen una primera imagen de Oriente, una imagen que evidentemente se compone de una mezcla de información preconcebida, y que proviene de documentos de toda índole: de dibujos, pinturas, otros relatos escritos y orales, artículos y reportajes periodísticos, etc., y especialmente, de obras literarias. Por consiguiente, no es difícil comprender que la intertextualidad será un recurso fundamental en esta primera instancia configurativa de una imagen del Oriente en los relatos. En uno de sus artículos, José Donoso también reflexiona sobre esta realidad, enfatizando en que se viaja con lo leído, y muchas veces incluso es posible experimentar *déja vu*, producto de que ya se ha leído acerca de un lugar cuando se le visita por primera vez (18).⁷⁹

Augé, por su parte, reflexiona sobre la necesidad del viajero moderno de “saborear el placer de la verificación, la alegría del reconocimiento” (25), que consiste en el afán que se observa en el relato de estos viajeros por armar prontamente una imagen del mundo que visitarán, para más tarde enfrentarse a un proceso de verificación de coincidencias de dicha imagen que arrastran, con la que observarán en Oriente propiamente tal, proceso, no obstante, que la mayoría de las veces provoca desconcierto y decepción, producto de la falta de concordancia entre ambas imágenes.⁸⁰

IV.2.2. Preconciendo una imagen de Oriente.

Las palabras que uno de los protegidos⁸¹ del presbítero José Agustín Gómez le dedica a éste antes de partir, ya revelan una cierta idea del mundo al que se dirige este viajero:

<<Os acompañará nuestra ferviente plegaria; ella será vuestro amparo contra los embates

⁷⁹ Donoso dice que en París vivió un *déja vu* producto de una lectura de Stendhal que había realizado anteriormente. Recorriendo un barrio sintió revivir una escena: “fue tan poderosa la forma en que se proyectó en mi imaginación, que sin haberla visto, la reconocí” (18).

⁸⁰ Donoso reflexiona respecto a que entre más reproducciones (imágenes, información, etc.) se consuma sobre una realidad -antes de conocer ésta directamente-, más fácil será la desilusión causada por hallar una cosa distinta a la que se esperaba (27).

⁸¹ Este párroco era fundador de un Hospicio en San Felipe, donde se acogía a heridos de guerra, inválidos y enfermos sin recursos.

de las ondas de los mares que tenéis que atravesar. Os deseamos, pues, bien de veras, que vuestra permanencia en el extranjero sea agradable y provechosa, y vuestra misión, de la que sois portador, corone todos vuestros esfuerzos, y regreséis lo más pronto posible al seno de vuestra querida patria>> (14).

Si bien, no existe ninguna referencia directa al mundo oriental en este fragmento del texto, ya se adivina que el viajero se pondrá en dirección hacia un lugar desconocido y lejano, del que puede que no regrese nunca más. La interpretación de este párrafo podría muy bien aludir a las dificultades para viajar en aquella época a cualquier lugar distante, no sólo a Oriente. Sin embargo, el mismo autor señala más tarde, que se dirige hacia Tierra Santa, “lugar de mis afecciones” (Gómez 255), y con ello determina que el destino de su viaje no es sino Oriente. Luego, cuando el narrador declara ya estar pisando suelo oriental, todavía es posible comprobar que avanza con una imagen preconcebida del lugar, en este caso, de Alejandría: “Llegamos a la vieja Alejandría, criatura de Alejandro el Grande y corte de Cleopatra y Tolomeo. Lleno de admiración pisé aquel suelo clásico en la historia sagrada y profana, teatro de tan grandes acontecimientos en la vida de los pueblos” (256). En el párrafo que sigue a esta descripción, ni las lecturas del mundo clásico, ni los estudios de la historia sagrada podrán suavizar el choque que provoca la imagen preconcebida de Alejandría y lo que observan sus ojos directamente. Citamos el fragmento siguiente para mostrar el contraste: “Alejandría aparece triste cuando se atraviesa por los barrios árabes, con sus calles sucias y desiertas, sembradas de ruinas y sepulcros, y en medio de un calor sofocante” (256). De este choque de imágenes nos ocuparemos en el segundo punto de este análisis, por ahora nos parecía trascendental demostrar el quiebre del tono que evidencia el discurso descriptivo.

El relato de Walker Martínez se inicia en Jerusalén, y por lo tanto, podríamos entender que ya no es posible enterarnos de la etapa de la partida/despida. Sin embargo, en la primera carta o capítulo⁸², que el mismo autor declara hace las veces de prólogo, no se da inicio al discurso narrativo propiamente tal, sino más bien, se comenta, en términos generales, la importancia del viaje al que se referirá, su significado, y junto con ello, la visión que se tiene de Tierra Santa. Esa visión o imagen es la que nos interesa, puesto que la primera carta o prólogo corresponde también a la primera que escribió el viajero en orden cronológico. Es posible evidenciar a medida que se avanza en la lectura de las cartas que conforman este relato, cómo es que se establece una especie de lucha entre esa primera Jerusalén descrita, y las distintas “Jerusalén” que irán apareciendo después en el mismo texto, mediante choques y contrastes.

⁸² El relato de Walker Martínez se estructura en cartas dirigidas a su señora.

La Jerusalén del inicio es una que corresponde al “sueño dorado y aspiración de toda mi vida” (1), como expresará el autor con sus propias palabras. Se trata de una Jerusalén que no sólo causa admiración, sino que también conmueve, hiere el corazón que siente y sobrecoge hasta quitar el sueño, a diferencia de otras ciudades tales como Londres, París y Nueva York (2). Para el viajero, Jerusalén será aquella ciudad donde es posible palpar lo divino, y donde se pueden escuchar las maldiciones de los profetas (3). Es un lugar que produce emociones “para sentidas, no para escritas” (4). Se trata más bien de un sitio espiritual, sobrenatural, donde lo mundano no tiene cabida, y por lo tanto, el choque que se produce entre dicha imagen preconcebida por Walker y la realidad que describe en su segunda carta, serán de un fuerte impacto: “¡Los santuarios cristianos en poder de los musulmanes! ¡La hija de David convertida en un montón de ruinas inmundas! ¡Sus calles llenas de mendigos y las puertas de sus murallas almenadas llenas de leprosos!...” (7). Por consiguiente, la primera descripción de esta ciudad oriental que se expresa en las primeras hojas del texto, corresponde a una de índole absolutamente abstracta, basada en la importancia que el mismo viajero, en cuanto fiel cristiano, le ha concedido tras sus lecturas religiosas y las creencia y verdades asumidas.

En el relato de Pedro del Río se da un proceso diferente. El hecho de que su itinerario sea completamente distinto al de los otros viajeros, puede ser, entre otras causas, una de las responsables de que la etapa de la partida/despedita funcione de forma tan particular en su texto. Del Río ingresa a Oriente por el “Lejano Oriente”, específicamente, por Japón. Recorrerá primero la costa atlántica latinoamericana, centroamericana, y luego cruzará de Este a Oeste los Estados Unidos. Lo que llama la atención, primero, es que el discurso de Del Río no mostrará fuertes choques en prácticamente ninguno de los pasajes en que describe un nuevo lugar de Oriente. Y esto último puede responder a la segunda causa que hace tan distinto su relato por Oriente respecto al de los demás, que consiste en que su viaje es, en cierta medida, de evasión, y al mismo tiempo, uno íntimo, pues busca olvidar la desgracia que ha provocado la muerte de su señora e hijos en Chile, y junto con ello, hallar en la distancia un nuevo rumbo que le dé sentido a su existencia. Oriente, en este caso, puede “empatizar” muy bien con el viajero, en cuanto que éste anhela adentrarse en un mundo distinto, diferente. Por consiguiente, el rechazo que pudiera producir en él -un empresario occidental- ciertas prácticas, costumbres y aspectos de pueblos orientales, se confunde o se cubre con un afán superior de embriagarse de nuevas experiencias, sin importar mucho cuánto le impacten. Su función discursiva, en consecuencia, estará más enfocada en describir, y no tanto en reclamar o criticar las incongruencias de lo que observa; de allí que aparezcan tantas imágenes y distintos Orientes.

Creemos que Del Río está muy ocupado en su lucha interna, en su profundo dolor, y que se

encuentra en ese estado en que las cosas que lo rodean poco le afectan, o poco le importan. Pero no por ello dejará de mencionar ciertas claves que permiten hacerse una idea de qué es lo que espera encontrar durante su recorrido por Asia y África. Por ejemplo, cuando se embarca en San Francisco rumbo a Yokohama, manifiesta la siguiente preocupación: “Me asiste temor que me acompañe Emiliano, pues no sería extraño sucumbiese de alguna epidemia en esos diversos y temibles climas del Asia y África. Él es joven de esperanzas, lleno de vida e ilusiones; yo..... necesito aturdirme, ver algo nuevo todos los días para no perder el juicio recordando mi eterna y terrible pesadilla!” (199). Le han hablado, ha leído, ha construido una cierta imagen de ese mundo oriental, que en este caso comprende como un lugar temible, donde no es difícil hallar la muerte.

Ahora bien, el temor a dichas epidemias, que es una de las características de la imagen preconcebida de Oriente, no es recordado en Japón, si no que aflora nuevamente en la medida en que el viajero va introduciéndose por los pueblos orientales. Al llegar a Japón se produce una especie de choque de imágenes, pero que no provoca en él desilusión, sino más bien placer. Augé señala que a veces ocurre que el viajero se encuentra con una realidad exacta a la imaginada o a la anunciada, y por consiguiente, la crítica no aparece, pero la sorpresa tampoco (24). Sin embargo, no es esto lo que ocurre en el relato de Del Río. Éste siente placer no por la verificación de la coincidencia entre la imagen que había preconcebido de Oriente (Japón) con la imagen que observa al llegar allí, sino justamente por todo lo contrario, lo sorprende y despierta en él admiración hallar un “Oriente” tanto mejor que el que él había imaginado, desde las perspectivas del progreso y el orden de la civilización occidental. La desilusión, no obstante, irá apareciendo en la medida en que se aleja de Japón, y continúa su itinerario por Oriente.

En Shangai (China), en Calcuta (India), en Egipto y en Tierra Santa, irá presentándose poco a poco el juego o la dinámica textual de ir verificando si los pueblos o lugares son tan temibles como se los han hecho imaginar con anterioridad. La crítica y el rechazo hacia las culturas que conoce irán tomando cada vez mayor fuerza, y su perspectiva se mantendrá de acuerdo con la de un hombre formado en la cultura occidental, donde el progreso y la civilización europea son el modelo a seguir, y todo lo que se le aparte u oponga debe considerarse errado. En Shangai, por ejemplo, ya es posible leer observaciones como estas: “Es muy peligroso y repugnante beber agua pura en Shangai, pues usan la del río que es amarilla, algo espesa e inmundada” (323-324). En este caso, el discurso descriptivo no denotará sorpresa, puesto que la imagen que se había forjado de Oriente, en general, coincide con la que observa en China. En cambio, donde sí habrá desilusión, por choque de imagen preconcebida y observada, será en Tierra Santa, donde como analizaremos en la segunda parte de este análisis, Del Río

dice haberse hecho una impresión agradable desde lejos, desde el mar junto a Jafa -que comprende como el puerto más antiguo del mundo, por ser allí donde Noé habría construido el Arca-, pero al poner sus pies allí cambiará de parecer: “Vista desde cerca es otra cosa: sus calles son estrechas, torcidas y sucias” (462).

Del Río, por lo tanto, posee uno de los textos cuyo choque de imágenes de Oriente en la partida y la llegada, es más complejo de calificar y analizar, puesto que el relato dará cuenta de muchos Orientes distintos, diversos, del cual el viajero revelará imágenes preconcebidas confusas y entremezcladas, aunque no por ello imposibles de dilucidar o descubrir entre sus líneas.

Adolfo Rivadeneyra es uno de los viajeros que mayoritariamente revelan con qué informantes ha compuesto su imagen preconcebida de Oriente. Su dinámica discursiva consistirá, generalmente, en anteponer el dato extraído por los textos que lo han documentado del lugar que visita, e inmediatamente, señalar el estado en que él observa que se encuentra ese mismo lugar. Por ejemplo, dirá al inicio de su relato: “Tuvo Bassora, en tiempo de los Califas, hasta 400.000 habitantes, prueba más que suficiente de su gran importancia; pero hoy sólo cuenta 9.000, dispersos entre las ruinas de un pueblo situado a media legua de distancia de la orilla del Tigris” (21). Con esto, el viajero va dando cuenta de una suerte de disputa permanente entre la imagen que los textos (históricos, literarios, religiosos, etc.) han contribuido a crearle sobre dichos territorios, y la realidad que él mismo observa durante su viaje. Por lo general, la segunda imagen chocará con la primera, y su efecto será la desilusión, o tal vez más concreto que eso, el desarrollo de un discurso crítico hacia el estado actual de estos pueblos, y las posibles causas o responsables de su ruina. La imagen de un Oriente esplendoroso es la que Rivadeneyra halló en los libros, pero de la que no encontró asomo durante su experiencia vivida mientras lo recorrió.

Amalia Errázuriz habla en la primera página de su relato sobre su fuerte deseo por conocer Tierra Santa, e inmediatamente describe ésta como:

La tierra donde se desarrolló la historia de nuestra redención, la tierra de Belén y de Jerusalén, del nacimiento y de la muerte de Jesús. Conocer esos lugares es conocer el teatro sagrado de los más nobles, más sublimes acontecimientos del mundo, de aquellos que cambiaron y renovaron toda su faz y que abrieron, para cada uno de nosotros, la entrada del paraíso (1).

La imagen que esta viajera preconcebe de Oriente (Tierra Santa) proviene de su crianza, como ella misma lo señala. Ir a dicho sitio sería “un sueño, que se encuentra más o menos latente en el corazón de todos los cristianos, de todos los que nos hemos criado entre gente de fe” (1). Tierra Santa,

y por ende, una parte de Oriente, se habría estructurado en su mente como un lugar que coincidiría con lo que señalaban las Sagradas Escrituras, con las abstracciones de los escenarios donde cada domingo habría de ubicar a los personajes de los que le hablaran en la plegaria en la Iglesia, de los villancicos de Navidad, etc. Pero además, Oriente sería un sitio imposible, lejano, casi irreal, en cuanto que “eran tantas las dificultades, las imposibilidades de emprender un viaje a Tierra Santa, que me llegaba a parecer inútil pensar en él” (2). Ir a dichos lugares, según esta narradora de fines del siglo XIX, vendría siendo equivalente hoy a pensar en planificar un viaje al Espacio. Sin embargo, la lejanía y los obstáculos que tornaban prácticamente impensable un viaje a Oriente, no se explican según esta viajera en el producto de una imagen temible de dicho mundo, sino que al parecer ella necesita -como recurso discursivo- demostrar que su viaje representa una gran hazaña, un tremendo sacrificio, condición fundamental para que la travesía se torne en peregrinación.

La imagen preconcebida de Oriente, y específicamente de Tierra Santa, que se manifiesta en el relato de Amalia Errázuriz, será la de un lugar agradable, puro, divino, santo, mágico e irreal; y, por consiguiente, toda información que intente destruir esta primera imagen, será rechazada explícitamente por la viajera:

No faltó quien me dijera que había poco que ver en esos países destruidos por las manos bárbaras de los musulmanes, o que las fatigas del viaje serían superiores al goce; ¿pero que no estaba allá como término el sepulcro de Jesucristo, y que no eran éstos los propios lugares donde Él había vivido y donde nos había amado hasta la muerte? No importa lo que los hombres hayan destruido; la tierra es la misma, las colinas, las llanuras y los ríos son los mismos; la naturaleza, que supo conocer mejor que los hombres la grandeza de la Redención, no ha cambiado en su vasta estructura (4).

Aunque ella declara que su “viaje sobrepasó, en goce espiritual, a todo lo que había esperado” (5), es interesante comprobar las palabras con las que su relato describe ese mismo Oriente al llegar a Jafa, su primer contacto real con este mundo. Antes de desembarcar, sin poder ver claramente la ciudad desde el vapor por ser de noche, Amalia dice: “La noche estaba hermosa; las estrellas grandes y brillantes esparcían una claridad vaga propia del oriente; había algo en el aire de místicos, de solemne y como de sobrenatural” (36). No es difícil darse cuenta que la viajera todavía describe Oriente desde sus lecturas previas. Pero esa alusión de la tierra como un lugar sobrenatural se quebraja por primera vez al comenzar el desembarco. Los remeros le piden *bakschich* (propina) por su “enorme” esfuerzo de llevarla al embarcadero: “Su ademán nos hizo comprender luego que se trataba de pedir una propina por el exceso de trabajo que les habíamos dado; la palabra que repetía era *bakschich*, palabra que allí

oíamos por primera vez pero que debíamos oír resonar después a toda hora y en todas partes durante nuestro viaje” (39). El Oriente (o Tierra Santa) imaginado por esta viajera no incluye pormenores como estos. El rechazo en este caso denota ciertos tintes de desilusión que marcarán un cambio en el tono del discurso, que la harán cruzar el umbral de entrada a un mundo desconocido.

En el relato de Inés Echeverría se vuelve a dar con mayor énfasis un comportamiento similar al de los viajeros que acuden a Oriente en calidad de peregrinos. Ha sido posible ir notando que en todos ellos (Gómez, Walker y Errázuriz) existe una cierta separación entre el paisaje y el sujeto que habita el Oriente más pronunciada que en los otros dos viajeros (Rivadeneira y Del Río). Por lo general, esa escisión desaparece a lo largo del relato, pero en las primeras impresiones respecto al nuevo mundo, el paisaje suele despertar mayor interés que el habitante, siendo que ambos: paisaje y habitante, conforman ese otro mundo. La explicación de esto se debe a que el peregrino va a Oriente (Tierra Santa) especialmente para tener contacto y “encontrarse” con la tierra, con el escenario donde se habría realizado gran parte de lo que cuenta el Testamento. Y considerando este objetivo como el principal, el individuo que vive en dichas tierras, que profesa otra religión y sigue otra cultura y costumbres distintas a la del Evangelio Cristiano, en un primer momento sobra, es invisible y no se observa a pesar de que esté frente a los ojos de estos viajeros. Es por esta razón que creemos que Inés, así como Amalia, Gómez y Walker, se sienten enormemente atraídos -desde el punto de inicio de sus viajes- por el paisaje oriental, por sobre todo lo demás. Y cuando logran divisarlo (sin palparlo aún), todavía se mantiene esa misma atracción y emoción: “¿Sueño o estoy despierta?” (29), pregunta Inés cuando divisa Constantinopla (actual Estambul) desde la cubierta del vapor. Luego añade:

No sé.... las más extrañas fantasías de mi espíritu parecen tomar forma en ese mundo, surgido de entre las primeras luces del alba en torno nuestro, como una visión vaporosa y fluídica [sic]”; “ que se condensase en un cuadro cuya magia de colores y líneas excediese al límite extremo de las pesadillas.....

Constantinopla, empinándose sobre las montañas de exuberante vegetación que se levanta a ambos lados del Bósforo, con sus mezquitas coronadas de cúpulas y minaretes, tiene una belleza tan imprevista que yo me creía víctima de alucinación (29).

En esta parte del relato se marca un doble plano descriptivo. Primero el que se refiere a la imagen del paisaje (exclusivamente la tierra y arquitectura); segundo, el que atiende las características del Oriente habitado por individuos. En el primer caso, la imagen preconcebida se prolonga por un tiempo más en el mismo relato, es decir, la ciudad Oriental se le presenta ante los ojos -todavía desde

lejos- como ese espacio soñado y construido mediante la lectura, principalmente literaria en su caso⁸³. Sin embargo, al caer en la cuenta que ese escenario maravilloso se encuentra habitado, la imagen preconcebida de Oriente se despedaza, o mejor dicho se manifiesta el primer indicio de una lucha que se prolongará durante todo su texto. Se observará una permanente batalla entre el predominio de un Oriente imaginado (soñado), y un Oriente real (si es que es posible que una viajera chilena, occidental, católica, pueda comprender la realidad oriental). Esta disputa entre una y otra imagen se evidencia al leer las palabras con las que describe la misma ciudad cuando ya ha puesto sus pies en ella:

El buque atracó al muelle. Para que se nos permitiese desembarcar había que revisar nuestros pasaportes, y muchos pasajeros no los tenían. La exigencia de estas formalidades, la imposibilidad de hacernos entender, la increíble rudeza de los turcos, ponían el colmo a nuestra confusión. La inhospitalidad, el salvajismo feroz, la complicación de trámites inútiles que imponen al viajero, hacen pagar cara la visión de Constantinopla (31).

El deleite que le produce a sus sentidos el captar la ciudad oriental desde lejos por primera vez, es seguido por el rechazo o desilusión de las últimas sentencias citadas. Cuando la viajera-escritora pisa Constantinopla y entra en contacto con el otro (individuo), se introduce verdaderamente en el mundo extraño, oscuro y temible, que la obligarán a intentar configurar una nueva imagen de Oriente, distinta a la preconcebida.

La sensación de auténtica desilusión que experimentan la mayoría de estos viajeros en ese entonces, es similar a la que hoy en día podría vivir cualquier turista al llegar a aquella playa de arenas no tan blancas y de aguas no tan claras como las de la imagen de los anuncios publicitarios. Estos anuncios o visiones “instantáneas”, así como las lecturas y grabados en el siglo XIX, des-realizan la realidad, logran una distancia imagen-realidad que hace de esta última un espectáculo (Augé 31). Lo interesante es observar en los relatos del corpus, cómo es que se comportan los discursos después de haber sufrido este choque; analizar si permanecen distanciados en pos del espectáculo o no, y si los individuos (habitantes orientales), prácticamente ausentes en las imágenes preconcebidas, forman parte en las nuevas imágenes construidas.

⁸³ La poesía de Petrarca, *Las Mil y una noches*, así como el Corán y Poemas bíblicos, serán algunos de los textos en que Inés se basa para formar la imagen previa de Oriente.

IV.3. RUPTURA O QUIEBRE DE LA IMAGEN DEL OTRO.

IV.3.1. Llegada caótica.

Tras cruzar el umbral que conduce al viajero a un mundo desconocido (a Oriente), dejando atrás lo familiar, se observa una variación considerable del hilo o tono de la narración y descripción en el relato, que por lo general, se presenta en forma de negación o rechazo al nuevo mundo. La llegada al Oriente viene acompañada en el texto por ciertas características discursivas que demostrarán los efectos que produce en el viajero el choque de imágenes del mundo que visita (preconcebida y real).

Uno de esos elementos que mayormente destaca es la contradicción. Desde el cruce del umbral (o desde el momento en que el viajero experimenta una vivencia en Oriente), el discurso y especialmente la descripción del mundo nuevo se vuelven contradictorios. El que un viajero exclame extasiado de placer por la belleza que le inspira tal o cual construcción, paisaje, etc., y que acto seguido, lance furiosas sentencias contra el clima o el aspecto de ciertos lugares recorridos, es un comportamiento sumamente característico de esta etapa del relato de viaje. El narrador-viajero se encuentra en un momento de ajuste de su discurso. El tono emotivo, ansioso y de expectación que mantiene hasta la llegada a Oriente se interrumpe con el caos que implica la llegada real a ese lugar. Esa desestabilización o encandilamiento que provoca el contacto con lo desconocido, hace que la voz describa y manifieste ideas que más tarde, o al mismo tiempo, desmiente. Se produce un fenómeno parecido al de pensar en voz alta. Cuando uno llega por primera vez a un lugar desconocido, pero del que se tenían ciertas ideas y expectativas, se comporta de manera similar: <<Esto era así...>>, y no es así; <<Esto era asá... >>, y no es asá; <<Esto es así y asá>>, lo que resulta contradictorio. Campbell dice que “una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas” (94); esa ambigüedad y ansiedad que despierta el contacto con el mundo desconocido, es lo que se manifestaría en la narración mediante un lenguaje contradictorio, que muchas veces no encuentra otra opción que desmentirse.

Al hacerse pedazos la imagen heredada sobre el lugar que se visita, se vuelve necesario que el narrador-viajero acuda a distintos recursos que le permitan re-construir o re-crear la imagen de Oriente, pero antes de ello, su actitud tenderá a quejarse y a expresarse respecto a su frustración y sorpresa. Durante este momento del discurso, el narrador se inmovilizará o detendrá, y se concentrará en una especie de examen descriptivo minucioso y preferentemente comparativo entre la imagen que traía de Oriente y la visión de éste con la que se encuentra. En este examen del que hablamos, la

intertextualidad, así como la comparación (como figura literaria), serán utilizadas como recursos principales⁸⁴. La intertextualidad será una de las primeras maneras de suplir esa vaciedad y de aminorar el encandilamiento frente al nuevo mundo que ha dejado al viajero con su mente en blanco; así como la comparación será el modo que tiene éste de intentar salir a flote, y llevar el discurso descriptivo a un tono controlado nuevamente.

Antes de explicar estos dos recursos (la intertextualidad y la comparación), es trascendental ahondar en el hecho de que a partir de esta etapa de los relatos (la llegada a Oriente físicamente) el habitante oriental aparezca como componente relevante de este mundo nuevo, “elemento” que en la imagen preconcebida de Oriente parecía olvidado.

IV.3.2. La irrupción del habitante “oriental” en el escenario.

El viajero del relato se despide y se aleja de su lugar de origen manejando y controlando plenamente con sus sentidos la mitad del mundo que le es familiar; y cuando cruza el umbral que lo arroja a la otra mitad extraña, ya no manejará ni controlará lo que perciben sus sentidos; y, por ende, tampoco podrá contar lo que le sucede con claridad y lógica. El narrador-personaje-viajero, además, al llegar al nuevo mundo entra en contacto primero con el paisaje, y es éste y no el habitante, el primer elemento en el que se posan sus ojos. Suele ocurrir que el viajero manifieste su impresión de la nueva ciudad describiendo la arquitectura y el estado de las calles, mencionando el clima y la temperatura, hablando del olor, del aire que se respira y del ambiente, y que luego, una vez que ya ha entregado una imagen del lugar, ubique al sujeto que lo habita en medio de todo ese escenario. Su recorrido perceptivo es similar al que sigue el narrador de una obra literaria: primero construye un escenario, para luego poder crear y dar vida a sus personajes⁸⁵.

Para el caso de los relatos de viajes que aquí se analizan (de viajes al Oriente), es común que el momento en que aparece el ser extraño (el *otro* o los otros personajes) sea abrupto. Por lo general, durante la llegada al mundo desconocido la voz que nos habla va poco a poco describiendo calles, casas, etc., para de repente topar, o prácticamente chocar, con el otro oriental. El viajero-narrador está tan afectado por la novedad que captan sus sentidos, que no repara en las personas en sí, sino hasta que las tiene encima. Muchas veces da la sensación que ha pasado varias veces por sobre o por delante del

⁸⁴ La intertextualidad también se utiliza como recurso principal en la etapa que hemos explicado anteriormente, denominada como Partida/Despedida.

⁸⁵ Esta idea es tratada con mayor profundidad al término de este capítulo, específicamente en el último subcapítulo que habla sobre “El triunfo de la ficción en la descripción del mundo oriental”.

hombre oriental antes de que enfoque detenidamente su atención en éste. Incluso algunos viajeros la primera vez nombran a los habitantes como a objetos cualquiera -un objeto más- del nuevo paisaje, y se enfrentan al “encuentro” propiamente tal, mucho más tarde (algunos nunca)⁸⁶.

Al igual que en el texto *La Conquista de América: el problema del otro* de Todorov, en esta investigación se habla del *otro* en cuanto ser extraño y lejano, es decir, como esos “seres desconocidos, extranjeros cuya lengua y costumbres no entiendo” (13); tan extranjeros dice Todorov, “que en el caso límite, dudo en reconocer nuestra pertenencia común a una misma especie” (13). Es así como se le trata en todos los relatos que aquí se analizan, al hombre (y mujer) oriental. En medio de un escenario más o menos establecido, el *otro* se presenta en un primer plano con todas sus rarezas a ojos del que cuenta, siendo este acontecimiento el último que sobresalta al viajero, y activándose así su labor de constituir y expresar una imagen ya más concreta, aunque creada, del mundo nuevo. El toparse con un sujeto extraño -con el responsable del escenario que se visita- es el último grado de profundidad que alcanza la caída al abismo que experimenta el viajero desde que llega físicamente a Oriente, al verificar que su imagen preconcebida se hace trizas. Después de eso éste comienza su escalada hacia la toma del control del discurso descriptivo nuevamente, escalada que implica poner en práctica recursos literarios (ficcionalizando la realidad, aplicando la ékfrasis) para poder salir a flote. “Mi relación con el otro - explica Laín Entralgo- comienza siendo ambigua e incierta” (88), y entre las razones por lo que eso es así, señala que “la incertidumbre y la inseguridad de la vivencia con que yo convivo el contenido de la expresión ajena es momento decisivo en mi percepción del otro como tal otro” (88), a lo que agrega que al encontrarme yo con otro se comienza a convivir el mundo desde “lo nuestro”, “y <<lo nuestro>>

⁸⁶ En la primera carta de Colón compendiada por Fray Bartolomé de las Casas, el Almirante y sus hombres se comportan así:

Llegaron a una isleta de los Lucayos, que se llamaba en lengua de los indios *Guanahani*. Luego vinieron [sic] gente desnuda y el Almirante salió a tierra en la barca armada [...]. Sacó el Almirante la bandera real y los capitanes con dos banderas de la Cruz Verde, que llevaba el Almirante en todos los navíos [...]. Puestos en tierra vieron árboles muy verdes y aguas muchas y frutas de diversas maneras. [...] Y dijo que le diesen por fe y testimonio como él por ante todos tomaba [...] por el Rey y por la Reina sus señores, haciendo las protestaciones [sic] que se requerían [...] (30).

Si bien la transcripción del texto ha pasado por la interpretación de Las Casas, de todos modos, lo que él narra en tercera persona ha sido construido mediante las anotaciones en primera persona de Colón, por lo tanto, puede conocerse con cierta propiedad el grado de importancia que éste último dio a cada elemento del mundo descubierto. El hecho de que “viniera gente desnuda” al encuentro de las naves, es simplemente mencionado como un mero elemento del gran fenómeno del descubrimiento. Colón considera mucho más importante el acto de tomar posesión de la nueva tierra mediante las vías legales y establecidas por su propio mundo, en comparación al hecho mismo de “encontrarse” con otros seres humanos, distintos y de singular cultura, esto último puede quedar fácilmente en un segundo o tercer plano de prioridades. La gente desnuda vendría siendo, al igual que los árboles verdes y la diversidad de frutas, un objeto más de la lista que suma para poder expresar, y junto con ello, re-crear el nuevo mundo a quienes leerán su relación.

es primariamente una parcial posesión compartida del mundo, una manera genérica de afirmar que “mi” mundo ha comenzado a mostrármese como <<mundo en común>>” (85). Una de las misiones fundamentales y necesarias del narrador del relato de viaje, en síntesis, es entregar una imagen del mundo nuevo y del individuo que habita ese mundo, desde su propia perspectiva.

IV.3.3. La intertextualidad: un intento por rellenar la imagen vacía.

La intertextualidad literaria, es decir, el diálogo, y específicamente, las alusiones y citas de otras obras literarias, se conforman en uno de los comportamientos principales que marcan esta segunda etapa del discurso del relato de viaje al Oriente. Esto nos hace reflexionar sobre dos asuntos: primero, la razón por la cual los narradores-viajeros suelen acudir especialmente a obras literarias, y no de otra índole; segundo, el porqué siempre intenten dar una connotación denotativa, de carácter científico, a la(s) obra(s) literaria(s) que utilizan como respaldo para construir sus visiones y expresiones sobre el mundo oriental.

Es necesario aclarar aquí, que ciertos textos que tal vez no suelen clasificarse como literarios, propiamente, por ejemplo la Biblia o el Corán, se considerarán como tales, en cuanto se conforman de una serie de textos de variada índole, entre ellos, narrativos y líricos, que calzan con estructuras propias de la leyenda, del cuento fantástico, de la parábola, canto, poema, etc., y porque revelan una cierta representación de una “realidad” que no es muy verosímil en gran parte de sus pasajes. El libro de Jonás puede servir para ejemplificar, pues no es frecuente que un hombre sea tragado por una ballena, se mantenga tres días en el vientre del cetáceo, y finalmente sea vomitado vivo a la orilla del mar. Tampoco carece de ficción el relato de la planta ricino que crece y se seca en un instante. Y así será la lógica de otros tantos libros y fragmentos que componen estos textos.

La explicación de la causa por la cual la narración en esta parte suele dialogar con obras literarias radica a su vez en dos posibles razones: una, que el viajero-narrador-autor se comprenda a sí mismo formando parte de una tradición más literaria que científica, es decir, se visualice como escritor y personaje literario; la otra, que la construcción de la imagen del mundo extraño, en este caso de Oriente, siempre se configura mayormente por aportes mitológicos, legendarios, literarios, más que por otro tipo de información⁸⁷. En esta última razón nos detendremos un poco más.

Existe una incapacidad o un límite en la habilidad del ser humano de comprender plenamente lo

⁸⁷ Todorov nos muestra esto mismo en la construcción que los cronistas hicieron sobre el mundo azteca, afirmando que: “Las únicas comparaciones que Bernal Díaz encuentra están tomadas de las novelas de caballerías (que por lo demás, eran la lectura preferida de los conquistadores)” (139).

que le es ajeno, desde el punto de vista cultural, mediante sistemas científicos. El antropólogo Clifford Geertz afirma que “el análisis cultural es intrínsecamente incompleto. Y, lo que es peor, cuanto más profundamente se lo realiza menos completo es” (39). El hombre es lo que le permite ser su cultura, y para comprender al otro -al de otra cultura- se debe dejar de ser lo que se es. Necesariamente hay que renegar un poco de sí mismo, para conocer al otro. Cuando Todorov explica el proceso de conocer al otro, específicamente en el apartado “Amar” de *La Conquista de América*, afirma que: “comprender lleva a tomar, y tomar a destruir” (137). Por consiguiente, no existe posibilidad de que dos culturas distintas se comprendan plenamente sin destruirse la una a la otra; lo que no se opone a que dos culturas puedan renegar de sí mismas ciertos aspectos, para fusionarse y conformar una nueva cultura ya inseparable, como ha ocurrido en muchos casos de colonización. Pero en estas situaciones de mestizaje cultural, eso sí, lo que se crea es una nueva cultura, y la mayoría de las veces prevalecen incomprensiones y contradicciones fundamentales entre ambos aportes culturales. Esta falencia, esta incapacidad de comprender al otro de manera fidedigna, conduce al sujeto a poner en funcionamiento la imaginación. De hecho, Geertz concluye:

Los escritos antropológicos son ellos mismos interpretaciones y por añadidura interpretaciones de segundo y tercer orden. (Por definición, sólo un “nativo” hace interpretaciones de primer orden: se trata de *su* cultura.) De manera que [las interpretaciones] son ficciones; ficciones en el sentido de que son algo “hecho”, algo “formado”, “compuesto” (28).

Por lo tanto, para poder aprehender el mundo nuevo el viajero naturalmente tenderá a establecer conexiones con obras de carácter literario, por sobre las científicas.

La explicación del segundo asunto (dar categoría científica a una obra literaria) radica en que ante la imposibilidad del viajero de expresar con sus propias palabras lo que observa -puesto que en esta etapa se engecece o pierde el enfoque frente a la irrupción de lo nuevo y desconocido-, acude a las palabras de otros, buscando en ellas un respaldo consistente, verdadero y objetivo, que le reporten a su discurso la seguridad y la consistencia que ha perdido desde que ha llegado al Oriente real. Confundido en lo extraño, el viajero que narra y que describe principalmente, necesita casi instintivamente de una voz previa que le recuerde que no es el primero de su mundo que ha estado allí, y que por consiguiente, lo “familiarice” y lo ayude a re-construir la imagen de este mundo (Oriente) una vez más. Dar carácter científico a la obra que se utiliza como respaldo, se explica entonces, por la búsqueda de algo irrefutable y cierto sobre un mundo del que no se tiene ninguna seguridad ni certeza.

Demostrar el aumento del fenómeno intertextual en el relato, así como la preferencia del

diálogo con obras literarias, tratándolas como obras científicas las más de las veces, es uno de los objetivos de esta segunda parte del análisis concentrada en el momento o etapa de la llegada del viajero al Oriente.

El relato de viaje de Carlos Walker Martínez es uno de los más claros en este tipo de comportamiento que hemos descrito. Después de mostrar un abrupto rechazo hacia el aspecto físico de Oriente, llegando incluso a exclamar: “¡La maldición de Dios está patente!” (8), comienza el diálogo con un texto precedente: “No mintieron los profetas que la pronunciaron. Con la Biblia en mano recorrí la costa en que se alzaron Tiro, Sidón y Gaza; y tomo de nuevo la Biblia para leer el destino de los otros pueblos que vivieron en estas regiones de los antiguos misterios” (8).

La Biblia es una obra que se configura mediante un cúmulo de mitos, leyendas y relatos, cuyo lenguaje alegórico y contenido del discurso la alejan de poder considerársela como una obra de índole científica. Desde el punto de vista textual, está más cerca de lo que puede entenderse como obra literaria. Sin embargo, Walker la ha de tratar como un texto que sí puede reportarle la información fidedigna que él requiere sobre los sitios visitados. Así lo evidencia al manifestar que tomará la Biblia para enterarse del destino de los pueblos que vivieron en las regiones que recorre (8). Luego, para explicar la devastación en la que encuentra a Egipto, citará nuevamente las Sagradas Escrituras: “Llegaron a su colmo los pecados del Egipto, y entonces se alzó la voz del profeta Ezequiel: <<En el día quince del año quince me habló el Señor y me dijo: <<Hijo del hombre, [...] morirán todos pasados a cuchillo, confundidos entre los muertos. La espada pasó a sus enemigos. El Egipto y su pueblo innumerable caerán en el abismo>>” (12). Dar por sentado el carácter verdadero de la Biblia podría adjudicarse a un comportamiento de carácter netamente religioso, producto de la fe en la que cree este viajero; sin embargo, al observar cómo se conducen los relatos de otros viajeros no peregrinos, ya veremos que dar por supuesto el carácter científico de obras que no lo son es una práctica también común.

Adolfo Rivadeneyra, por ejemplo, cita a Homero como si sus obras fuesen históricas y no producto de su imaginación: “Homero habla de ciento once hospederías que existían entre Sardes y Susa; prueba de que en su tiempo estos mismos caminos eran mucho más concurridos que ahora” (98). El relato de este viajero es un diálogo permanente con otros textos. Al iniciarse la narración - en su caso- en el momento mismo en que ha llegado a Oriente físicamente, no nos sorprende que se inicie también el fenómeno intertextual. La gran cantidad de datos e información de características exactas (números, nombres, etc.), podrían hacernos creer que estamos frente a un discurso denotativo, de naturaleza científica. No obstante, y muy a menudo, suele documentarse con obras literarias, e incluso

con la Biblia. A esto se suma que los textos con los que se entera “seriamente” (y casi de manera exclusiva) de la realidad pasada de los territorios e individuos que observa, son los de Heródoto y Diodoro, entre otros historiadores griegos, de cuyos métodos supuestamente exactos y científicos podemos dudar, por el incipiente desarrollo en el que se encontraba dicha ciencia en aquel entonces.

En la narración de Pedro del Río, quien tampoco va a Oriente con un itinerario de peregrino, no se asoman las referencias directas a otros textos al llegar al Oriente musulmán, pero sí las alusiones indirectas, y por consiguiente, la presencia necesaria de diálogo e intertextualidad. Al describir a los habitantes de Adén como “antiguos soldados del Profeta” (446), está remitiéndose a Mahoma, y con él, al Corán (libro sagrado del Islam). Desde el momento de la “llegada” aumenta dicho diálogo, a pesar de que en su relato jamás aparecen referencias directas (citas) a partes específicas de los textos con los que dialoga. Las relaciones que realiza, eso sí, son suficientes para comprender de qué obras nos habla. Así se observa cuando llega a isla de Rhodas: “La isla de Rhodas es muy pintoresca e interesante; se señala allí, a orillas del Nilo, el lugar donde Thermutis, la hija de Farón halló en medio de las totoras al niño Moisés. Traigo conmigo un carrizo tomado en ese mismo lugar” (452). Con estas pocas palabras notamos claramente que Pedro del Río está dialogando con las Sagradas Escrituras, y específicamente con el Libro del Éxodo. Esa última acotación además - “traer un carrizo del lugar”-, sugiere que el viajero comprende como verdadero el carácter que se le atribuye a dicho sitio. También dialoga con los poetas antiguos, tales como Homero, al decir: “Pasamos a Tenedos, isla a que se fueron los sitiadores de Troya para hacer creer que abandonaban el sitio; más allá a Harsakí, sitio de la antigua y celeberrima Troya. Se halla en una bellísima situación sobre colinas suaves y fertilísimas donde aún se ve un alto promontorio que muestran como la tumba de Aquiles (490)”.

Las contradicciones están siempre presentes, sobre todo en el plano de las emociones despertadas durante la “llegada”. Al pisar Alejandría, el presbítero Gómez se expresa con estas palabras para aludir a la doble emoción que le causa el estado de la primera ciudad oriental que visita: “Esto contrista el corazón; pero también se llena de regocijo” (257). El diálogo con otros textos, especialmente con la Biblia, está también siempre presente desde esta etapa de la aventura. En los primeros fragmentos referidos a Oriente, al describir el puerto de Jafa, Gómez dice así:

Según refieren los historiadores, esta ciudad existía ya antes del diluvio y allí fue donde Noé fabricó por orden de Dios el Arca, y que después de ese ejemplar castigo fue reedificada por Jafet, quien le dio su nombre. [...] Por último, en esta misma ciudad el mismo Príncipe de los Apóstoles obró la milagrosa resurrección de Tabitta, que nos refiere el capítulo X de los *Hechos Apostólicos* (266).

Resulta contradictoria la lectura cuando reparamos en que Gómez enfatiza la idea de que son los “historiadores” quienes han dado como referencia de antigüedad de la ciudad el diluvio, y han adjudicado la importancia de la ciudad al hecho de que se habría fabricado allí mismo, el Arca de Noé. El tratamiento de las Sagradas Escrituras como obra científica alcanza niveles extremos, cuando al final indica como referencia de todas las verdades mencionadas el capítulo X de los *Hechos de los Apóstoles del Nuevo Testamento*.

Amalia Errázuriz, también peregrina en Tierra Santa, utiliza palabras similares a las de Gómez para referirse a Jafa, que es la primera ciudad oriental que pisa: “El historiador judío Josefo cuenta que en sus riberas se recogía betún del mismo que había servido para el arca, y que se conservaba como reliquia milagrosa contra las enfermedades. El profeta Jonás, desobedeciendo las órdenes de Dios, se embarcó en Jafa, en lugar de ir a predicar la penitencia a Ninivé” (43). Al indicar que es un historiador quien defiende la leyenda de que habría sido en Jafa donde realmente se construye el Arca, le da pie y seguridad para seguir haciendo por su cuenta otras aseveraciones fundamentadas en las Sagradas Escrituras.

Amalia, además, utiliza como referencia principal las revelaciones de Anne Catherine Emmerich, beata y mística alemana que nunca estuvo en Tierra Santa (la religiosa la habría visualizado de manera exacta en sus revelaciones y arrebatos místicos): “Aquí, como en la gruta de la Agonía, me vinieron a la memoria las admirables revelaciones de Catalina Emmerick⁸⁸ [sic]; la gran exactitud de los lugares que ella describe sin haber visto permite reconstituir las escenas de la pasión y verlas en los lugares mismos tal como ella en sus arrobamientos las iba dictando” (103-104). Nuevamente aparece la documentación validada mediante una obra que no posee categoría científica. Finalmente, ella misma declara haber leído relatos de viajeros precedentes, aunque no manifiesta con cuáles dialoga en particular: “No pretendo hacer descripciones que por cierto serían inferiores en exactitud y en estilo a las de otros libros de viaje escritos por autores de gran ilustración y talento, pues estos son solo apuntes de algunas de las impresiones de la peregrinación” (56-57). O bien, “Los viajeros románticos se quejan de ver establecido este medio vulgar y prosaico de locomoción [el ferrocarril] en un país tan extraño y tan poético” (44).

Ya en la introducción de su relato, Iris (Inés Echeverría) rememora otros textos, y con ello adelanta la intensa intertextualidad que encontraremos durante toda su narración. El poeta Petrarca será uno de los escogidos en el para-texto (introducción). En el relato mismo, tras contar que se ha pisado

⁸⁸ Así escribe el nombre de la Beata Anne Catherine Emmerich, nacida en 1774 y fallecida en 1824, monja agustina canónica, mística, estigmatizada y visionaria alemana. Fue beatificada por el papa Juan Pablo II el año 2004. Sus relatos de visiones fueron recogidos por el escritor Clemens Brentano durante los últimos años de la vida de la religiosa.

físicamente Constantinopla, vemos aparecer nuevamente la intertextualidad. En Nazaret, asimismo, la narradora demostrará estar leyendo la Biblia: “Releer en este sitio la página del Evangelio: <<El ángel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret a una virgen casada con un hombre de la casa de David>>, es un encanto exquisito! ¡Qué sublime sencillez en la relación evangélica! ¡Qué elocuente grandeza que excluye todos los comentarios! (105). Inés demostrará, eso sí, menos que otros viajeros, hacer pasar obras literarias por obras históricas, y las utilizará más como recurso o apoyo para sintetizar lo que sus observaciones dirían de manera extensa (como un recurso narrativo, de escritura, y no tanto de validación del contenido). El no considerar a veces científicas las referencias que utiliza, conduce a Iris a atreverse a desafiar a los textos previos con los que dialoga, como ocurre en el siguiente caso a los pies del monte Calvario en Jerusalén: “Debajo del altar que pertenece a los armenios está el hueco donde fue plantada la cruz. El aspecto no recuerda la montaña que nuestra imaginación ha visto siempre, ya que no es más que una capilla alta de unos cuantos peldaños sobre el resto de las basílicas...” (163). Aquí no tiene tapujos en acusar de poco fidedignos a los textos con los que se habría informado desde su niñez, y parece estar consciente y satisfecha de que no coincida texto y realidad.

Cuando Iris recién ha llegado a Oriente (en Constantinopla), acude a intertextualidades como éstas: “Esta ciudad, que según dice el Corán, <<mira por un lado la tierra y por dos el mar>>; es de una extraña configuración, que he necesitado mirar el mapa para entender en qué delicioso revoltijo se escalona sobre las montañas, se corta por el mar, y se encorva en el Cuerno de Oro” (30). Y más adelante suma a eso: “El Bósforo se encorva, la isla y el barrio de Scutari se despliega; ¡qué decoración digna de los cuentos de las Mil y una Noches!” (42). Aquí revela que en su caso la narración hará uso del recurso intertextual con una función preponderantemente literaria. De todos los viajeros, es ella, Inés, prácticamente la única que asume con conciencia que lo que está haciendo al escribir su relato es, al fin y al cabo, literatura.⁸⁹ De allí que no pierda tiempo en atribuir carácter científico a textos que no lo son. Al mencionar el Corán, al citar la Biblia, y sobre todo, al referirse a obras evidentemente literarias como *Las mil y una noches*, no está sino agregando a su narración elementos literarios, con los que embellece el lenguaje, haciéndolo más figurativo, menos denotativo e informativo, y por ende, más artístico.

En conclusión, recurrir con mayor afán a la intertextualidad desde que se llega al nuevo mundo (Oriente) responde a una problemática a la que se enfrenta el narrador-viajero en el relato, al tener que expresar (narrar) su experiencia, dilema que se resume en tener que describir lo indescriptible en

⁸⁹ Inés Echeverría es la única de los seis viajeros que desarrolla una carrera literaria.

términos familiares (occidentales), tener que decir algo cuando se han des-configurado los sistemas preestablecidos y conocidos de expresión, tener que pronunciarse sobre una realidad con claridad cuando se la ignora. Y, por ende, acudir a lo que otras voces han pronunciado respecto a dicha realidad, será una reacción común en todos los relatos.

IV.3.4. La comparación como reacción a la disputa entre la imagen preconcebida y la imagen real.

Esta etapa también se caracteriza porque el narrador-viajero intenta demostrar que puede reconocer y distinguir con claridad, lo que le es extraño y lo que le es familiar, es decir, la relación entre esa imagen preconcebida y la realidad con la que se encuentra. Se manifiesta aquí la instancia para expresar las diferencias entre los dos mundos (esa imagen y la realidad), así como también las semejanzas que pueden existir.

La comparación es una figura retórica, al igual que la metáfora y otras más, sin embargo el uso que se le da en la narración de este momento del relato es de características no tan literarias ni estéticas. El narrador desarrolla mediante esta figura una carrera imperiosa porque su tono retorne a un cierto equilibrio; la voz descriptiva intenta demostrar control, dominio del objeto al que se refiere, mediante el ejercicio comparativo entre el mundo extraño y el propio. Cuando el viajero logra separar, distinguir, contrastar y asemejar los elementos que constituyen los dos escenarios –el extraño y el familiar; el tuyo y el mío-, es decir, cuando ya ha hecho una racionalización lógica, más pausada del contraste entre ambos mundos, entonces se manifiesta el control del temor a lo adverso y junto con ello, muchas veces, aparece la crítica, una reflexión marcada por la decepción, que se sustenta en la toma de conciencia de que la imagen que se tenía del mundo Oriental no coincide con la imagen real de éste.

El regreso al discurso más racional, mejor argumentado, menos explosivo y apasionado, marcará un nuevo punto de inflexión en el relato. El tono más controlado y las observaciones mejor fundamentadas, crearán la sensación al lector de estar asistiendo a una narración más denotativa y menos connotativa, cuya voz desea ser más objetiva que subjetiva. No obstante, la contradicción seguirá manifestándose como elemento base del discurso del viajero; a éste no le es posible dejar de construir e imaginar el mundo que visita. Por consiguiente, se puede concluir que el viajero reconoce que se ha enfrentado a un mundo extraño, toma conciencia de que tiene frente suyo a un individuo cultural y moralmente distinto (como veremos a continuación), logra expresar las principales diferencias y puntos en común con dicha realidad, pero no es capaz de renegar su labor de contar su

versión del mundo desconocido a los que han quedado en casa⁹⁰.

El comportamiento discursivo de los relatos que se debe comprobar en esta parte del análisis, corresponde a dos reacciones: por un lado, a un aumento de la comparación en la narración como un recurso que aporta control a la voz, dando la sensación de que se recibe información más objetiva y científica, es decir, de que en esta parte impera la esencia histórica de este género. Por otro lado, la revelación de que no es posible deshacerse del cosmos ya creado por el viajero-narrador-escritor, y que siempre habrá un elemento que demuestre que la realidad imaginada y ficticia se considera o se prefiere por sobre la realidad “real” (no creada por el viajero). El elemento revelador de la ficcionalización puede presentarse de las más diversas formas, dependiendo de cada relato de viajes.

En síntesis, si el uso de la comparación parece darle mayor valor documental al texto en una primera lectura, en una segunda lectura es posible comprobar que esta figura es otro recurso que también contribuye con la re-creación o construcción de la imagen del/lo otro, fenómeno que analizaremos en la parte tercera de este análisis.

Corresponde ahora mostrar mediante ejemplos este comportamiento que hemos explicado.

Pedro Del Río, por ejemplo, parece querer mostrar una voz más controlada en su narración cuando éste describe las siembras en Egipto. Para hacerlo usa la comparación entre la realidad chilena y la egipcia: “Tampoco hay aquí cierros como en nuestros campos (...). Se ve como en Chile, la tuna, cardo de Castilla, cicuta y aun poleo: son tierras feracísimas” (450). Esta comparación fundamentada en la semejanza, y que parece conducirnos a un campo textual más objetivo, se sigue con palabras metafóricas que responden a las características del cosmos que ya ha ido creando la narración y descripción de este viajero, desde antes de la llegada a Oriente. La idea sigue así: “Nada he visto que se parezca tanto a la parte plana de nuestra patria; aun en el temperamento [temperatura, clima] lo hallo delicioso, seguramente por razón de haber apenas dejado esos **infiernos u hornos**⁹¹ de Malaca, Ceylan, India, Mar Rojo, etc.” (450). Si se comparan ambos fragmentos citados, es fácil observar en la primera parte una tendencia hacia una voz más objetiva, que prefiere nombrar más que describir u opinar, y reportar datos más que interpretarlos, lo que implica también el haber tomado cierta distancia entre el foco y lo que se observa, haber meditado, haber racionalizado las sensaciones y pareceres. Sin embargo, la segunda parte nos revela que dicha calma y supuesta falta de pasión no es tal. La “objetividad” inmediatamente anterior pierde protagonismo al agregar una metáfora acorde al lexema

⁹⁰ El recurso de la éfrasis aflora en este contexto. Oriente es comprendido por estos viajeros como un objeto, y frente a la imposibilidad de transmitir plenamente las características de dicho objeto, se “echa mano” a un modo poético de presentar este.

⁹¹ El subrayado es mío.

“calor”, con la que se suele representar al ambiente oriental. Las palabras “infierno” y “horno” son alegorías con las que se pretende trasladar al lector hacia un mundo ficticio, donde el concepto de Oriente, su abstracción desde el punto de vista occidental, aflora e impera, incluso cuando el discurso lucha por ser más informativo, sobreponiéndose la imaginación al dato.

El presbítero Gómez, así como los otros peregrinos, conducen sus comparaciones entre su país y las naciones que visita, entre el paisaje familiar y el oriental o entre el otro y el yo, desde el plano de la religiosidad. Es importante comprender que el mundo familiar de Gómez no es sólo el territorio que constituye su origen físico, sino también, esa nación abstracta, sin tierra concreta, que corresponde a la Cristiandad. Existen fragmentos en su relato donde se percibe claramente que la voz se posiciona desde la dicotomía Occidente/Oriente o Chile/Oriente, sin embargo, sobre todo los hay en que la oposición del mundo conocido y extraño corresponde a la Cristiandad versus otras religiones (o a la no Cristiandad).

Un ejemplo de esta última dicotomía se observa cuando él nos dice: “La religiosa del Buen Pastor que en Port-Said trabaja por salvar almas, es la misma que en la ciudad de San Felipe, en Chile, se ocupa de la misma santa misión” (264). Esta comparación basada en una relación de semejanza demuestra que la familiaridad entre la monja de Egipto y la monja de Chile radica en la fe que ambas profesan y no en el lugar en que han nacido o viven. Luego, afirmar que una religiosa es la misma que la otra, siendo que obviamente no pueden ser una misma y exacta persona, es un modo figurativo de expresar la semejanza que él sostiene haber evidenciado. Se introduce en el recurso supuestamente científico -que busca dar objetividad al texto mediante la comparación-, un recurso estético. La exageración en este fragmento comparativo (pues se llega a afirmar que ambas religiosas son exactamente la misma persona) provoca que el discurso vuelva o se mantenga en su función literaria.

Este ejercicio narrativo es declarado directamente por el mismo narrador, quien así lo expresa cuando dice: “En apariencia nada tiene de importante la pequeña ciudad de Jafa, pero para el cristiano que busca en aquellos lugares la tierra de su redención, tiene no sé qué atractivo que cautiva su corazón” (266). Se revela así, que los ojos con los que se viaja no son sólo los de un chileno, sino sobre todo, y especialmente, los de un cristiano (católico); y por consiguiente, su manera de mirar e interpretar el mundo estará marcada por dicha condición.

Las comparaciones de Gómez funcionarán siempre con esa misma mecánica. Los puntos más importantes que se enfrentan son los que representan el mundo cristiano, el de la “verdad”, y el mundo musulmán o del “error”. El uso del recurso comparativo se presentará en el texto mediante exageradas relaciones de semejanza entre los elementos cristianos de cualquier lugar (ya sea de Occidente u

Oriente), o bien, mediante violentos contrastes entre los objetos y sujetos que pertenecen a uno u otro mundo: el cristiano y el musulmán. La siguiente sentencia demuestra ese contraste violento al que nos referimos: “Visitamos la casa de Simón el curtidor, donde se hospedó San Pedro cuando predicaba el Evangelio: hoy día esa casa está convertida en una miserable mezquita u oratorio musulmán” (266-267). Al iniciar esta narración de su visita al sitio sagrado según las Escrituras, no hay malestar ninguno en la voz del que habla, por lo que la casa a la que se refiere pareciera ser un sitio apacible, tranquilo y seguro; pero ese tono se interrumpe y cambia abruptamente cuando se cuenta cómo es que se encuentra actualmente la misma construcción después de haber sido ocupada por la población islámica. La misma casa tiene sus dos caras: cuando estaba bajo el poder de la población cristiana gozaba de ciertas cualidades, y ahora al estar bajo el poder de los musulmanes no sólo ha perdido dichas características, sino que se ha vuelto un lugar miserable, de condiciones negativas. Por lo tanto, la comparación entre el estado anterior y el actual del sitio es fuerte y violenta.

En este último fragmento citado se puede ver que todo intento por lograr un discurso relativamente objetivo se pierde, puesto que la pasión del que habla, su mirada subjetiva y la intertextualidad (no histórica) que informa sobre el estado anterior del sitio que se describe, son todos elementos que reportan literaridad al texto, o que lo acercan más a esa área de su esencia genérica.

El narrador del relato de Carlos Walker Martínez se comporta de manera similar. Las comparaciones entre mundos serán en su mayoría las que muestran el estado actual de los sitios sagrados, y el estado anterior de los mismos según lo que manifiesta el Evangelio. Su mundo conocido o familiar se constituye, al igual que Gómez, de las tradiciones y la cultura cristianas, por sobre las chilenas. Lo interesante es que la imagen del cosmos desde el que habla (el cristiano) es una que también ha sido creada o va siendo creada al mismo tiempo que la imagen del cosmos extraño (el islámico). Su concepción de la religión que profesa, la católica, se fundamenta en el cruce entre la información alegórica que le reporta la Biblia y la imaginación que de ésta ha ensayado su mente. Por consiguiente, al incorporar la comparación como recurso supuestamente documental, que reporte “seriedad” y objetividad a su labor narrativa, lo cierto es que logra justamente el efecto contrario, ya que el estado de los objetos comparados es informado desde fuentes para nada científicas, que provienen de imágenes y de construcciones íntimas de su imaginación. “Se cumplieron al pie de la letra las profecías y hoy de Ascalón no queda nada, y la actual Gaza está situada en un lugar vecino al que ocupaba la ciudad antigua” (17), es una sentencia que puede ejemplificar lo que decimos. Lo que Walker observa directamente en el lugar es que una ciudad no está ubicada donde la Biblia decía que debía estar, por lo que nos revela que su punto comparativo no ha de fundamentarse en elementos

netamente científicos. Además, otorga la responsabilidad del supuesto traslado de posición de la ciudad, a una profecía también bíblica.

Walker parece no reparar en esta mecánica de la que se sirve: intentar observaciones objetivas e irrefutables basándose en información y textos que no pueden ofrecer esa condición. Así lo demuestra al continuar el fragmento anterior con las siguientes palabras: “Excavaciones modernas han encontrado mármoles y columnas sepultadas de largo tiempo atrás en la arena, que han determinado con cierta exactitud la situación de Gaza de la Biblia” (17-18). Aquí no se pone en cuestión la situación que la Biblia indica de Gaza, sino que los trabajos arqueológicos son los que no han podido descifrar y comprender con exactitud la situación de ésta.

Si bien es posible encontrar en el relato de Walker comparaciones que expresen diferencias o similitudes entre Oriente y Chile desde un punto de vista físico, siempre la tendencia será comprender ambos mundos desde la dicotomía mundo islámico/mundo cristiano (error/verdad). Así puede observarse en esta cita del relato: “Su playa es seca y ardiente, parecida a la de nuestro desierto de Atacama. Me parecía viajar allá en el Pacífico cuando contemplaba desde la cubierta del vapor que me traía desde el puerto de Said a estas costas **desamparadas**⁹². La semejanza geológica es exacta” (19). Se está hablando de una similitud geológica, tal como el narrador lo indica, pero la línea del discurso o el punto clave que asemejaría ambos territorios (Chile y Oriente) no es otro que el cristiano, nuevamente. El término “desamparadas” introduce al texto en el vocabulario sagrado, denunciando que en ambos casos se trataría de tierras solitarias, sin ley, sin normas que la ordenen y la civilicen en pos del bien. Es el desamparo, la soledad, la falta de población y de cultura viviente lo que perturba al narrador y lo que marca la semejanza entre Atacama y las costas orientales a las que se refiere. Esto es sumamente interesante, puesto que al igual que en el relato de Del Río, puede entreverse una cierta des-familiarización entre los chilenos en general y el Norte de Chile, y que se debería a que han pasado pocos años desde la incorporación de dichos territorios tras la guerra. El imaginario de lo que conforma Chile en cuanto a su forma en el mapa, por consiguiente, no se ha reformulado en la mente del chileno todavía. Atacama podría muy bien representar, incluso para un diplomático de la élite santiaguina de nuestro país, un inmenso territorio ardiente, de tierras infértiles y deshabitadas, que al igual que las costas orientales que observa durante su viaje, no demuestran ninguna condición propicia que parezca permitir el desarrollo de la civilización, entendida ésta desde los parámetros occidentales y cristianos.

En síntesis, la comparación entre el territorio nacional y las costas orientales respondería a un conjunto de elementos que han ido construyendo o dando forma a la imagen que Carlos Walker posee o

⁹² El subrayado es mío.

desea poseer de ambos mundos, el “familiar” y el “extraño”.

Una de las primeras situaciones que revela el discurso comparativo en el relato de Amalia Errázuriz es la realidad de la mujer. Ella percibe un tremendo contraste entre las musulmanas y las mujeres del mundo al que ella pertenece. A este último ella lo describe como un amplio mundo civilizado, para nada acotado a su país natal (Chile), por lo que podríamos afirmar que se posiciona desde una voz que se sabe parte de la cultura occidental y cristiana, liderada por Europa. Sus palabras son las siguientes:

Sólo las cristianas pueden llevar el rostro descubierto cuando salen a la calle; las otras, sumidas las pobres en la esclavitud del mahometismo se expondrían a una muerte cruel si su marido y señor las viera alguna vez mostrar sus facciones a un profano. ¡Qué contraste con nuestras costumbres! En países civilizados, las mujeres se componen, se adornan, se ponen bonitas y se escotan principalmente para los de afuera (41).

Tal vez sea innecesario señalar que esta comparación se escapa de una función netamente informativa, es evidente que decir “las pobres”, “esclavitud”, “muerte cruel”, “marido y señor”, son todos términos que la narradora, por una parte, toma prestados del vocabulario del imaginario que ha descrito antes que ella el mundo oriental islámico, y por otro, que intenta re-crear dicho mundo. Hablar de la esclavitud en que viven las musulmanas, señalar que tienen dueño y aludir a su destino cruel, son todas ideas que muy bien pudo haber extraído de la tradición literaria que Occidente ha desarrollado o interpretado respecto a Oriente. Una obra tan universal y conocida, como *Las mil y una noches*, sería suficiente para que esta viajera pudiese construir impresiones como las que aquí citamos. Es así entonces, como lo que parecía conducirnos hacia un mensaje objetivo, que nos reportaría claridad y nos acercaría a la realidad (real) de Oriente, finalmente nos atrapa y lleva hacia un cosmos imaginario, ficticio e irreal.

En el relato de Rivadeneyra, que es uno de los que manifiesta tener un verdadero objetivo documental, es posible notar que las comparaciones pierden su tono informativo y se deslizan hacia un plano imaginativo. Él, al igual que los viajeros peregrinos, compara la realidad que ven sus ojos con la realidad que ha extraído de los textos leídos anteriormente. Se trata, por lo tanto, de una comparación entre el escenario que encuentra y el escenario imaginado (producto éste último de sus lecturas previas).

Son pocas las referencias que podemos encontrar sobre el lugar del que proviene este viajero (para emplearlo como punto de contraste), puesto que Rivadeneyra no ha ido a Oriente a hablar sobre sí mismo, a encontrarse o vivir una experiencia íntima como los peregrinos, sino que ha acudido para

documentar, como se lo ha encomendado su padre, el editor. No obstante, el mundo imaginario, textual o literario que ha construido, mucho tiene que ver con ese mundo al que él pertenece (Chile-España-Europa: Occidente). “La desaparición total de populosísimas ciudades es más fácil de explicar; porque entonces vivían los hombres agrupados en grandes centros, y no diseminados, como hoy, en los campos; heridas y muertas aquellas capitales por Ciro y Alejandro, no pudieron renacer” (32), es una de las comparaciones que Rivadeneyra desarrolla sobre la realidad que encuentra y la que conoce por medio de los libros. Desconocer dicha información -las hazañas de Ciro y Alejandro Magno, así como el esplendor antaño de Oriente- es prácticamente imposible para un hombre como este viajero. Su instrucción y sus lecturas debieron contribuir a la construcción de ese imaginario de Oriente como un lugar del planeta que alguna vez tuvo esplendor, y que fue arrasado por grandes héroes cuyas hazañas y caracteres tocan los lindes de lo mitológico.

Inés Echeverría manifiesta en su relato un comportamiento distinto al de los otros viajeros, puesto que ella sí logra acercamientos a los *otros* más íntimos. Uno de esos encuentros mejor logrados (un poco más fidedignos) sería su amistad con el “turquito”, un joven hombre de Turquía, que aborda la nave en Constantinopla. Ella dice: “Aquella amistad de dos días con el turquito ha continuado en años de correspondencia” (49), lo que deja claro que Inés recorre Oriente con otra disposición, distinta a la de sus pares. La autora lucha por entregar una visión más libre, abierta, menos acotada a la mirada occidental con la que siempre se ha “observado” y descrito Oriente. Señala que su amigo turco le cuenta que la mujer musulmana no está oprimida como ella piensa, que a aquéllas les gusta andar cubiertas y que son felices; además, Inés asegura en su relato haber cambiado ideas sobre civilización y hábitos con este joven, como se conversaría con un par. Esta disposición o actitud le permite a veces ver los contrastes de mundos desde la posición del otro. Un claro ejemplo es cuando capta que las turcas sentadas en la cubierta del vapor se ríen de una francesa vieja y solterona: “En este momento apareció Mlle Carré, con su aire afanado; noté que las damas turcas se reían...” (46). La inmediata explicación de esta situación escrita por Inés demuestra el intento por mirar a través de los ojos de esas mujeres musulmanas: “El joven me explicó entonces que se reían por la novedad que les causaba encontrar solteras octogenarias entre las cristianas, siendo que ellas se casan a los trece años” (46).

Este tipo de pasajes se presenta muy a menudo en el relato de Iris, lo que la constituye, en cierta forma, en una narradora más objetiva, que mira ampliamente desde una posición más neutra que la de sus pares. Ser capaz de observar, como el otro (las turcas) lo hace, a un sujeto que me es familiar (la francesa), es un gran avance hacia el largo camino que se tendrá que recorrer para lograr la comprensión plena del individuo extraño. Estar consciente de que el otro también observa, describe,

crea y considera mi mundo como uno extraño, es un tremendo logro. Lamentablemente, se trata sólo de un paso, puesto que el relato de Inés demuestra siempre que la civilización occidental supera en todo sentido a la oriental. Generalmente, su inclusión y consideración del otro de manera más cercana, más íntima y verdadera se produce cuando es el otro el que se acerca a su manera occidental de pensar, y no viceversa. Así podemos corroborarlo en la siguiente idea:

Siendo el joven bastante listo, acomodaba sus respuestas de manera que yo no formase de su país un concepto demasiado bárbaro. Me dijo que pertenecía al partido de Turquía joven, y que era enemigo de la poligamia. Para obtener su confianza, yo insistí en ponderar el profundo conocimiento del corazón humano, que supone aquella concesión del profeta Mahoma; pero en vano, porque mi amigo quería convencerme de que esa costumbre sólo existía como excepción y que la religión misma apenas la toleraba (44-45).

Ella simpatiza con el turquito, porque éste reconoce de alguna u otra manera que su mundo no es perfecto, y que muchas cosas debieran hacerse al modo occidental. Esto le da confianza a Inés para acoger al joven, para considerarlo, y para expresar que su mundo también tiene imperfecciones.

Un pasaje notable, no obstante, en que la narradora demuestra con gran acierto esa capacidad de observar con perspectiva más amplia, es cuando cruza un poblado camino a Damasco: “A las puertas de los viejos casuchos, a través de los cuales se escurren estas callejas, asoman preciosas mujeres que me miran alborozadas, hacen signos y se sonríen. Comprendí que en esta tierra yo era un tipo extraordinario de fealdad o de belleza..... No quiero averiguarlo” (62). La narradora-autora-viajera se da cuenta de que no es sólo ella el ente observador, sino que al introducirse en el mundo extraño se expone a que los otros también la miren y la analicen como sujeto u objeto observado. No desea interpretar, eso sí, el comportamiento que observa, y deja a los lectores esta labor. Iris expresa cuáles son los posibles elementos contrastantes entre el otro mundo y su mundo -la fealdad y la belleza es una concepción ligada a los estándares y consideraciones culturales-, y de modo irónico, cómico (“no quiero averiguarlo”), se quita la responsabilidad de determinar o de resolver qué elemento es el que vence en dicha comparación, o cuál de los dos es el que define Oriente u Occidente.

En ese sentido, el relato de Inés presenta una voz menos ideologizada, tal vez con menos prejuicios; pero no por ello, será un relato más histórico y menos literario. De hecho, es justamente todo lo contrario. Su texto, afirmamos, es uno de los que más desarrolla la “literaturidad” de la esencia del relato de viaje. Su relato es el que crea al narrador (narradora) más complejo (en relación con los otros relatos del corpus), más novelesco y al mismo tiempo, más lírico, puesto que es quien más profundamente revela su intimidad. A esta narradora, a este personaje o heroína es a quien mejor

podemos conocer de entre todos los viajeros de los relatos. Es siempre transparente, no le importa cumplir con ciertos estándares, se contradice sin remordimientos, no le asusta desmentir lecturas previas, ni le preocupa encubrir sus pareceres respecto a las falencias de la “occidentalidad”; es a fin de cuentas, la más humana, la más creíble. Iris, más que andar pendiente del aspecto físico de Oriente o del recorrido que sigue, dispone sus energías para aprehender las atmósferas, para captar historias, para inspirarse y crear mundos y personajes. Está más atenta del aspecto inmaterial de Oriente, de los detalles, y de vivir experiencias menos turísticas y artificiales, y más reales y fidedignas. Tal vez resulte contradictorio⁹³, pero mientras su relato se comporta más intensamente de esta manera -buscando experimentar vivencias reales, no “museísticas”-, más se acerca su discurso a la esencia literaria (a la ficción). Es decir, en la medida en que Inés más juega con la posición del yo y del otro, en que más veces se aparta de lo contado, para así poder mirar desde un tercer plano (dándose cuenta que no sólo existe un yo y un otro, sino que existen otros *otros*, y yo misma puedo ser un otro), más se involucra en el relato, más íntimo es su discurso, más real y compleja es la conversión de Inés en narradora, en personaje y en heroína de aventuras.

La comparación en el relato de Inés Echeverría, por lo tanto, es así como su discurso, un elemento sumamente complejo, que produce doble efecto, o varios efectos, pues así como nos muestra un mayor conocimiento (más fidedigno) del mundo oriental, mediante semejanzas y diferencias presentadas desde una voz que se distancia de la escena, y de algún modo se “objetiviza”, al mismo tiempo, revela que quien habla está completamente inmerso en dicha escena, y absolutamente involucrado con un rol o personaje. En definitiva, así como no puede detener su misión de narrar y su rol de actante, Iris tampoco puede callar su canto íntimo, impregnando el texto de un rico mundo interior, a través del cual, al fin y al cabo, re-presenta, re-crea y re-construye la realidad que observa.

IV.4. RE-CONSTRUCCIÓN O CREACIÓN DE LA IMAGEN DEL OTRO.

IV.4.1. El viaje moderno como una instancia propicia para la ficcionalización de la realidad.

El antropólogo Marc Augé entiende la ficcionalización de la realidad producto del fenómeno del viaje y del turismo moderno, como un asunto negativo, enfermizo y degradante. Él alega:

⁹³ Bernardo Subercaseaux manifiesta en el prólogo de una antología de las obras de Inés Echeverría que la escritora chilena “va enhebrando su proceso de individuación, de construcción de un “yo” polifónico, en que coexisten distintos vértices (“un sí mismo aristocrático”, “un sí mismo espiritualista” y un “sí mismo feminista”), vértices que, tal como demuestran la mayoría de los textos de esta antología, algunas veces se combinan y potencian y otras entran en flagrante contradicción (...). Se trata de una personalidad ubicua y nómada, que se desplaza con distintas voces” (18).

Esas agencias que cuadriculan la tierra, que la dividen en recorridos, estadías, en clubes cuidadosamente preservados de toda proximidad social abusiva, que han hecho de la naturaleza un “producto”, así como otros quisieran hacer un producto de la literatura y del arte, son las primeras responsables de la ficcionalización del mundo, de su desrealización aparente; en realidad, son las responsables de convertir a unos en espectadores y a otros en espectáculo (16).

Luego agrega: “Esta manera de poner como espectáculo lo real, este paso a lo ficcional, que elimina la distinción entre la realidad y la ficción, se extiende por todo el mundo. Muchos factores concurren a producir este resultado. Evidentemente el turismo es el primero de ellos” (58). Augé critica con fuerza el entrecruzamiento de lo real y de la ficción que se estaría dando en forma anómala en la sociedad contemporánea. Se lamenta de que hoy en día lo real sea lo que copie a la ficción, y no al revés, como debiera ser (57). Y concluye: “antes la ficción copiaba la realidad”, “un tiempo en el que iba uno a lugares especiales y bien delimitados (parques de atracciones, ferias, teatros, cinematógrafos)” (57).

Lo que para este antropólogo parece definirse como una gran tragedia de la modernidad, para el caso de nuestro estudio resulta una gran oportunidad. Los viajeros y autores de relatos a Oriente, así como las “agencias turísticas” que indica Augé, cuadriculan Oriente, lo producen, lo des-realizan y lo ficcionalizan, de tal manera que se convierten y nos convierten en espectadores, y al Oriente lo vuelven espectáculo. La oportunidad que anunciamos estaría dada en el hecho de que los viajeros serían capaces de crear un mundo imaginado a través de un medio literario, que es justamente la perspectiva más valiosa de entender todo este fenómeno. Comprender los relatos de viaje a Oriente que estudiamos en esta tesis como documentos o fuentes antropológicas, es concentrarse en un aspecto que puede no ser tan provechoso, tal vez, como sí lo es hacerlo respecto al valor literario de éstos. Pretender que estos relatos revelen, dibujen y ensayen una imagen fidedigna de Oriente, no sólo corresponde a una actitud equivocada en cuanto que no es posible (como ya reflexionábamos anteriormente)⁹⁴ re-presentar una concepción fidedigna y exacta (desde el punto de vista científico) de una cultura que no nos pertenece, (pues incluso es difícil hacerlo de aquella que sí nos pertenece); sino que además, implica olvidar otro modo más valioso de entender estos relatos, que es su intención estética-literaria. Exigirle a estos viajeros (que también son modernos) transmitir una imagen “verdadera” de Oriente, no sólo es utópico, sino también equívoco, por cuanto sería imponerles una tarea que se opone a la esencia de sus

⁹⁴ (Geertz 39).

discursos, que también es literaria.

Por consiguiente, lo que para el antropólogo pueda ser una aberración, como por ejemplo, que en los castillos de Luis II, “los visitantes, una vez pasada la primera estupefacción y una vez captados los primeros clisés, descubran confusamente que hoy son allí los únicos actores” (79), para términos literarios resulta riquísimo. El viajero no sólo se comprende a sí mismo como escritor y narrador, sino que además, se constituye en un personaje, en el protagonista, en el actor de su obra, lo que complejiza y a la vez enriquece su texto en cuanto creación literaria.

Augé conduce su reflexión respecto a la evolución del ámbito imaginario de la ciudad, de cómo el hombre se ha relacionado con la ciudad, hacia tres instancias o actitudes: primero, la ciudad-memoria, que considera las historias colectivas e individuales que constituyen la imagen de la ciudad; luego, la ciudad-encuentro, que se traduce en que dicha imagen también se conforma de las relaciones y encuentros que se tenga con las otras personas que habitan la ciudad; finalmente, la ciudad-ficción, que se define como aquella “que amenaza con hacer desaparecer a las dos primeras, (...), la ciudad de imágenes y pantallas en las que la mirada se enloquece” (112). Una vez más, el antropólogo ataca la imagen ficticia como aquella que se apodera y borra la imagen que habría de brindar la memoria histórica. Una vez más, reiteramos que se debe considerar esa imagen ficticia de Oriente que producen los relatos de viajes de este estudio, primeramente como una fuente de valor estético-literario; y luego, en cuanto producto creativo, podrá ser interpretada la visión o modo de entender la realidad oriental según las voces de estos viajeros.

El viaje moderno, marcado según Augé por la imposibilidad de “descubrir nuevos paisajes y nuevos hombres, que habría podido abrirnos el espacio a nuevos encuentros” (15-16), sería no obstante, una instancia propicia para la ficcionalización de la realidad, y por ende, fértil para los espacios y discursos literarios.

Teniendo en cuenta esta reflexión respecto al modo de comprender el viaje moderno y relacionarlo con la tendencia a la ficcionalización de sus actores; y además, recordando que la descripción de un mundo extraño, de cultura y costumbres diferentes (como es el caso del Oriente islámico para los viajeros chilenos) es un ejercicio que no puede ser abordado sin la imaginación (debido a que frente a la incomprensión, surge como recurso natural para hallar la explicación, la imaginación y el mito), es que daremos paso a la siguiente etapa del análisis textual de los relatos estudiados.

IV.4.2. Re-construyendo una nueva imagen del mundo Oriental.

La tercera etapa del itinerario narrado por el viajero corresponde al punto álgido del relato desde la perspectiva de la función creativa. Es aquí cuando mayormente aflora la literaturidad del texto⁹⁵. El vacío o abismo al que se enfrenta el narrador al cruzar el umbral hacia lo desconocido, empieza a superarse desde que éste se encuentra con el sujeto del nuevo mundo. El viajero comienza a hacerse cargo -concretamente- de suplir la imagen destruida del otro mediante la creatividad. Es en este momento cuando la falencia o la falta de conocimiento del sujeto extraño, se traduce en una re-construcción creativa o imaginaria del otro; y es aquí cuando se observa con mayor intensidad la aplicación del recurso de la écfrasis.

En el plano narrativo la contradicción continuará evidenciando el desequilibrio del discurso o de la voz que habla. Y dentro de ese comportamiento ya común y característico desde que se llega al mundo extraño, se irán sumando otras conductas o prácticas narrativas, dependiendo éstas de los problemas a los que deba enfrentarse el viajero en cuanto narrador. En este tercer momento serán los tropos y la metáfora, especialmente, los que irrumpen con fuerza. Recurrir a la imaginación, dar cabida al acto creativo, y permitir la ficcionalización de una realidad, se refleja en el tipo de lenguaje que la obra emplea, y en la forma en que se entretiene y ordenan los términos; por consiguiente, el lenguaje figurativo y el efecto estético que esto conlleva, contribuyen considerablemente para que el discurso del relato se vuelque con mayor afán hacia su naturaleza literaria.

El relato, especialmente por las limitantes de expresión a las que se enfrenta, se convierte en una gran re-creación, donde escenario, acciones y personajes son todos productos de la ficción del viajero-escritor, cosmos que impera durante todo el texto, a pesar de que en ciertos momentos pareciera desaparecer y ser vencido por uno real (no ficticio).

Lo que a continuación se demostrará es cómo es que cada autor-viajero intenta re-construir una imagen propia de Oriente, que se fundamenta en el choque y mezcla entre dos imágenes, la preconcebida y la observada durante la experiencia en el lugar. Este proceso de por sí contradictorio, porque implica rechazar, rescatar, asumir, negar, tomar y dejar elementos de las dos imágenes que se confrontan (la preconcebida y la “real”), se sustenta principalmente en un concentrado uso de figuras retóricas.

Pedro del Río se refiere al *otro* (“oriental”) en Adén de la siguiente manera:

⁹⁵ Ver Capítulo III: “Literaturidad del relato de viaje: ficción e invención del otro”.

Es un lugar concurrido y de lo más oriental que se puede ver. Centenares y centenares de camellos, verdaderos buques del desierto, en líneas de cuatro a seis, ligados del hocico a la cola, cargados de mercaderías, con sus cuellos estirados, silenciosa marcha y aire de resignación; otros tantos pequeños burros cargados por mujeres, niños y hombres, cuyos pies casi les arrastran; también multitud de árabes a pie, hijos del desierto: altos, bien formados, de **mirada de fuego**⁹⁶, verdaderos descendientes de los antiguos soldados del Profeta; nubios muy negros, pero hermosos y de pelo tieso; abisinios, etc. (446).

En el relato de Del Río ya ha aparecido el sujeto extraño, y por consiguiente, el narrador se enfrenta necesariamente a su misión principal: construir y expresar una imagen del *otro*; por lo que pone en práctica recursos para ello. “La mirada de fuego” de los árabes es una de las metáforas que utiliza para dicha construcción, pero en definitiva el párrafo completo que hemos seleccionado es una y sola gran metáfora de relación de semejanza en la que el tenor es <<hombre>>, el vehículo es <<animal>>, y el fundamento es <<la animalidad, el embrutecimiento y la carencia de racionalidad>>. La imagen que este narrador resuelve construir del individuo oriental, para de este modo tomar el control narrativo del relato del mundo nuevo, es la de un ser que coincide con ese mundo, también desbocado e irracional, según su percepción.

Adolfo Rivadeneyra construirá metáforas de un sentido similar. Decir: “Las nubes de arqueros partos, las estrepitosas correrías de mahometanos, persas, turcos, acaban por arrasarse del todo lo que aún subsistía de vida en este suelo, ayer rico y próspero, hoy pobre y sin ventura” (73), no es sino una gran metáfora que sugiere la misma relación de semejanza entre los términos <<hombre>> y <<animal>>. Las nubes de polvo y la devastación del terreno producto de correrías, mueve a la mente a imaginar rebaños y manadas inmensas desplazándose de un hábitat a otro, o enfrentándose entre ellos.

En el relato del presbítero Gómez observamos que, luego de haberse topado con el individuo extraño que imprime en su discurso un caos por explosiones de pareceres y sensaciones, su manera de controlar nuevamente el discurso -de aprehender al *otro* mediante la palabra- es la metáfora, en este caso fundamentada en el lenguaje del Evangelio cristiano. Sus referencias al oriental se enmarcarán en la convicción de que éste es un ser que vive bajo una moral y una fe equívoca, por lo tanto su manera de “encontrarse” con ese otro será a través de la Biblia, llevando su fe como lente de enfoque. Dirá Gómez en su relato: “El corazón palpita y la imaginación se conmueve cuando en los pueblos orientales se contempla a la Monja del Buen Pastor desafiando los ardientes climas, a trueque de buscar ovejas perdidas para llevarlas al rebaño del Divino Pastor” (263); para de esta manera referirse al otro o al musulmán, mediante un lenguaje figurativo religioso.

⁹⁶ El subrayado es mío.

Este tipo de observaciones se complementará con frecuentes referencias parecidas a las que encontramos en los relatos de Del Río y Rivadeneyra, con las que el sujeto oriental jamás se muestra como un ser único, con un mundo interior particular, o como persona humana propiamente, sino que como multitud, animal u objeto que compone el cuadro del mundo oriental. Gómez insiste: “A las tres de la tarde estábamos en el Cairo, y fuimos sorprendidos por la multitud de gente que circula por las calles en todas direcciones” (259); y “se les ve sentados a la puerta de sus casas o bajo palmeras con las piernas cruzadas, fumando en grandes pipas y bebiendo café negro, mientras que sus tropas de camellos impiden el paso de los transeúntes” (258). He aquí dos descripciones que demuestran lo anterior. En este último caso, la idea que construye el viajero es la de asemejar al árabe a una especie de capitán holgazán y vicioso, que no se entera ni se responsabiliza de poner en orden a sus tropas indisciplinadas, que en realidad no se constituyen por hombres, sino por camellos. Una vez más, por consiguiente, aparece la relación de semejanza entre el término <hombre> y <animal> para aludir al individuo oriental.

Lo primero que dice Walker Martínez respecto a alguno de los habitantes de Jerusalén, al llegar allí, es: “¡La hija de David convertida en un montón de ruinas inmundas! ¡Sus calles llenas de mendigos y las puertas de sus murallas almenadas llenas de leprosos!” (7). La aparición abrupta del otro le causa estupefacción, lo exalta y lo desorienta. Más tarde, no obstante, cuando nuevamente necesite describir al habitante de los lugares que recorre, recurrirá al lenguaje figurativo para iniciar su escalada a un discurso más controlado, donde se apreciará su apropiación y construcción personal del mundo oriental.

La parte del relato de Walker a la que hacemos alusión se titula “Los pueblos malditos”, la que tras una larga intertextualidad, aflora el enriquecimiento del lenguaje mediante figuras literarias. Sus metáforas están igualmente enmarcadas en la concepción religiosa católica. Dirá así: “Era una tarde hermosísima cuando, merced a una claridad de atmósfera extraordinaria, alcancé a divisar las bajas costas de arena del país de los filisteos, raza de Canaán, enemiga de Dios, que fue **el cuchillo del pueblo escogido**⁹⁷” (16). La relación de semejanza entre los filisteos y el cuchillo se interpreta como una acusación sumamente violenta, agresiva y tajante. Esa raza, esa gente, a ojos de este narrador, es asesina y responsable del derramamiento de la sangre de todo un pueblo, y no de cualquiera, sino que del “escogido”. Este último término nos conecta nuevamente con el relato del presbítero Gómez, puesto que la manera de constituir la imagen del individuo extraño se hará mediante un lenguaje figurativo y de metáforas cuyos términos se extraen del vocabulario de las Sagradas Escrituras. Por lo que metáfora

⁹⁷ El subrayado es mío.

e intertextualidad se complementan y funcionan a la par como recursos de construcción de una imagen; dialogar con los textos bíblicos y utilizar su mismo lenguaje, será un comportamiento prácticamente imposible de separar y diferenciar en estos relatos.⁹⁸

Una de las primeras descripciones que escribe Amalia Errázuriz sobre el sujeto extraño, está dedicada a la mujer: “¡Qué extraño me pareció el traje de las mujeres! Todas cubiertas con una sábana blanca que las envuelve desde la cabeza hasta los pies y un trapo negro delante de la cara, **parecen unos atados**⁹⁹ que van caminando” (40-41). Para esta narradora-viajera el *hiyab*¹⁰⁰ de la islámica no es sino <sábana> y <trapo>, y responsables de hacerla parecer un <atado>. La construcción de la imagen del otro/otra se realiza en este caso desde los elementos, términos y conceptos que un lector del mundo familiar de Amalia pudiera comprender y descifrar. Esto nos enteramos de que la viajera no contempla entre su afán principal entender de verdad al otro mundo y a su habitante, sino que es mucho más relevante crear y entregar rápidamente su propia versión de éstos. Su manera de expresarlo, su pintura y su obra personal son prioridad, y más que eso, son su único propósito, posibilidad y alternativa.

Amalia no se libra de las figuraciones o metáforas “animalizantes” del sujeto oriental. Ella también las empleará y se dirigirá al habitante del nuevo mundo mediante dicho código. Dirá de la gente al bajarse del barco en Jafa: “Inútil era decirles no, el único argumento que entienden es el del bastón levantado y pronto a caer sobre sus espaldas” (40); y está demás explicar que el trato a golpes conlleva el asumir una relación no humana, es decir, no entre seres racionales. Dirá también: “Luchando al mismo tiempo, con un aire furioso y una voz de trueno, contra los muchachos rapaces que lo aturdían” (40), que es una manera de referirse a un montón de animales, insectos, o a un ataque de mosquitos que hay que quitárselos de encima de modo violento.

Por otra parte, es impactante el contraste que revela el relato de Inés Echevarría entre la ciudad de Constantinopla desde el punto de vista físico (arquitectura, paseos, vistas, etc.) y el habitante (el turco). Según ella: “el estilo bizantino posee el más poderoso conjunto de grandeza y de fantasía exótica que se puede concebir” (33), mientras que los turcos son “musulmanes de aire imbécil” (33), feroces e intransigentes. Esa es la impresión que se forja al pasar por aduana y al entrar a Santa Sofía: “Me rechazaron con violencia cuando quise levantar la pesada cortina para penetrar, siendo que ya tenía calzadas las babuchas, sin las cuales no es permitido poner los pies en una mezquita” (33).

No obstante el rechazo instintivo que le provoca el primer contacto con el *otro*, la opción de Iris

⁹⁸ Rotker afirma esto mismo en su libro *La invención de la crónica* (141). La cita se ha copiado en la primera parte del capítulo III de esta investigación titulado “Literaridad del relato de viaje”.

⁹⁹ El destacado es mío.

¹⁰⁰ El *hiyab* es un código de vestimenta femenina islámica que establece que debe cubrirse la mayor parte del cuerpo y que en la práctica se manifiesta con distintos tipos de prendas, según zonas y épocas.

para apaciguar el caos de emociones y sensaciones personales, es la construcción de una imagen del habitante oriental enmarcada en sus cualidades poéticas, exóticas y de efecto embriagador que le ha atribuido por siempre la tradición literaria y pictórica del mundo occidental. El desequilibrio del discurso, las exaltaciones, rabias, angustias y pasiones que expresa la narradora en Constantinopla, van desapareciendo en la medida en que la viajera penetra paulatinamente en Medio Oriente. Al dejar Turquía, donde Inés cruza el umbral Occidente/Oriente, ya salen de su boca las siguientes palabras:

Las damas turcas embarcadas la víspera estaban tendidas sobre colchones de seda blanca, hundidas en cojines bordados, vestidas con dalmáticas recamadas de oro, los pies aprisionados en babuchas que por lo ricas, no por el tamaño, **hubieran podido servir a Cenicienta**, rodeadas de un séquito de negros que les obedecían a los menores gestos, entre ánforas de agua fresca y abanicos de plumas. A través de sus diáfanos velos, **se adivinaban esos tipos de odaliscas**, cuyos ojos negros, húmedos y rasgados, encienden pasiones que nosotros ignoramos. En sus manos blancas, **de esa blancura que jamás acaricia el aire vivo**, centelleaban rubíes transparentes, ópalos de reflejos discretos, diamantes atrevidos (45)¹⁰¹.

Esta es la descripción que Inés manifiesta sobre un grupo de mujeres turcas que se embarca en su misma nave. El lenguaje empleado es de mucho cuidado. Hablar de una blancura que “jamás acaricia el aire” es expresarse en sentido claramente figurado. El párrafo completo aquí seleccionado representa una imagen de la mujer oriental que seguramente responde más a la ilusión, a la imaginación, que a la realidad. Toda la terminología utilizada se enmarca en una tradición de sonidos y términos propiamente orientales (según la concepción occidental). Dalmáticas, babuchas, séquito, ánforas, abanicos, velos, odaliscas, ojos rasgados, rubíes, ópalos y diamantes, son todos elementos siempre presentes tanto en cuadros pictóricos como literarios sobre el mundo oriental. El párrafo busca ser una re-presentación de la vida del *harem* (harén) imaginado por la escritora, quien hurga entre sus recuerdos de informaciones previas, para así dibujar su propio cuadro. A bordo del barco que conduce a los peregrinos a Tierra Santa, ella pinta a un grupo de mujeres musulmanas tal cual harén de *Las Mil y una noches*.

Los viajeros-narradores de los relatos por Oriente se enfrentan constantemente a pruebas y problemáticas narrativas-descriptivas, de expresión, que radican en la dificultad e imposibilidad -al fin y al cabo- de aprehender, comprender, describir y relatar el mundo y los seres “extraños”. Quien relata debe optar entre abandonar la información que arrastra desde su mundo familiar -lo que describía Ette

¹⁰¹ Los subrayados son todos míos.

como acción imposible¹⁰² (35)-, o rechazar la realidad del mundo nuevo, no familiar. Y en tal encrucijada, la imposibilidad de tender plenamente hacia una de las dos alternativas, es la que abre el camino hacia la imaginación, hacia la creación de una tercera vía, que es la de la invención, o re-creación de Oriente.

IV.4.3. Crear el Oriente.

Al crear el viajero un nuevo mundo -pues eso es lo que hace- también se inventa o re-inventa a sí mismo, ya que en ese mundo extraño imaginado por él, no tiene cabida ni un otro ni un yo completamente reales. Laín Entralgo afirma que una vez que se produce el encuentro “el otro y yo [son] ahora <<nosotros>>, en cuanto [pueden] a la vez cooperar y entrar en conflicto” (89). “En el primer caso, mis personales posibilidades resultarán aumentadas o favorecidas, y <<lo nuestro>> será para mí una ampliación benéfica y gozosa de <<lo mío>>; en el segundo, mis posibilidades quedarán mermadas, y <<lo nuestro>> será, respecto de <<lo mío>>, el término de una transformación perturbadora y aflictiva” (89), lo que explica que una vez que se ha producido el encuentro ninguna de las dos realidades permanece igual que antes, mi mundo y el otro mundo se ven afectados por la nueva versión narrada y descrita.

Es esto lo que proponemos que sucede en los relatos en el proceso creativo de una imagen de Oriente. Es decir, la imagen de Oriente preconcebida, que se trae o arrastra desde el mundo familiar (Chile), se fusiona con la imagen percibida al entrar en contacto directo con Oriente, dando como resultado o producto una nueva imagen de éste, donde lo mío y lo tuyo (u otro) se entremezclan y se hacen un sólo objeto. La imagen preconcebida de Oriente, casi siempre bien delineada, incluye elementos y perspectivas propiamente chilenas y occidentales, es decir, comprende una cierta manera de entender el propio mundo familiar también. Luego, la realidad oriental que se manifiesta frente al viajero una vez que éste ha llegado a tal lugar y recorre sus ciudades, aporta una serie de elementos que remueven la imagen arrastrada, la desmoronan, manifestándose ese hecho a través de la sorpresa, la incompreensión, el rechazo, la exaltación y la admiración. Todas estas sensaciones, que son transmitidas a la palabra escrita en el relato, repercuten en la imagen final o en la nueva imagen de Oriente que

¹⁰² “Desde el punto de vista hermenéutico, es imposible que exista un “viajero puro” que sólo hable de lo que ha visto y que deje de lado otras informaciones. Los conocimientos que posee el viajero antes de empezar su viaje influyen permanentemente en su percepción de la realidad (y, a nivel textual, en la perspectiva del yo narrado, al que se traspasa la función narradora de lo “directamente vivido”). La función del yo narrador consiste, por regla general, en transmitir informaciones poniéndolas siempre en relación con lo que ya se conoce (o con lo que se cree que conoce el lector al que va dirigido el relato)” (Ette 35).

describirá, formará y creará el viajero; que ya no será la que otros le informaron, ni tampoco la que el Oriente propiamente tal le sugiera directamente a la vista, sino ambas fusionadas, entremezcladas, disputándose la soberanía, y manifestándose un nuevo Oriente, único y propio de cada relato de viaje en particular¹⁰³.

Lo interesante es que al mutar la imagen de Oriente traída desde el mundo familiar, y producirse una nueva, habrá también ciertos cambios en la imagen que se forja cada viajero sobre su mundo propio. Tal como sugiere Entralgo, tanto mi mundo como el otro mundo se ven afectados por la nueva versión narrada o descrita. Re-presentar Oriente, o crear su imagen, implica también re-presentar mi mundo (Chile), o crear una nueva imagen de éste. Es decir, re-crear al otro, consiste también en recrearme a mí mismo. De allí que este análisis pudiese presentar reflexiones interesantes para estudios antropológicos y para los estudios de la identidad chilena. En el punto V de esta tesis, titulado “Imágenes del mundo oriental como producto de la ficción chilena”, nos hacemos cargo de la exposición de las imágenes concretas de Oriente que presentan o crean los viajeros estudiados. Así como en el punto VI, titulado “Construcción del mundo familiar”, se desarrolla con mayor profundidad el fenómeno de la re-creación y transformación del lugar de origen (Chile), gracias a la experiencia del encuentro, descripción y creación del otro.

No obstante, antes de abordar dichos temas, consideramos fundamental reafirmar la razón por la cual la descripción de la imagen de Oriente que finalmente entregan los viajeros en sus relatos (proceso que hemos analizado en esta parte del estudio), es o responde a un proceso de índole creativo literario.

IV.5. EL TRIUNFO DE LA FICCIÓN EN LA CREACIÓN DEL MUNDO ORIENTAL.

IV.5.1. El lenguaje figurativo y la ficcionalización del discurso.

En el primer capítulo de la tercera parte de esta tesis (“Literaturidad del relato de viaje: Ficción e invención del otro”) nos hacemos cargo de la pregunta por la “literaturidad” de un texto, y en forma específica, por la de la esencia literaria del género del relato de viajes. En ese capítulo explicamos que la definición de literatura, es decir, qué es y qué no es literatura, es un asunto no resuelto del todo. No obstante, ateniéndonos a los puntos o características del intento por la definición de la literatura en la que coinciden los teóricos, desde Aristóteles en adelante, afirmamos que consideraríamos el uso

¹⁰³ Siguiendo con la reflexión del concepto de écfrasis, Pimentel asegura que: “una descripción no vuelve a <<presentar>> al objeto, ni siquiera como una << copia >>” (110).

figurativo del lenguaje y la ficcionalización del discurso como elementos propios del texto literario. Agregábamos además, que no era posible en la literatura concebir lo uno sin lo otro, en cuanto que necesariamente para introducirnos en un mundo virtual, ficticio, literario, el autor ha de requerir el camino del lenguaje figurado, es decir, el uso de figuras literarias, y un modo especial de utilizar y configurar las palabras. Y viceversa, el decir connotativamente algo, no decirlo normalmente, implica un otro-decir, un re-decir, y por ende, una proposición de virtualidad (Rotker 141).

Los viajeros-autores de nuestro corpus de análisis acuden al uso de un lenguaje especialmente figurativo cuando comienzan su descripción sobre la nueva imagen del mundo oriental, es decir, cuando inician su re-construcción o creación del mundo nuevo a través del relato.

Adolfo Rivadeneyra, el más “científico” de todos estos viajeros, adorna su texto con fragmentos como los que aquí citamos. Dirá sobre el panorama que se observa desde las bocas del Tigris hasta Bagdad: “Por todos lados el terreno se desarrolla uniformemente y constituye **una planicie tan perfecta, que pudiera con razón llamarse un mar de tierra**” (25). O bien, respecto a la belleza de Kerkuk:

Mis párpados, caídos por el cansancio y el excesivo calor, se abrieron para admirar tanta belleza: las montañas de Suleimanie, con sus nieves eternas, se alzaban a lo lejos; en una preciosa vega se extendía a mi izquierda la ciudad de Kerkuk, con su fortaleza, sus jardines y sus casas; por todas partes el verdor ocultaba la tierra, los valles armonizaban con los montes, y **las aguas corrían cual hilos de plata**, esparciendo el movimiento y la vida (103).¹⁰⁴

Denominar las orillas del río Tigris “mar de tierra”, o los ríos de Kerkuk “hilos de plata” demuestra claramente que el autor no intenta ser denotativo en sus descripciones. La “connotatividad” aflora de la mano de dos bellas metáforas, que necesariamente conducen al lector hacia un mundo virtual, re-presentado por la voz del discurso que nos habla. El no poder decir las cosas normalmente conlleva ese desapego con la normalidad, y ese acercamiento a un mundo re-dicho o virtual.

Pedro Del Río, por su parte, escribe un relato rico en figuras literarias. El tono lírico e íntimo de su texto (en calidad de diario), aflora con intensidad especialmente cuando se presenta la metáfora. En Suez exclamará con tono desgarrador: “¡Qué tristes recuerdos los de esa noche de luna, sin poder dormir, **navegando y encerrado entre cerros de arena del desierto**, imagen en parte de mi pobre alma!” (456). El viajero no se encuentra en el mar, sino en medio del desierto, y utiliza, sin embargo, el verbo “navegar”. Por ende, esto no es sino un recurso. El lenguaje connotativo en este caso intensifica

¹⁰⁴ Los subrayados son míos.

la sensación de encierro, así como el carácter de inutilidad o imposibilidad de avanzar hacia alguna parte entre los cerros de arena. La imagen, por lo demás, la iguala a la de su alma, manifestando en forma directa que la descripción del paisaje es una des-realización de éste, para conformarse en un espejo o virtualidad de su alma y sus pesares íntimos.

Otra imagen de Del Río, soberanamente bien construida mediante un lenguaje figurativo, es aquella que manifiesta sobre el Mar Muerto: “Este lago o mar es sin duda la imagen de la muerte: **un cajón en medio de dos áridos y altos cerros, sin salida; agua como el plomo y sin movimiento**” (474)¹⁰⁵. No es posible negar aquí la elección de un lenguaje evidentemente connotativo para describir no sólo a este mar, sino también a la misma muerte. El paisaje oriental se presenta ante los ojos del viajero, o al menos éste así lo manifiesta, como un reflejo de sus profundas aflicciones o como un espejo de su alma, lo que nos conduce como lectores hacia una realidad virtual, o hacia un Oriente des-realizado. La belleza, por lo demás, con la que describe la muerte o el mar que tiene ante sus ojos, y que lo aflige, y la imagen que logra a través de la configuración de las palabras: “cajón”, “aridez”, “sin salida”, “plomo”, “sin movimiento”, son dignas de alabanza. Mar y muerte se funden como una misma cosa, y un paisaje oriental real, se re-crea, se re-presenta, y se re-inventa como una paisaje de su misma alma.

Las figuras literarias del Presbítero Gómez carecen de tanta belleza, pero éste se esmera en ciertas ocasiones. Al pasear por Egipto, observa lo siguiente:

Al fin visitamos la Esfinge, como a cuatro cuerdas de la gran pirámide, que es una figura horrorosa semejante a un animal con cara y pechos de mujer, que está tendida sobre su vientre y tiene cincuenta y siete metros de largo. La cara, desde la quijada hasta la frente, mide nueve metros. Tiene rota la nariz y la mejilla, y **con los huecos que le quedan parece que respira el fuego del desierto** (262).

Después de una descripción bastante crítica y denotativa de la Esfinge, Gómez no puede concluir sino con un lenguaje que tienda hacia la “connotatividad”. Cierra su descripción atribuyendo vida a la famosa figura, al decir “parece que respira el fuego del desierto”, intentando conseguir con ello una imagen más animalizada, horrible y monstruosa de lo que no le ha parecido bello. Junto con ello, atribuye al aire del desierto las cualidades del fuego, nueva imagen con la que también estaría expresando su visión del lugar. La incomodidad de un calor sofocante y la falta de comprensión de la obra que tiene en frente, lo conducen a expresarse de esta forma; sin embargo, la selección de un

¹⁰⁵ Los subrayados de esta página son todos míos.

lenguaje connotativo responde a la necesidad de re-decir, de re-construir una realidad que tantos otros han descrito, desde sus propias perspectivas, “virtualizando” a su modo la realidad egipcia.

Respecto a la ficcionalización misma del discurso, el mismo Presbítero dirá más tarde: “Jerusalén era para nosotros un **gran teatro** donde se habían desarrollado **escenas**¹⁰⁶ que nos hacían remontar al origen del mundo. En las montañas que se destacaban a nuestra vista nos parecía ver a los profetas haciendo resonar los tristes acentos de sus vaticinios.....” (269). Con estas palabras buscamos evidenciar que el mismo autor confiesa que lo que busca en Tierra Santa es un teatro, un escenario donde le sea posible re-presentar las escenas de los pasajes de la Historia Sagrada. Incluso llega a percibir a ciertos personajes de esa Historia, lo que refleja desde ya un proceso de des-realización o virtualización del paisaje oriental.

Walker Martínez, quien se queja mediante imágenes muy figurativas sobre el estado en que encuentra a Jerusalén, también tenderá permanentemente hacia la des-realización del mundo oriental. Dirá así: “Esos escombros, esas ruinas, esos leprosos, esos sepulcros, esa soledad sin una sonrisa, esa maldición, en fin, que se siente pasar como una plancha de plomo sobre Jerusalén, hablan con un lenguaje imposible de reproducir y con tanta elocuencia que hace brotar las lágrimas a cada paso y halla eco constante en un gemido perpetuo del fondo del alma” (262). El viajero-peregrino no soporta la ruina en la que ve sumida la ciudad santa, y atribuye a la profecía maldita su estado deplorable. Él mismo expresa la imposibilidad de reproducir exactamente lo que él observa y percibe, por lo tanto acudir a la figuración, es decir, a la invención de una cierta “plancha de plomo” que pasaría por sobre Jerusalén, será la manera de conducir su discurso.

Amalia Errázuriz detiene reiteradas veces su voz descriptiva en figuras femeninas del Oriente. Y al hacerlo, suele recurrir al lenguaje figurativo. Así ocurre en el siguiente fragmento: “La hermana que nos sirvió el desayuno es una negra vestida de carmelita, se llama hermana Verónica y es muy conocida en Jerusalén. Es notable el contraste del color de su tez de africana con la toca blanca que rodea su cara siempre alegre. Sus ojos brillan como dos cuentas y sus dientes se ven blancos como la tela de la toca” (146). En la última oración la autora revela, mediante un mensaje connotativo, que se está enfrentando a la descripción del “otro/otra”, en este caso una religiosa africana de color, y que para ello requiere el apoyo de un lenguaje especial. Los ojos de esta carmelita “diferente”, “brillan como cuentas”, y sus dientes son blancos y limpios “como la tela de la toca”. La imagen no busca sino resaltar el elemento del color, del contraste, y con ello introducir al lector en una realidad re-descrita y re-creada por la autora.

¹⁰⁶ Los subrayados son míos.

Finalmente, el mundo oriental que inmortaliza Inés Echeverría, a través de su relato, es sin duda, uno de los más literarios que podamos encontrar entre los textos del corpus de esta investigación. Fragmentos como el siguiente, evidentemente impulsado por una intención poética, demuestran que esta autora busca sobre todo crear o re-construir, a través de la escritura, su propio mundo oriental:

La tarde cayendo muda y dorada, el misterio de esas mansiones encantadas cuyas densas rejas guardan el inviolable secreto de su interior... todo despertaba en mí la ilusión de una travesía en país quimérico. Los jardines y bosques de las montañas en que se escalonan fantásticas las villas turcas, hundiéndose en la verdura, las innumerables flechas de los minaretes, el suave balance de la gondolita blanca que el menor desequilibrio volcaría, el ambiente de los jardines que derramaba en el aire como un alma perfumada, todo contribuiría al indecible encanto de esa tarde (36).

Añade a ese paisaje de ensueño, la siguiente imagen: “La melancólica cadencia del canto del árabe, las vibraciones de su voz dilatándose en ecos lánguidos sobre las aguas, tenían una poesía infinita que removía hondamente las cuerdas del sentimiento religioso, a esa hora en que todo convida a levantar el alma!” (36). Fragmento éste último, que vuelve a alimentar esa visión onírica “de un mundo fantasmagórico...” (39), como ella misma dirá respecto a Oriente.

Es posible comprobar, por consiguiente, que todos los viajeros-escritores utilizan el lenguaje connotativo y figurativo, practican un re-decir, un otro-decir al describir el individuo y el mundo oriental, introduciendo sus discursos en un cierto plano virtual (en un modo de decir poético) que des-realiza tanto al paisaje como al habitante de los lugares que visitan y de los que hablan, ficcionalizando el Oriente.

IV.5.2. La intertextualidad literaria como contribución a la “virtualización” del discurso.

Como se postula en esta tesis, no sólo las figuras literarias, muy presentes en los relatos de viajes, son culpables de la ficcionalización del discurso, sino también, y en gran medida, el uso recurrente en estos textos de la relación intertextual con otras fuentes literarias. El diálogo que mantienen estos viajeros-escritores con otros relatos de viajes, pero especialmente, con obras literarias, cobra mayor fuerza en el momento en que éstos necesitan describir al sujeto y al mundo oriental por segunda vez, es decir, al llegar físicamente a Oriente. La intertextualidad, por ende, será utilizada como otro recurso para re-construir Oriente, pero en este caso, mediante lo que otros ya han dicho sobre éste.

Este elemento, por lo general, será el que recuerde o mantenga aspectos de la imagen preconcebida del viajero sobre Oriente, antes de acudir allí físicamente. Lo interesante es la naturaleza de los tipos de textos con los que dialogan los autores, generalmente, de índole literaria. Esto demostraría que cuando el viajero-escritor se enfrenta a la labor de re-construir una nueva imagen de Oriente, tras romperse la que traía desde su mundo familiar, los elementos o aspectos que decide rescatar de esa imagen preconcebida, son en su mayoría de índole literaria, o al menos ficticia o virtual, representativa, mitológica o alegórica, pero no histórica, ni científica. Este diálogo con textos literarios, no sólo introduce una imagen des-realizada en el proceso de re-creación o re-construcción de la imagen de Oriente que intenta el viajero, sino además, conduce al mismo relato hacia una tradición evidentemente literaria, hecho que también contribuirá de alguna manera a otorgar literaridad al discurso.

Se propone, por consiguiente, que la intertextualidad practicada en la escritura de los viajeros chilenos cuyos textos estudiamos, contribuye a la virtualización del discurso, embelleciéndolo, y des-realizándolo de la mano de un lenguaje figurativo.

Un claro ejemplo para comenzar sería el que se aprecia en la siguiente cita de Iris (Inés Echeverría): “El Cuerno de Oro se escurre entre montañas verdes, en un bosque de mástiles de navíos, surcado de caiques, de piróscafos amarillos como cáscaras de nueces esculpidas: el Bósforo se encorva, la isla y el barrio se Scutari se despliegan; **¡qué decoración digna de los cuentos de las Mil y una Noches!**” (42)¹⁰⁷. Con la sola alusión a las *Mil y una noches*, la escritora atribuye un potente cúmulo de elementos a la imagen de Oriente que desea constituir en su relato. La intertextualidad aquí funciona tanto como recurso sintético, puesto que de esta manera la autora se evita seguir gastando palabras para su descripción; como también, hace las veces de figura retórica, similar a una metáfora, ya que reemplaza las palabras enunciativas, por otras de índole connotativa, aludiendo figurativamente al aspecto del lugar oriental que describe. Finalmente, la mención de los cuentos árabes conduce al lector hacia un mundo des-realizado, donde los personajes y los escenarios de estas obras literarias, delinean una visión ficcionalizada de Oriente.

Pedro del Río, por su parte, trae al discurso las imágenes de Homero: “Pasamos a Tenedos, isla a que se fueron los sitiadores de Troya para hacer creer que abandonaban el sitio; más allá a Harsakí, sitio de la antigua y celeberrima Troya. Se halla en una bellísima situación sobre colinas suaves y fertilísimas donde aún se ve un alto promontorio que muestran como la tumba de Aquiles” (490). Nuevamente se observa una alusión al imaginario proveniente de la tradición literaria, en este caso, de

¹⁰⁷ El subrayado es mío.

la clásica occidental. Al hablar de Aquiles y de la “celebérrima Troya”, Del Río introduce a su relato una evidente relación intertextual con la *Ilíada*, actitud que lo conduce a re-crear o construir una imagen des-realizada o libresca de ese lugar oriental que describe.

Carlos Walker Martínez, a su vez, utiliza a Chateaubriand como fuente que respalda su impresión respecto a los bajás árabes que ocupan Palestina y sus ferocidades contra los frailes católicos. Se expresa así:

Siento no tener a la mano el *Itinerario de París a Jerusalén* de Chateaubriand; que me sería fácil agregar a los testimonios del padre Castillo que te cité antes y a lo que estoy oyendo aquí de labios que me merecen fe, el ilustre testimonio de aquel gran escritor, una de las glorias más puras de la Francia y de la Iglesia en el presente siglo. Pero, recuerdo perfectamente algunos de los muchos episodios que cuenta referentes a la infame conducta de los Bajás y de los gobernadores de la Palestina y su tiranía brutal sobre los pobres frailes (159).

Su referente para establecer la relación intertextual no se limitará a Chateaubriand, sino también revelará estar dialogando con otros escritores franceses que inmortalizaron sus andanzas por Oriente con anterioridad a él. Lamartine es uno de esos otros casos: “Cuenta Chateaubriand que para evitar que le robaran los beduinos se vio en la necesidad de disfrazarse de peregrino humildísimo, cabalgando con riendas y estribos de cuerdas; y, si mal no recuerdo, Lamartine refiere que tuvo que acompañarse de una escolta formidable y buscar recomendaciones especiales para los jefes de aquellas tribus” (267). En ambas alusiones, tanto la que citamos sobre Chateaubriand, como la última sobre Lamartine, Walker Martínez busca no sólo dar fe de la verosimilitud de su impresión respecto a los bajás o a los jefes de las tribus beduinas, que coincidiría con las de sus predecesores, sino además, y junto con ello, impulsa su discurso hacia un ámbito libresco, y nos introduce como lectores en un ambiente des-realizado, virtual, donde no es posible determinar si lo que les ocurre a Chateaubriand, Lamartine y al mismo chileno, es ficción o realidad.¹⁰⁸

Sin duda, la mayor relación intertextual que mantienen los viajeros cuando sus relatos hablan sobre Medio Oriente, es con la Biblia o con textos sagrados y de escritores religiosos (El Corán, *Vida de Jesucristo* y *de la Santísima Virgen* de Anne Catherine Emmerich, entre otros ejemplos); esto, independiente de que los viajeros acudan al viaje en calidad de peregrinos o no, lo que revela que los

¹⁰⁸ Francois-René de Chateaubriand (1768-1848) publicó su *Itinerario de París a Jerusalén* el año 1811. Alphonse de Lamartine (1790-1869) publica su *Voyage en Oriente* en 1835.

viajeros no sólo al recorrer Palestina en calidad de peregrinos se encuentran con la connotación religiosa del sitio, sino también, al entrar en contacto con individuos que profesan un culto distinto al predominante en Occidente, es decir, el Islam, necesitan enfocar su perspectiva desde el prisma religioso (cristianismo y catolicismo).

Adolfo Rivadeneyra, por ejemplo, sin ser un peregrino en Tierra Santa, dice lo siguiente de Babilonia:

La hora, el sitio, mi intento, la gente con la que iba, todo me tenía absorto, y silencioso, hablaba conmigo mismo. Vi madrigueras de garduñas, y sin querer, mis balbucientes labios decían: «Babilonia... la gloria y el orgullo de los caldeos, no volverá a rehacerse jamás, ni los árabes plantarán sus tiendas, ni apriscarán en ella los pastores... Los animales salvajes tendrán aquí guaridas llenas de garduñas, de murciélagos...» (*Isaías*, cap. XIII, vs. 19, 20, 21.). De la realización de esta profecía era yo testigo ocular (85).

Rivadeneyra utilizará palabras de la Biblia para describir con palabras ajenas lo que sus ojos observan. Esta cita bíblica opera aquí como una gran metáfora, en cuanto que expresa de otra manera, de un modo no directo, lo que el viajero quiere decir. El diálogo intertextual aquí mostrado, nuevamente aporta esa connotación o tono libresco que ya hemos mencionado anteriormente, des-realizando el discurso, e introduciéndolo en una tradición más cercana a la literatura que a la ciencia histórica. Nuestra explicación de por qué consideraríamos a la Biblia o al Corán como un cierto tipo de texto literario, ya la hemos manifestado anteriormente, y esta condición la extenderemos a otros textos de índole religiosa. Palabras de Walker Martínez pueden explicar lo anterior con mayor precisión: “Las fábulas de las *Metamorfosis* de Ovidio, las nebulosas leyendas de Egipto, el Logos de los discípulos de Platón, dieron paso a la Biblia, y el libro sagrado dio unidad a la ciencia” (129).

Walker Martínez, así como Amalia Errázuriz dialogan con Anne Catherine Emmerich, cuyos textos describirían distintos sitios sagrados, sin que la autora hubiese estado allí jamás¹⁰⁹. Ambos

¹⁰⁹ “Nadie a este respecto como Catalina Emerich [sic]. Tú conoces las obras de esta mujer admirable, y muy comunes se han hecho en Chile y andan de mano en mano la *Dolorosa pasión* y la *Vida de la Virgen*, traducida por don Ramón Saavedra. Si lo que esta santa ha escrito no ha sido inspirado por una luz sobrenatural, sería preciso no reconocer casi ninguna inspiración en la tierra y negar todo lo sobrenatural en las meditaciones estáticas de las almas religiosas. Las tempestades de la impiedad la arrancaron del convento donde se había refugiado; y en sus sufrimientos consiguientes, enfermedades y pobrezas, se acrisoló de tal manera su virtud que llegó a obtener lo que ningún otro ha alcanzado en el mundo, la visión clara, perfectamente definida, rigurosamente ajustada a la verdad histórica, de todos los actos humanos de Nuestro Señor Jesucristo y de todos los acontecimientos antiguos y modernos, tradiciones, símbolos, misterios, que tuvieron alguna relación con ellos; y esto con tanto lujo de ciencia y conocimiento de la geografía y costumbres de las épocas a que se refiere, que no se concibe que nadie hubiese tenido sin una revelación especial y extraordinaria, y máxime, una mujer sin educación, que no hablaba más lengua que el dialecto de

viajeros hacen alusión a la exactitud con la que esta religiosa detalla los lugares de Tierra Santa, y al mismo tiempo, y esto es lo interesante, atribuyen a dichos textos un carácter místico verdadero, fundamentado en la verificación de sus palabras con la realidad observada. Con esto se comprueba que ambos chilenos buscan respaldar la imagen que ven y quieren entregar a través de sus relatos, en referencias místicas y sagradas, de índole sobrenatural, para dar a sus experiencias e imágenes características similares. Este misticismo, divinidad, especie de magia del espacio, atribuido mediante un diálogo con obras de este tipo, provoca un efecto de des-realización que contribuye con lo que hemos estado defendiendo: que la intertextualidad con otros textos mantiene o conduce la imagen de Oriente descrita por los viajeros hacia un mundo libresco, desprendido de la realidad.

No sólo nos referíamos a la Biblia cuando anunciábamos la intertextualidad de los relatos con textos sagrados, también hay referencias al Corán, libro sagrado del Islam. Inés Echeverría, por ejemplo, se expresa así al referirse a Constantinopla: “Esta ciudad, que según dice el Corán, «mira por un lado la tierra y por dos el mar»” (30); frase con la cual la escritora describe con palabras ajenas la particular geografía de esta ciudad turca. Una vez más, la intertextualidad se presenta a modo de recurso retórico, en cuanto que se pronuncia una idea desde un modo indirecto, no enunciativo. Y al mismo tiempo, el discurso se introduce en el tono poético, figurativo, “des-realizante” con el que se pretende construir una imagen de Oriente.

Finalmente, un último ejemplo de cómo la intertextualidad opera en estos relatos como uno de los principales elementos que influyen en la re-creación o re-presentación del mundo oriental desarrollada por estos viajeros, es la alusión de Walker Martínez al texto de un viajero peregrino referente:

Una feliz casualidad puso en mis manos últimamente la obra del obispo de Montevideo don Mariano Soler, titulada <Viaje bíblico por Asiria y Caldea>. El ilustre prelado visitó hace tres años estas ruinas y recorrió toda la Caldea. Sus descripciones confirman las narraciones de los demás viajeros que atestiguan el cumplimiento terrible y fiel de las profecías; y son además el testimonio más espléndido que puede rendir a su propia ciencia, a la solidez de sus estudios y a la entereza de su carácter emprendedor e intrépido. (...). Es una de las obras

su país y que apenas sabía leer y escribir mediocrementee.....” (Walker Martínez 226-227).

“Aquí, como en la gruta de la Agonía, me vinieron a la memoria las admirables revelaciones de Catalina Emmerick [sic]; la gran exactitud de los lugares que ella describe sin haber visto permite reconstituir las escenas de la pasión y verlas en los lugares mismos tal como ella en sus arrobamientos las iba dictando” (Errázuriz 103-104).

de más importancia que se han publicado sobre el Oriente; y honor es para todos nosotros que su autor sea sudamericano, y española la lengua en la que se haya escrito (29).

El viajero chileno se olvida de que está dialogando con otro viajero, con otro peregrino en este caso, cuyo relato de viaje tendrá la misma condición híbrida (entre la ficción y la documentación) del que él mismo escribe.

Una sentencia final, salida de la voz de este mismo viajero puede sintetizar lo que se ha expuesto en este último punto de este ítem de nuestra tesis. Nos referimos a una cita que alude a la intencionalidad no científica que pretende el escritor: “No tengo biblioteca alguna a mi alcance para comprobar mis citas o buscarlas; de manera que mi obra en proyecto está muy lejos de tener las pretensiones de erudición y ciencia” (Walker Martínez 4).

IV.5.3. Transformación del mundo observado y descrito en escenario.

El proceso de re-construcción o re-creación de la imagen del mundo oriental –de su pintura mediante el empleo de palabras-, que abarca una nueva imagen del paisaje y del individuo de ese mundo, transforma o convierte al espacio en escenario, y a sus habitantes en personajes. Al igual que el turismo, como criticaba Marc Augé, el relato de viaje a Oriente es responsable de una des-realización del mundo, y por ende, “de convertir a unos en espectadores y a otros en espectáculo” (16). Pareciera que el “consumidor de turismo” que plantea el antropólogo francés sufre igual decepción al llegar a una playa, que el viajero chileno en Oriente al llegar a tierras islámicas en el siglo XIX. El turista actual aterriza en una isla no tan paradisíaca en comparación con la que observa impresa en los folletos de la agencia, así como el viajero del siglo XIX desembarca en un Oriente no tan exótico, místico, mágico, etc., como el representado por sus informantes precedentes. El folleto turístico actual correspondía en aquel entonces a las pinturas, novelas, documentos históricos, relatos de otros viajeros, etc., alimentados por una impronta o perspectiva “occidentalizante” respecto al Oriente. Los viajeros chilenos cuyos relatos estudiamos iban a Oriente con un gran cúmulo de información ya de por sí des-realizada de la “realidad” oriental.

La escritura del relato, por otra parte, habría de permitir cualquier atrevimiento, entre ellos, abrir espacio a la ficción. Augé agrega que “los recuerdos son en la playa tan ficticios y tan verdaderos como los sueños. Allí cada uno se pierde y se reencuentra. Cada uno hace allí su propia película” (43). La playa tropical como ese lugar que atrae a los turistas actuales y les permite proyectar sus ensueños,

equivaldría de algún modo, al Oriente de los viajeros occidentales del siglo XIX. Aquello real con lo que se enfrentan ambos (el turista y el escritor del relato de viaje a Oriente) es sometido a la ficción cuando viene el momento de narrar y describir lo visto y lo vivido: lo “real copia[rá] a la ficción” (Augé 57), o la ficción se funde con lo real para producir así una nueva imagen de ese mundo al que se acude. Este fenómeno, según Augé, conlleva poner o proponer como “espectáculo” lo real, es decir, montar un teatro, donde el paisaje real es convertido en escenario imaginario.

Inés Echeverría, así como los demás viajeros de nuestro corpus, al llegar a Oriente y enfrentarse con la realidad (una que les provoca decepción la mayoría de las veces), en vez de narrar y describir dicha realidad tal cual es, opta por re-crear una nueva versión del aspecto y particularidades del lugar que visita, y presentarlo como uno que aflora de su imaginación, mezclando y re-produciendo un gran repertorio de imágenes heredadas, soñadas y también vividas sobre Oriente, y en Oriente, respectivamente.

La misma Iris (Inés) dirá en la introducción de su relato, que “el que visite el país de Jesús, buscando el escenario en que flotan las visiones de su alma, la huella luminosa de los acontecimientos que ama su corazón, los aspectos animados de las imágenes que pueblan su mente, ése habrá sentido el alma de la Tierra Santa y aspirado a través de su desolación y su miseria el encanto espiritual que la hace patria común de las criaturas soñadoras” (VIII). La interrupción del discurso narrativo, y la detención que produce la constante descripción en el relato, promueve la presentación de un espectáculo; la autora nos detalla las características, los colores, la música, los olores de un espacio, así como un dramaturgo nos explica el modo en que se compone un escenario, aunque prevalezca un tono marcadamente lírico en este caso (en el de la viajera). Citamos para ejemplificar un fragmento ya mencionado anteriormente:

La tarde cayendo muda y dorada, el misterio de esas mansiones encantadas cuyas densas rejas guardan el inviolable secreto de su interior... todo despertaba en mí la ilusión de una travesía en país quimérico. Los jardines y bosques de las montañas en que se escalonan fantásticas las villas turcas, hundiéndose en la verdura, las innumerables flechas de los minaretes, el suave balance de la gondolita blanca que el menor desequilibrio volcaría, el ambiente de los jardines que derramaba en el aire como un alma perfumada, todo contribuiría al indecible encanto de esa tarde (36).

Una tarde en Constantinopla cobra aquí con sus palabras, la categoría de espectáculo o de escenario fantástico, mágico, predispuesto al desarrollo de las más increíbles aventuras. En ninguna

parte de este fragmento es posible descubrir una intención que se aparte de re-producir según una mirada íntima y personal, el Oriente. Mediante el cuidado del lenguaje, que busca capturar y deleitar a los sentidos de quien lee, Inés Echeverría convierte una ciudad turca en un bello espectáculo.

Es posible observar igual fenómeno en los otros relatos del corpus. Amalia Errázuriz, por ejemplo, describirá Jerusalén de la siguiente manera:

Después de una visita al Santo Sepulcro, mi compañera y yo nos fuimos a recorrer un poco las calles y los bazares que hasta entonces no habíamos tenido tiempo de conocer. Bien curiosos son esos **vericuetos** angostos, cubiertos en parte por una bóveda que los oscurece y les da un aire misterioso. Las tienduchas se siguen de cada lado exhibiendo en grandes mostradores toda su mercadería. Los rosarios cuelgan **como chorros de cuentas**¹¹⁰ de ámbar amarillo transparente, de nácar blanco con reflejos rosados y azules, de pepas de aceite y de semillas negras y rojas. Los cirios pintados y decorados artísticamente, forman hileras de mayor a menor, como los tubos de un órgano (161).

Mediante la alusión de calles tortuosas, de rosarios que cuelgan y dejan caer a chorros sus cuentas de ámbar y nácar, y de cirios por todas partes, tal cual “tubos de órgano”, esta viajera chilena produce una imagen novelesca de la ciudad, así como se dibujan las cosas a veces en sueños, donde todo parece ser otro objeto distinto al real. Sin duda, Amalia ha querido construir aquí un escenario oriental, pintarlo a su modo y causar ciertas sensaciones en sus lectores. El misterio, la curiosidad, los colores, etc., son conceptos que ella utiliza con énfasis, mostrando así el bazar árabe como un espectáculo donde todo brilla, asusta, atrae, etc.

Walker Martínez no tendrá recelo en afirmar directamente que construye una escena con sus palabras. Así se expresará en su relato cuando describe el Valle de Josafat:

Es una quebrada no muy profunda, en cuyo fondo serpentea el cauce, de ordinario seco, del torrente Cedrón, que separa a Jerusalén del monte de los Olivos. Por un lado se alzan las altas y blancas murallas de la ciudad, coronadas de almenas y torreones; y por el lado opuesto se eleva la montaña de las grandes tradiciones, su falda alfombrada de sepulcros y su altura coronada de los árboles que le dan nombre, más o menos dispersos, restos del antiguo bosque que hubo en otro tiempo, entre cuyas ramas asoman los santuarios que recuerdan la pasión de nuestro Señor Jesucristo (118).

¹¹⁰ Los subrayados son míos.

Agrega a la escena¹¹¹ para completar las impresiones que quiero transmitirte, el colorido de un crepúsculo de invierno en un cielo sombrío cruzado por nubes tormentosas y ceñido su horizonte con las siluetas ásperas, casi salvajes, de los cerros lejanos y de los muros pesados de la ciudad maldita; y tendrás el bosquejo del cuadro que yo pintaría si fuese artista para explicarte exactamente el medio en que me encontré cuando en el valle de Josafat me sorprendió la tarde que más profundamente me ha afectado en mi vida (121).

En este caso el espectáculo es tal, que llegará a afectar profundamente a quien lo observa directamente, como aclara el viajero en este fragmento. Walker Martínez manifiesta que ha armado el bosquejo del cuadro que “pintaría”, sin embargo, realmente ha creado un escenario completo ambientado en el Valle de Josafat, y afectado por sus sentimientos, creencias y emociones.

Tal vez sea adecuado recordar aquí la definición del relato de viaje propiamente tal, según Sofía Carrizo. Ella señala que:

Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espectáculo abarca desde informaciones de diversos tipos, hasta las mismas acciones de los personajes (Construcción y recepción 28).

Por consiguiente, la función descriptiva referente al paisaje oriental, conduciría a su presentación en cuanto espectáculo imaginario en el relato.

Es necesario referirse ahora a la animación de dichos personajes que se desenvuelven en el escenario ya creado.

IV.5.4. Conversión del viajero-escritor en personaje.

Siguiendo las reflexiones de Sofía Carrizo (a quien se vuelve a citar a continuación), podemos corroborar que la construcción de personajes, así como de situaciones, en el relato de viaje, es recurso necesario para la conformación de éste y para la descripción de un lugar del mundo. “Paralelismos, oposiciones, estructuras circulares, paradojas, hipérboles, simbolismos, parodias, elipsis, referencias metafóricas o metonímicas, construcciones de situaciones y de personajes que enmascaran prototipos literarios (...), son sólo algunos de los innumerables recursos a los que los escritores-viajeros tienen que echar mano cuando es necesario reescribir nada menos, que un “fragmento” de mundo”

¹¹¹ El subrayado es mío, y se aplica para resaltar el vocabulario teatral que utilizan los mismos viajeros en sus relatos.

(Construcción y recepción 28), explica Carrizo en uno de sus estudios que define y caracteriza el relato de viaje en cuanto género literario.

La re-creación de Oriente y la conversión de éste en escenario, implica necesariamente la animación de ciertos personajes. En este sentido, los habitantes de los países recorridos y observados, así como los compañeros de viaje de los escritores, se habrán de transformar en actores. Lo interesante es que quien ocupa el rol de protagonista es el mismo viajero que narra y describe. Es éste, y son sus sentimientos, sensaciones y perspectivas sobre las distintas situaciones, lo que prevalece por sobre todo lo demás. Marc Augé añade en el mismo contexto ya mencionado anteriormente, que “los visitantes, una vez pasada la primera estupefacción y una vez captados los primeros clisés, descubren confusamente que hoy son allí los únicos actores” (79), o los “principales”, aclaramos nosotros. Se da en el relato de viaje un afán parecido al que el antropólogo francés denuncia en Disneylandia en nuestro tiempo, “aquí cada uno es actor en cierto sentido y se comprende que sea tan importante filmar o ser filmado” (28). El viajero chileno en Oriente en el siglo XIX, así como el turista en Disneylandia hoy en día, necesitan ambos la prueba que les permita decir que han estado allí (en Oriente o en Disneylandia), y esa necesidad es la que los conduce a presentarse o convertirse en los protagonistas de sus relatos o filmaciones. La cámara de quien acude actualmente a Disneylandia, es el papel con el que antaño registraba sus andanzas el viajero. Cada uno conformará su trama, propondrá situaciones desde su perspectiva, creando (incluso a sí mismo) a su modo.

Será cosa común entre los viajeros incluirse ellos mismos en ciertas situaciones, como una manera de demostrar que ellos también han caminado por una tortuosa calle, han degustado una extraña comida, y han convivido con singular sujeto. La vía por la cual el viajero logra corroborar haber acudido físicamente al Oriente, es la de narrarse a sí mismo, es decir, incluirse dentro del relato como personaje que experimenta y que vive un conjunto de situaciones dignas de contar. La invención o la re-creación del mundo Oriental no se “agota” en la descripción de los paisajes e individuos. Es el viajero el que observa y describe, pero al hacerlo necesariamente hará entender al lector que aquél (el viajero) ha estado allí, en los lugares que describe y junto a los individuos de los que habla. Y es gracias a esa necesidad, que se transforma de narrador en personaje.

Inés Echevarría suele activar su discurso, después de largas descripciones y detenciones poéticas, mediante la narración de breves relatos donde ella siempre es la protagonista. Un claro ejemplo es cuando cuenta el modo en que se hace amiga de un joven turco, a quien llama “el turquito”. En este pasaje del relato el cambio de narración en tercera persona al estilo directo libre, es decir, al

diálogo entre personajes, sitúa al lector en un escenario novelesco:

La noche de nuestra salida de Constantinopla el capitán del buque nos invitó a su mesa. Pregunta obligada para comenzar una conversación de actualidad era averiguar la impresión que traíamos de aquella ciudad. Y como mi respuesta llevaba visos de sincera, se apresuró a decirme el comandante:

- Me permito, señora, presentarle al caballero de su derecha, que es el hijo del gran Visir de Turquía.

Por encanto brotaron entonces de mis labios los más halagüeños conceptos de ese país exótico, cuya belleza me producía la embriaguez del opio. Era mi vecino de la derecha un jovencito delgado, de ojos oscuros y lánguidos, que me escuchaba complacido (43).

Ocurre algo similar después de una larga descripción del paisaje y habitante del desierto árabe.

Al volver a su hotel, Inés relata lo siguiente:

Por la noche toco la campanilla de mi cuarto. Se abre la puerta con estrépito, y sin aviso previo un grande árabe se entra en mi pieza resueltamente.

- Que venga la camarera-, digo yo-, enojada de ver que se viole mi domicilio...

- ¿Olvida Ud., señora, que está en Asia?

- Mal puedo olvidarlo, cuando la pésima comida me tiene enferma.

- Pues sí, señora, Ud. cree estar en Europa, cuando pide camarera, siendo que aquí las mujeres no se emplean, porque darían lugar a muchas hablillas (66).

Carlos Walker Martínez no se priva de hacer lo mismo en su texto. Al conocer a un fraile valenciano que sintió la vocación de hacerse soldado del Santo Sepulcro, aparece el diálogo en el discurso:

- ¿Y si volviesen los moros, mi querido hermano Calafat?- solía decirle yo. - ¿Y si volvieran a asaltar los conventos?...

- Los defenderíamos como buenos- contestaba.

- Pero, a la fuerza no es racional resistir, y sin cometer la más pequeña falta contra su honor, podrían ustedes abandonarlos-.

- Eso no... ¡No!- me replicaba con toda la altanería de un español de los tiempos de Pizarro y de Hernán Cortés. - ¡No! ¡No! Moriríamos antes-.

- ¿Morirían?-.

- Sí, como han muerto otros tantos frailes. ¿Qué quiere usted? Nuestro puesto es este, y de aquí no saldremos-. (162-163)

Ninguno de los viajeros que analizamos se resiste al cambio del modo narrativo de la tercera persona singular al diálogo, produciéndose así en todos sus textos la transformación de su rol de narrador en la de un personaje protagónico.

Amalia Errázuriz acude al estilo directo cuando relata que en Rodas le sorprende oír hablar el español a los habitantes:

Entre éstos se nos acercó un muchacho de 12 ó 13 años, de bonita cara y de aspecto despierto y simpático.

- ¿Qué religión tienes, chico?- le pregunté en nuestro idioma.

- La hebrea, señora. ¿Y Ud. es española?-.

- Soy americana del Sur-.

- ¿Chilena acaso, y de Valparaíso?-.

- Y tú, niño, ¿dónde te has hecho tan sabio en geografía, que sabes de Chile más que la mayor parte de la gente educada en Europa?-.

- La aprendo aquí en la escuela-. (252)

El presbítero Gómez no puede aplacar el afán de decir que es él mismo quien ha realizado el grandioso viaje que inmortaliza en sus páginas. Y hacia el final de éstas, cuando se encuentra de regreso en Europa, en la Catedral de Nápoles, participa en la fiesta de San Jenaro, y obnubilado por el supuesto milagro consistente en que la sangre seca del santo se vuelve a licuar, abraza al Cardenal a cargo, y le dice:

- Yo vengo de Chile, Eminentísimo señor- le dije al Cardenal, - y quiero tener la dicha de abrazar y besar la sangre de vuestro Patrón San Jenaro-. (324)

El deseo de este viajero por evidenciar que ha estado en el mismo lugar y momento que describe y narra, respectivamente, aflora aquí con su mayor intensidad, convirtiéndolo en el

protagonista de un gran hazaña o aventura. Hablar directamente, citar lo que pronunciaron sus labios en tal situación, le permite demostrar que no ha sido sino él mismo el que ha visto y vivido lo contado.

Pedro del Río, por su parte, quien pareciera pretender siempre ocultarse tras el mundo que visita, y para ello da prioridad a la descripción por sobre el relato de situaciones vividas, tampoco logra evadir esta práctica que describimos en el discurso, dejando en claro que es él, y no otro sujeto, el protagonista y personaje de su obra. Uno de los pasajes en que Del Río muestra salir por obligación de su mutismo, es en Singapur a bordo del vapor. Allí un oficial brusco falta el respeto a una señora, hecho que impulsa al viajero a entrometerse y causar ojeriza en el hombre, de tal modo que durante la comida éste último (el oficial) principia a hablar pestes de los españoles y de los católicos. “Entonces en medio de su risa me di vuelta, le puse una mano sobre el hombro y le dije:

- Parece que lo que usted desea es armar camorra conmigo: ¡aquí me tiene, pues, a sus órdenes! No la reuso nunca y no permitiré que usted siga expresándose de esa manera (366).

Con estas palabras no solo demuestra interactuar con los demás viajeros, y desprenderse por un momento de su actitud evasiva respecto a la realidad, sino que además se ubica, en cuanto sujeto, en una posición sublime, donde su acción lo enaltece en el pedestal del héroe: acalla al “matón”, y restablece el orden y la convivencia.

Finalmente, Adolfo Rivadeneyra, quien acude a Oriente con el propósito de estudiar a los pueblos y contribuir en la publicación de un texto que le ha encomendado su padre, no puede dejar de introducirse él mismo en ese texto como personaje y protagonista de su obra. Cuando comparte con Hussein, un rico comerciante natural de Bagdad, aflora el diálogo:

Hussein exclamó:

- ¡El hombre es el mayor enemigo del hombre!... Nosotros, y vosotros quizás también, respetáis la memoria de Alejandro y de Mahoma, mientras que, por el contrario, ambos deben ser maldecidos, pues el uno fue instrumento y el otro causa de la ruina de todos los países malhadados-

- Pero- continué yo -¿no eres mahometano?-

Hussein con la sonrisa en los labios me paró, diciendo:

- Sí lo soy, y aún creo que mi religión abunda en sanas máximas; pero, sabiendo que ha de tener un fin, no participo, como los demás, del exclusivismo, que es base de todas cuantas

creencias existen-.

- Y ¿dónde está escrito que el mahometismo ha de concluir?-.

- En tus propios libros (...)-.

- Estas profecías- dije yo- aunque de fe entre vosotros, serán sin embargo, poco conocidas-.

- Error- continuó diciendo, - todos nos las sabemos muy bien; pero, así como acontece con la muerte, nunca paramos mientes en ellas-. (34-35)

En conclusión, así como explicábamos antes que mediante la descripción y la detención del discurso narrativo se produce la transformación del espacio visitado y observado, en escenario o en espacio imaginario; en forma inversa, mediante la reactivación del discurso narrativo que relata situaciones vividas por la vos que habla (mutando la tercera persona en diálogo), se produce la conversión de viajero-narrador en personaje y protagonista de una obra literaria. Por consiguiente, escenario y personajes serán parte de un mundo imaginado, o bien, de un Oriente des-realizado.

V. IMÁGENES DEL MUNDO ORIENTAL COMO PRODUCTO DE LA FICCIÓN CHILENA

Cuando la misión del héroe se ha llevado a cabo (...), el aventurero debe regresar con su trofeo transmutador de la vida. El ciclo completo, la norma del monomito requiere que el héroe empiece ahora la labor de traer los misterios de la sabiduría, el Vellocino de Oro, o su princesa dormida al reino de la humanidad, donde la dádiva habrá de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos.
(Campbell 179)

Iniciamos esta parte de nuestro estudio con un epígrafe citado del texto *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell, no precisamente porque consideremos que los viajeros -cuyos relatos hemos analizado- se transformen en héroes en la narración. De algún modo lo hacen, al reinventarse a sí mismos como personajes de sus textos, pero no en el sentido mitológico que es el que describe Campbell. En los relatos de viajes de nuestro corpus no se observan las etapas que construyen a un héroe que se forma con la aventura, al modo clásico, como Ulises, por ejemplo. No obstante, para darle un cierto marco a esta parte del análisis, nos parece adecuado e interesante profundizar en una de las etapas que desarrolla y explica este teórico respecto a dicho camino heroico, que es la del “regreso”, es decir, cuando el viajero ha cumplido su misión y debe volver a casa para compartir los frutos de ese logro.

Los seis viajeros estudiados desarrollan un proceso de escritura, de corrección y edición de sus anotaciones, y esta labor ya contiene en sí misma la intención de compartir los logros -sus experiencias, observaciones y conclusiones- conseguidos en el mundo adverso, con los seres familiares que lo aguardan en el lugar de origen. El narrador en estos relatos asume el rol de personaje principal también, porque se sabe poseedor de una verdad, de una versión, de información, etc., que supone interesante y valiosa para quienes escucharán o leerán lo que tiene que decir. Suele ser comprendida por el viajero la labor de contar el mundo extraño a los demás, como una misión fundamental, de tal manera que no puede o no tiene fuerzas para renegarla, para no cumplir con dicho “mandato” o regreso necesario. Es interesante observar cómo todos los narradores de los relatos que estudiamos revelan en la parte final de sus textos, sentirse un tanto “héroes”, en el sentido que aquí hemos explicado -en cuanto que han concluido la empresa propuesta, y traen consigo un cierto contenido para compartir-, aportando así, al texto, un rico tono literario. Se debe considerar que en el caso de estos narradores-viajeros se suma la convicción y el hecho de que son pocos los que se atrevían en la época a internarse en Medio Oriente (u Oriente en general), así como son menos los que lograban editar y publicar sus experiencias tras las peripecias vividas.

Se materializa en los relatos ese afán o misión de entregar algo -verdad, buena nueva, objeto de curiosidad, etc.- en la construcción de una original y personal imagen del mundo oriental. Los viajeros han regresado de un lugar lejano, al que pocos pueden y podrán ir; han sobrevivido a dicho sitio del orbe tan temido, pero tan deseado a la vez por el exotismo que lo envuelve y por poseer el escenario más importante de la Cristiandad (Tierra Santa); y por consiguiente, aquéllos se sienten impulsados a contar sus observaciones de la tierra y de los seres que conforman ese mundo oriental siempre poco delineado, producto de la gran variedad de versiones que se le han atribuido desde la perspectiva del mundo occidental.

Nuestro objetivo en esta parte del estudio es delimitar esas imágenes del mundo oriental que los viajeros del corpus construyen y entregan en sus relatos a sus receptores del mundo familiar. Dilucidar qué características concretas tiene el paisaje y el individuo oriental, así como corroborar si coinciden las que propone uno y otro viajero, será nuestro propósito. Lo será también el intento por descubrir qué discursos son los que operan en estas construcciones del mundo oriental.

Nos parece oportuno recordar con anterioridad a la exposición de estas imágenes, que seguimos postulando que todas éstas responden a un proceso de des-realización o ficcionalización que ya hemos explicado y desarrollado en nuestra investigación. Por lo tanto, el mundo oriental, ya sea el paisaje o el habitante del que hablemos, estarán enmarcados dentro de dicho fenómeno o proceso creativo.

Finalmente, antes de referirnos a la imagen del mundo oriental que producen los viajeros chilenos en sus relatos, es indispensable advertir y aclarar una problemática a la que nos enfrentamos como examinadores, que consiste por un lado, en los múltiples referentes u objetos “orientales” que son descritos en los relatos, así como en las múltiples imágenes sobre el mundo oriental que se producen mediante éstos. Para aclarar lo primero, debemos señalar cuáles son los itinerarios recorridos y referidos por cada viajero en su texto; para lo segundo, intentaremos destacar (remarcar con ahínco) los puntos en común, así como las principales diferencias entre las imágenes creadas por uno u otro relato (esto ya en el momento en que nos referiremos a las imágenes en concreto).

Haciéndonos cargo de la primera problemática, exponemos a continuación los itinerarios de los viajeros según sus relatos.

Se podría pensar que la forma del recorrido o itinerario de los viajeros estudiados que predomina, corresponde al círculo (empleando la clasificación de Ottmar Ette), es decir, que estos se iniciarían y terminarían en un mismo punto, pasando por distintos sitios entre el principio y el final. Sin embargo, debemos aclarar que el círculo perfecto no se logra siempre. En estricto rigor el único viajero

del corpus que sostiene un viaje de esa índole, es Pedro del Río, quien no repite su estadía en ningún lugar que recorre -al menos en su relato-. Su itinerario parte en Chile, sigue por el mar bordeando Argentina, desembarca en Montevideo, recorre Río de Janeiro, y luego se dirige a Norteamérica por el mar Caribe. Decíamos que Del Río era el único que emprendía una dirección contraria, puesto que llega a Oriente entrando por Japón al cruzar el Pacífico, y continúa su ruta por allí hasta Europa. Incluso al volver a Sudamérica se cuida de no relatar sus aventuras en países ya visitados. En Oriente, su recorrido es así: Japón, China, Malaya, Ceylán, India, Arabia, Egipto, Palestina, Islas Helénicas, Asia Menor, Grecia y Turquía; después de Estambul, sigue a Europa por Bulgaria y Rumania.

Adolfo Rivadeneyra tampoco repite la estadía en un mismo punto durante su relato, él se interna al Oriente por el río Tigris y recorre el trayecto desde Irak a Siria, siguiendo la lógica de lo que se conoce por la tradición como la ruta clásica de los mercaderes. Su relato se inicia ya a bordo de una embarcación en el Tigris, y concluye cuando se apronta a dejar Oriente en Palmira, Siria. Su viaje podría entenderse como uno de índole circular, pero no en su sentido pleno, ya que físicamente no inicia ni termina su itinerario en un mismo punto. Al menos espiritualmente, Rivadeneyra se despide al inicio del relato de su tierra, y también se despide de Oriente al final de la narración que comprende dos tomos. Visita: Bagdad, Kerbelá, Hilleh, Mossul y Damasco (de Irak a Siria).

Los cuatro viajeros restantes, todos ellos peregrinos por Tierra Santa, realizan trayectos que en un cierto sentido pueden considerarse circulares, puesto que comienzan y terminan en un mismo punto de Occidente. Sin embargo, la clasificación es mucho más compleja que eso, debido a que todos ellos utilizan Jerusalén como punto de base para realizar sus excursiones por Tierra Santa. Por lo tanto, en las peregrinaciones vemos un cruzamiento de dos figuras de itinerarios; por un lado se encuentra el recorrido que acerca y aleja a los viajeros de Oriente; y por otro, están las múltiples expediciones que emprenden desde y hacia Jerusalén, más cercano a la forma de estrella propia de los viajes de conquista, cuyos protagonistas regresan siempre a un mismo punto para abastecerse, descansar y recuperar fuerzas.

El presbítero Gómez aborda su vapor en Roma y se despide de Occidente en Brindisi (Italia), se introduce en Oriente por Alejandría, para dirigirse desde allí hacia Haifa, y luego a Jerusalén. En esta última ciudad se produce el ir y venir desde y hacia ella, movimiento que explicábamos. Su regreso es por Haifa nuevamente, pasando por Brindisi y desembarcándose en Nápoles esta vez, para iniciar el último trayecto por tierra hacia Roma. Podríamos decir que Gómez deja y regresa a Occidente (su mundo familiar) en Italia, que para un sacerdote católico tiene un gran sentido, puesto que a Roma se le considera la cuna de la Cristiandad Católica en territorio occidental.

En su última carta a su mujer, Walker Martínez describe su recorrido detalladamente: aborda un vapor en Buenos Aires, y para ello antes cruza la Cordillera de los Andes; luego, desde Argentina se dirige por mar hasta Génova. Se embarca para su viaje a Oriente en Nápoles, pasa por Brindisi, y entra al mundo extraño por El Cairo, Egipto. Para ir a Jerusalén desembarca en Jafa, puerto cercano a la actual Tel Aviv, dirigiéndose por tierra en línea directa hacia Jerusalén. No se refiere tan específicamente a su itinerario de regreso, pero debió haber sido similar, sino el mismo, puesto que se lamenta de no haber podido viajar a Nazaret, que se encuentra más al norte, y cuyo puerto es Haifa (quienes se embarcaban allí, así como lo hizo por ejemplo Gómez, tenían mayores posibilidades de conocer la actual Israel con amplitud). Su viaje, entonces, podría decirse que fue lineal; además, estando en Jerusalén, sale muy poco de sus límites. Su recorrido por “Oriente” estará conformado por Egipto y Palestina exclusivamente.

Amalia Errázuriz incluye en su obra dos viajes a Tierra Santa, realizados con un año de diferencia (1893 y 1894). Ambos los efectúa en manos de la Sociedad Notre Dame de Salut, dirigida por los Padres Agustinos de la Asunción, y cuyo primer viaje es justamente en el que participa Amalia. Los itinerarios, sin embargo, son distintos. Los dos se inician y concluyen en Marsella (Francia), pero en 1893 se desembarca en Jafa, y prácticamente no conoce otro lugar de Oriente que no sea Jerusalén. Ese año, cuando se encuentran en Haifa, no puede ir a Nazaret por las fuertes lluvias. Luego, no siente deseos de desembarcarse en Beirut, y casi no conoce esa ciudad si no es porque la incitan a ello y porque deben permanecer allí anclados varios días. Ahí termina su itinerario por Oriente. Su siguiente parada es en islas griegas, luego, Atenas, para finalmente, concluir definitivamente su viaje en Marsella.

Las impresiones de Oriente que se analizan en esta investigación, se han extraído tanto del primer viaje de Amalia, como del segundo. Se tendrá que considerar, por ende, que habrán diferencias importantes de imágenes de Oriente entre uno y otro relato (se publican los dos en un mismo volumen), que radican en el hecho de internarse en el mundo desconocido por primera vez, y en la posibilidad de darnos cuenta de que en el segundo viaje Amalia se siente más cómoda en Oriente, y que ya no es un viaje ingenuo, primerizo donde las emociones y pareceres afloran de forma evidentemente espontánea. En 1894 el itinerario de la compañía varía levemente, pero esa variación será significativa para revelar el cambio de actitud que manifiesta la viajera. De Marsella se dirigen a Haifa, y de ahí por tierra directamente a Nazaret (lugar al que no había podido ir por el mal clima en el primer viaje). Las lluvias vuelven a dificultar su expedición, pero no se deja atemorizar, y emprende junto a un temerario grupo su deseado viaje a dicha ciudad. Luego navegan a Jafa, nuevamente acude a Jerusalén, pero ahora el

itinerario continúa por Egipto. Desembarcan en Alejandría y allí recorre con mucho entusiasmo. Finalmente, regresa a Marsella. La osadía y el deseo de recorrer, explorar y aventurarse, son actitudes que no manifiesta Amalia en su primer itinerario. Sin duda, para ella son dos viajes muy distintos. El primero -que realiza sola, sin compañía familiar (sólo la acompaña una amiga francesa)- será un viaje más íntimo, de verdadera peregrinación; por lo que cualquier distracción de esa razón de ser, será rechazada por su mente y su cuerpo (de allí que no le interese conocer Siria, por ejemplo). Su entusiasmo por ir a Grecia en el regreso de ese primer viaje lo considera como algo aparte, su peregrinación ya ha concluido cuando se interna en las islas griegas. Al segundo viaje, en cambio, va con sus dos hijos mayores y se les une su marido en Jerusalén. Su afán al parecer, en este segundo caso, es hacer atractivo el itinerario para su familia, mostrar interés, entusiasmo y energía, por lo tanto, el relato ya no proyecta un trayecto íntimo. Además, manifiesta mayor coraje para explorar el mundo desconocido, pues ya ha salido ilesa de la primera experiencia. Eso le reporta seguridad y confianza a su voz, sentimientos que permanentemente querrá demostrar a sus hijos, a los demás, y a sí misma. Su ingreso a Oriente será nuevamente por Haifa, pero esta vez Amalia desembarcará buscando a las amistades hechas durante su primera peregrinación, procurando revelar en todo momento que ella ya ha vivido allí experiencias previas. En ambos casos, sus itinerarios podrían considerarse de índole circular, pero no en un sentido pleno, sino global. Al igual que Gómez, su itinerario por Oriente considerará Egipto y Palestina exclusivamente.

Inés Echeverría también realizó dos viajes hacia Palestina, en 1900 y 1901. Sin embargo, publicó sus vivencias en una sola obra y volumen, convirtiéndolos en una única y gran experiencia. Su trabajo de condensar sus impresiones, por consiguiente, ya implica una cierta labor creativa: la de imaginar que dos itinerarios, dos recorridos distintos, fueron solamente uno. El viaje que describe en su libro es mucho más completo que el de los otros tres peregrinos del corpus. Lo inicia en Nápoles, pasa por Grecia, Turquía, Irak, para luego internarse con mayor tiempo y dedicación en Palestina (su perímetro del itinerario en forma de estrella cuando se encuentra utilizando como base de sus expediciones a Jerusalén, es mucho más amplio que el de los otros peregrinos estudiados). Finalmente, se dirige a Egipto y termina el trayecto en Nápoles, o Europa, como ella tilda su último capítulo (“A Europa”). Nuevamente, el itinerario a nivel macro podría considerarse circular (se debe tener en cuenta, eso sí, que el itinerario en forma de estrella, usando como punto central Jerusalén, en este relato es sumamente relevante). Que Inés haya incluido más sitios orientales en su recorrido, que otros viajeros por Tierra Santa, puede deberse a que no pretende ser solamente una peregrina. Jerusalén es uno de sus principales intereses, sin duda, pero no es lo único que la incita y conduce a aventurarse por Oriente

(Estambul y Damasco también estarán contempladas). El título de su obra es decididamente: “Hacia el Oriente”, con un apéndice que dice: “Recuerdos de una peregrinación a la Tierra Santa”.

V.1. EL PAISAJE ORIENTAL.

Este subcapítulo se desarrolla desde dos perspectivas; primero, se indican y atienden los elementos singulares que caracterizan las descripciones de los paisajes de Oriente de cada uno de los viajeros, así como su modo de referirse, delimitar, aprehender, y, finalmente, crear éste. Esta primera instancia se concentrará especialmente en la lectura del término de los itinerarios o final de los relatos, puesto que es allí donde el viajero-autor suele sintetizar, ordenar y expresar de manera más concreta su imagen de Oriente. Luego, en una segunda instancia, se profundiza en la exposición y análisis de dos de los espacios o paisajes que cobran -creemos- un mayor valor creativo en el corpus de relatos: nos referimos al desierto y a Tierra Santa.

V.1.1. Singularidades de los “Orientes” descritos.

Al concluir el primer tomo de su relato, Pedro Del Río se expresa así:

Buda-Pest, capital de la Hungría, es, puede decirse así, el extremo del antiguo oriente y de la dominación de los mahometanos, que hoy a su turno son expulsados con justicia de Europa. Por consiguiente, al penetrar en el fondo de ésta por sus fronteras del oriente, detengo mi relato, esperando consagrar un nuevo volumen al resto de mis modestas excursiones, antes del regreso a la patria querida, de que falta hace ya por estos días, un año cumplido (521, v.1).

Con estas palabras el viajero deja en claro que está realizando su abandono del mundo extraño, para internarse en uno más conocido, o del que se siente parte. Tanto así, que decide dar término allí a su primer volumen, e iniciar otro nuevo con su relato por Occidente. La distribución de su obra de esta manera (un volumen para narrar su viaje por Oriente, y otro para narrar su viaje por Occidente) es decidida, sobre todo porque en el segundo tomo habrá dos oportunidades en que vuelve a pisar territorios “orientales” (de Sicilia viajará a Berbería, y de Lisboa a Tánger); pero no obstante expresa estar al tanto de que ha vuelto a apartarse de “Occidente”, esta vez dice hacerlo con placer (269, v.2). Es posible que no haya tenido problemas en incluir la costa mediterránea africana en su volumen del

itinerario por Europa (Occidente), puesto que dicho territorio hacia fines del siglo XIX se encontraba colonizado u ocupado por Francia y España.

Otro elemento que demostraría que al final del primer volumen *Del Río* se despidió de Oriente, es la selección de términos que deja de utilizar mientras describe los escenarios orientales. La palabra “pintoresco”, por ejemplo, es usada con mucha frecuencia hasta Viena (33-34, v.2), y es justamente en dicha ciudad donde inicia su relato del segundo volumen, o bien, donde empieza su recorrido por Europa propiamente tal.

Estas observaciones que hemos hecho contribuyen a delimitar dónde empieza y en este caso preciso, dónde termina el Oriente de este viajero. Al dejar atrás San Francisco, en EE.UU, se despidió de la tierra occidental; y al llegar a Japón se irá internando paulatinamente en “Oriente”, al que más tarde dejará atrás en Budapest, Hungría, posando sus pies nuevamente en territorio occidental.

Es interesante destacar, asimismo, que los últimos puntos orientales que se incluyen en su itinerario, se intercalan con paradas en territorios occidentales pero con características o aspectos comunes a la cultura oriental. Después de Palestina, hacia la cual vino desde Egipto, se detendrá en islas Helénicas, luego irá a lo que denomina como Asia Menor, para inmediatamente acudir a Grecia, y posterior a ello, a Turquía, desembarcándose en Estambul. Grecia como destino que aparece y desaparece en esta última parte del itinerario oriental del viajero, es simbólica. De alguna manera representaría la cercanía hacia el mundo familiar, pero recordando su cercanía también al pasado oriental. Grecia y sus islas serían ese punto intermedio que marca el umbral entre el estar dentro y fuera del Oriente de *Del Río*. Considerar esta nación como un sitio familiar está ligado a la tradición histórica y cultural de la que el viajero es heredero (y también nosotros): todos entendemos el esplendor ateniense como la cuna de la civilización occidental. *Del Río* la comprende a su vez como ese lugar que todavía le permite respirar lo oriental, actitud que radica en un aspecto principalmente político y económico, y también religioso, puesto que Grecia aún se encuentra en un estado menos desarrollado que el resto de Europa, y los templos católicos no son los que más abundan. En la siguiente cita de este relato se puede apreciar ese punto intermedio que postulamos representaría Grecia:

Es el Pireo un puerto perfectamente cerrado y seguro, de **bastante comercio** y como con 15.000 almas. Hay **ferrocarril** a Atenas, pero yo hice el trayecto en coche; el terreno es plano a ambos lados y **muy fértil** (...). A la salida se muestra aun parte de la muralla levantada por Temístocles.

Tiene Atenas aspecto agradable y se nota algún **movimiento**. Se halla situada en un plano inclinado y cuenta con más de 40.000 habitantes (...).

Los griegos modernos son inteligentes, locuaces y alegres y, **como en todos los pueblos**

orientales, desde las cinco de la tarde todos pasean, toman fresco y gozan de la vida (482-483)¹¹².

Del Río inicia su descripción alabando las condiciones naturales propicias para el desarrollo agrícola, así como destacando la presencia de ciertos elementos que denotan que ha llegado la civilización a Atenas en cierto sentido. El ferrocarril, el comercio y el movimiento que él señala, son referencias a este desarrollo. Sin embargo, acto seguido, acusa a los griegos de mantener las mismas costumbres que los orientales, que se dedican al ocio y a gozar la vida desde la media tarde. Todas sus observaciones en Grecia muestran este matiz entre lo civilizado y lo atrasado, entre lo sobrio y lo pintoresco, entre lo occidental y lo oriental. Dirá del palacio moderno de Atenas, que éste se halla “muy bien situado en una elevación, rodeado de hermosísimos jardines; [que] es grande, pero de arquitectura algo tosca. Sus guardas visten el pintoresco traje nacional” (485). Alaba y critica a la vez en una misma oración. Sucede lo mismo cuando describe su hospedaje: “Me hospedé en el hotel de Inglaterra. Es bastante bueno, pero sirven unos pésimos *beefsteaks* y comen demasiado tarde, de ocho a nueve de la noche, la hora de Oriente” (485). Encontrarse con un hotel de estilo británico le proporciona buena impresión en un comienzo, pero rechaza inmediatamente la mala costumbre de cenar de noche, que achaca al mundo oriental, así como la pésima preparación de la carne.

La razón por la que nos hemos detenido en la descripción de Grecia que realiza Del Río, es porque en su relato son poderosamente valiosos los lindes o límites del mundo oriental que éste traza. En Japón (cuando ingresa a Oriente), así como en Grecia (cuando empieza a despedirse de Oriente) ocurren comportamientos discursivos similares: se va con mucha frecuencia desde la efusiva alabanza hasta la crítica distanciada del espacio que se recorre y del que se toma nota. Por consiguiente, el Oriente de Del Río puede ser comprendido y configurado mediante lo que ocurre en estos momentos, o mejor dicho, en estos espacios del relato. Será en ellos, es decir, cuando no se define claramente si se está dentro o fuera de Oriente, cuando aflore un mayor uso de la comparación como recurso de expresión, y donde será posible comprender Oriente desde lo que es y no es, según éste viajero.

El relato de Rivadeneyra también se recopila en dos volúmenes. Hacia el término del viaje, es decir, en las últimas partes del segundo tomo, se observa una tendencia hacia lo que entendemos como la “literaturidad” del relato. En el penúltimo capítulo cuenta que ha llegado a Palmira (Siria) a modo de destino final, o al menos, desde donde se encaminaría hacia su regreso a Occidente; y en el capítulo

¹¹² El subrayado es mío.

final, vuelve atrás en el tiempo, e incluye una carta a un posible maestro español (Saavedra), en la que narra su aventura por el desierto entre Bagdad y Damasco. Tanto en la conclusión en Palmira del penúltimo capítulo, como en la carta a Saavedra del capítulo final¹¹³, la intertextualidad, y especialmente la metáfora, se manifiestan con fuerza. Ambas tienen la labor de proporcionar un especial acento en la narración para destacar la difícil misión realizada por el viajero:

Pero del mismo modo que en llegando al feliz remate de una empresa difícil, no sólo olvidamos cuantos disgustos y trabajos nos molestaron en su ejecución, sino que también los recordamos con la sonrisa en los labios, porque está escrito que el bien para ser bien, ha de seguir áspero sendero, así yo, a cada paso hacia el término de mi viaje, parecía recobrar fuerzas, sentía disminuir el cansancio, y positivamente llegó a desaparecer del todo, cuando desde lo alto de un monte vi el trasluz de las nubes que escondían el astro de la noche, un jardín inmenso *tan vasto como el alma de los justos*, donde yace la famosa ciudad de Damasco, y donde el susurro de abundantes aguas, las auras frescas y embalsamadas, eran precursoras y agüero evidente de la tranquilidad que al fin iba a gozar” (91, v.2).

Al hablar del itinerario y de las pruebas vencidas en este párrafo final del penúltimo capítulo, reflexiona sobre el bien, añadiendo que para ser tal debe ser difícil de lograr, utilizando la metáfora del “áspero sendero” como ejemplo. Luego aclara que la tranquilidad o paz que alcanza el viajero tras el caos del viaje, se presentó al llegar a Damasco; y lo explica nuevamente mediante un lenguaje figurado y haciendo uso, en este caso, de la intertextualidad. Decir que Damasco es “un jardín inmenso”, “tan vasto como el alma de los justos”¹¹⁴, son prueba de lo primero y de lo segundo respectivamente.

La carta a Saavedra, por su parte, considerada como el capítulo final del texto, contribuirá prácticamente en su totalidad, a atribuir carácter literario al relato que al parecer pretendía ser documental. En la epístola, Rivadeneyra narra las impresionantes y complejas pruebas a las que tuvo que enfrentarse para llegar a Damasco. El cruce del desierto de tan sólo veintidós horas es el broche final de la narración, y reportará al viajero la condición de personaje protagónico:

Fueron agrupándose poco a poco en las afueras del pueblo hasta tres batallones de infantería y una multitud de camellos cargados de provisiones y de armas; al anochecer un toque de corneta puso a aquella masa en movimiento; seguimosle mi jeque y yo, y la expedición militar, iluminada por una magnífica luna, fue deslizándose reposadamente por

¹¹³ La carta que se envía junto a una estatuilla de cobre, es destinada a don Eduardo Saavedra, personaje que según el viajero, lo había acompañado a Alto Egipto anteriormente. Es posible que el hombre a quién dirige su misiva y encomienda sea don Eduardo Saavedra y Moragas (1829-1912), ingeniero, arquitecto, arqueólogo y arabista español, miembro de la Real Academia de la Historia, de la Ciencia y de la Real Academia Española, así como fundador de la Real Sociedad Geográfica.

¹¹⁴ Se está dialogando con el Corán (3:133).

inmensas llanuras, unidas cual hordas de un mar tranquilo, donde sólo de vez en cuando aparecen y desaparecen en veloz corcel los rudos hijos del desierto (97).

Se evidencia en estas palabras la búsqueda de un lenguaje metafórico. Igualar la silenciosa marcha nocturna de la comitiva con un mar tranquilo, es una bella figura. Asimismo, hablar de los “rudos hijos del desierto” es otro ejercicio de expresión figurada. En este último caso, eso sí, entra al juego el diálogo con la literatura, donde ya se ha tildado tantas veces de esa misma manera (“hijos del desierto”) a los beduinos, a los ladrones o a los legendarios personajes del desierto arábigo. El viajero dice marchar junto a batallones de infantería, y que multitud de camellos cargados de armas y provisiones son indispensables, lo que proyecta un ambiente de peligro, en el que es necesario ser valiente y resuelto para alcanzar el objetivo enmendado. Se remarca la idea de que el trayecto estuvo al nivel de una gran hazaña, con varias explicaciones tales como: “De Kiritein a Tadmor, siguiendo la línea recta son veintidós horas a caballo, no hay choza ni agua” (96). Si bien Rivadeneyra no alcanza a narrar su regreso físico al lugar de origen (familiar) desde el que alguna vez ha partido para emprender su viaje por Oriente, la calma que manifiesta sentir al llegar a Damasco, así como la carta dirigida junto con una encomienda a su amigo español, han de acercarlo a su tierra familiar (España, Occidente) al final del trayecto y al término de su relato. Por consiguiente, el autor quiere dejar a los lectores la sensación de un Oriente particular, el de su Oriente, uno que sólo es posible para personas con coraje, uno al que no se llega ni se sobrevive en lujosos hoteles con regaladas comodidades. El Oriente de Rivadeneyra debe ser recorrido en camello, y al igual que cualquier árabe, allí se debe pasar sed, calor y frío, y ojalá, dormir a la intemperie.

El presbítero José Agustín Gómez declara al regresar a su patria, haber traído la buena nueva o la verdad que todo héroe de aventuras ha salido a hallar. “Mis años avanzados me muestran ya el sendero por donde debo torcer para encontrar mi tumba” (383), dirá como cierre de su relato; lo que nos da a entender que tras su largo recorrido, tras el cúmulo de experiencias, al viajero se le ha revelado el verdadero sentido de su vida, es decir, ha crecido espiritualmente. Y este fenómeno es común entre las novelas u obras de aventuras del héroe, así como las que desarrollan el tópico del “viaje interior”.

Ese crecimiento espiritual al que se refiere, se relaciona a su vez con el Oriente que este viajero delinea, prácticamente de manera única y exclusiva, desde el enfoque de la religiosidad. Es por ello que el paisaje oriental le hará sentir y expresar emociones contradictorias. El suelo oriental “contrista el corazón; pero también [lo] llena de regocijo” (257), dirá con sus palabras, para intentar explicar cuánto

gozan y sufren sus ojos. Por una parte, Gómez siente recorrer los escenarios que el mismo Jesucristo habría conocido. Así lo dará a entender cuando visita uno de los tantos lugares a los que hace referencia el Evangelio, como por ejemplo, el de la Transfiguración: “Nos parecía ver a Jesús transfigurado, ostentando su rostro más hermoso que el sol y sus vestido más blancos que la nieve” (317). Y por otra parte, esos mismos sitios lo harán sufrir enormemente, como lo demostrará al acudir al Cenáculo: “Aquel lugar santísimo está convertido en un lugar de prostitución y de bestias; hay también allí una mezquita musulmana” (291). El Oriente de José Agustín Gómez, por lo tanto, así como el de todos los viajeros estudiados, se constituye o se conforma desde ciertos puntos que se contraponen, es decir, desde una dicotomía particular. En el caso de Del Río, por ejemplo, veíamos que esa disputa era entre el progreso occidental y el retraso oriental, manteniendo la categorización en los planos del comercio, las condiciones de la tierra, la situación geográfica, y otros aspectos de dicha índole. En el caso de Gómez, en cambio, se observa que el enfrentamiento que se manifiesta y delimita las posibilidades del Oriente creado, está dado entre las creencias y las costumbres cristianas (católicas) y las islámicas. Este choque será la base en la que se funda el Oriente que construye este viajero. Todo aquello que no concuerde con lo que estipula el Nuevo Testamento, será repudiado, pero no por ello negado ni silenciado, puesto que se le mencionará en el relato. El estado en el que Gómez encuentra Palestina (gobernado por los turcos) provocan en aquél el afán por regresar a los libros o textos sagrados, repasar sus versos y abstraerse en las imágenes del Oriente soñado; pero a la vez, se encenderá en su interior una fuerte determinación por seguir profesando su fe, y evitar que su propio pueblo (Chile) caiga en la “desgracia” de Jerusalén y sus alrededores. Esta es la buena nueva que ha traído consigo a Chile, idea especialmente alimentada por los grandes ejemplos que pudo conocer durante su viaje: el del fraile custodio, o el de la consagrada que dedica su vida a cuidar leprosos con creencias “erradas”, y que sólo se apoya en la fe de que algún día esos “infelices” se convertirán.

Carlos Walker Martínez distribuye su obra en diez capítulos y agrega un apéndice con versos personales dedicados a la ciudad de Jerusalén. Su capítulo (o carta) final se titula “De Vuelta”. Dedicar gran parte de éste a explicar que su itinerario no tendría ningún sentido para el escéptico, para el que no cree en que Jerusalén es cuna de los sucesos más importantes de la historia de la Humanidad. Sus recursos para transformarse en protagonista no radican en las calamidades y peligros a los que se enfrenta todo viajero; de hecho, intenta convencer a su señora (a quien dirige la carta) de que el viaje a Palestina es tranquilo y cómodo: “Ya ves que el viaje no es muy largo. Por lo que toca a su comodidad, es mucha, porque el paso de la cordillera es un paseo; el de la Pampa, muy interesante; y el del mar,

agradable y generalmente tranquilo (...) Ni el mareo se siente siquiera en estos grandes buques modernos” (271). Para recorrer Oriente, y específicamente Jerusalén y sus alrededores, se requiere ir consiguiendo ciertos logros espirituales, y disponer de cierta actitud durante el itinerario, que demuestren en todo momento el sentido de la fe por sobre todo lo demás. Dice: “Yo creo que para venir a la Palestina no basta traer el cuerpo y los ojos: es necesario traer el alma” (271). En la medida en que nos damos cuenta cómo es que el viajero define el tipo de viaje que debe hacerse, tomamos conocimiento también del tipo de escenario por el que se desarrolla el viaje (Oriente). Añade: “Y el alma no se la trae, si no se viene medianamente preparado con cierto grado de ilustración y alguna lectura. La ignorancia aquí, como en todas partes, es un fardo que aplasta” (271). Ser un viajero ejemplar (por Palestina) requiere, según este católico, una cierta preparación, de tal modo que no cualquiera puede emprender un viaje verdadero. Para ser tal, se debe cumplir con ciertas condiciones y reunir específicas cualidades, que tienen que ver con la capacidad intelectual, con la ilustración y con una actitud cultural adecuada para poder “vivenciar” de un modo significativo el viaje por Tierra Santa (la fe). El que se prepara y reúne dichas características, puede alcanzar la meta, hallar la verdad y palpar el triunfo, de lo contrario, el viaje puede volverse insignificante e innecesario.

Oriente, por consiguiente, es un espacio que debe abordarse desde la lectura primero, para luego vivirlo con el alma y la fe. La estructura del relato de Walker, plasmada de citas bíblicas y plegarias, es una prueba por sí misma de cuál es el Oriente de este viajero: uno creado desde la intertextualidad con el Evangelio, uno que surge y se arma desde el Génesis, el libro de Isaías, etc. Preferirá, por ende, citar el Testamento, antes que describir con sus palabras; pedirá prestados términos y conceptos de estos textos para dibujar su propio Oriente. Así se observa en las siguientes líneas de su relato: “Uno de los fragmentos literarios más brillantes que nos han quedado de los viejos tiempos, es el que se refiere a Tiro. Permíteme, mi querida Sofía, transcribírtelo para dar el verdadero colorido al cuadro del contraste entre lo que era y lo que es la ciudad maldita. <La palabra del Señor se me ha revelado: Hijo del hombre, llora amargamente por la ruina de Tiro>” (20).

Todas las hazañas de Amalia Errázuriz, para ella dignas de destacar, tienen que ver con si contribuyen o no a la demostración y aumento de su fe. Para ella el sacrificio físico, por ejemplo, siempre está puesto en tal dirección. En Beirut no se lamenta de quedarse sin bajar a tierra durante todo un día para custodiar el altar a bordo del vapor. El Oriente que recorre esta viajera corresponde a uno cuyo paisaje le proporciona el escenario y los medios para demostrar y aumentar su fe. El peregrinaje

es arduo pero tiene mucho sentido y vale la pena para la viajera. Ir a Oriente significa una serie de esfuerzos que deben realizarse alguna vez. Oriente se presenta en este relato como un gran campo de obstáculos, que debe vencerse sin muchas quejas, y donde cualquier detalle contribuye en pos de cumplir el objetivo. Su acto de arrojo final es un buen ejemplo. Antes de ponerse en marcha nuevamente hacia la “occidentalidad”, reúne con mucho trabajo una enorme cantidad de flores y hojas de palma para adornar el altar de la embarcación y bendecir el Domingo de Ramos. Señala que el esfuerzo fue bien celebrado por sus compañeros, quienes “encantados con tan linda carga, nos acogieron con una explosión de aplausos” (247). Introducirse en un jardín exótico, en tierras donde ya casi no se recuerda a Jesucristo (por estar poblado de musulmanes), y arrancar plantas para adorar al Dios Cristiano, es su gran y última aventura, y se percibe que así lo es en el lenguaje que utiliza: “La vista es preciosa; el azul del agua se divisa a través del verde oscuro y lustroso de los naranjos y de las ramas ondulantes de las palmeras. El sol hacía brillar la espuma blanca de las olas y las hojas movedizas de los árboles, el aire tibio estaba impregnado de aroma de azahares, de mimosas y de otras flores exóticas hasta entonces desconocidas para nosotros” (246); “Cogimos las más bonitas del jardín y el compañero Tournier, trepado por las columnas de la casa, tomaba ramas enteras de enredaderas todas cubiertas de flores. En pocos momentos la cosecha florida era abundante” (247).

Para Amalia el viaje por Oriente significa un tremendo esfuerzo, todo le parece sufrimiento; sin embargo, siempre buscará resaltar que ella sale bien parada de las inclemencias. Al cruzar el Mediterráneo dice así: “Estos eran los días de verdadera penitencia, éstos los ratos penosos del viaje; yo ni eso tuve, acostumbrada tal vez a viajes mucho más largos y a mares mucho más malos” (282). Se vuelve necesario para la lógica de su discurso que Tierra Santa esté gobernada por un pueblo que profesa otra fe, puesto que la dificultad es lo que define su manera de comprender el escenario: la peregrinación sufrida es la que le da la razón de ser, tanto a su relato, como a lo que describe en él.

En el relato de Amalia, finalmente, se le da trato a un Oriente cuyo paisaje casi no se menciona sino tangencialmente desde la intimidad, o desde el lado siempre espiritual o religioso (católico) del mundo. Se va y no se va a Oriente, esa es la sensación. No hay en la viajera sino deseos de orar, encontrarse consigo misma, rehusando conocer o explorar las tierras físicamente varias veces. Es Oriente una especie de convento o sitio de retiro, donde Amalia se ha ido a enclaustrar, sin conocer más que su propia celda, y sin asomar apenas la nariz fuera de los abarrotos, sino sólo de vez en cuando.

El viaje de Inés Echeverría demuestra tener, en cambio, un propósito más allá del religioso, o bien, la religiosidad para ella tiene un sentido mucho más amplio que el de los otros peregrinos. Ella

dice: “El viaje por la soledad que crea en nuestro alrededor, produce ese recogimiento de nuestro ser íntimo, sin el cual es imposible sentir la naturaleza ni el arte, ni penetrar en los interiores de almas...” (489), atribuyendo de este modo una importante capacidad al viaje como medio para conocer el mundo interior, más allá del mundo real o al que se pertenece físicamente. Luego añade:

Después de haber pasado meses a solas consigo mismo, dejándonos impregnar por la emoción histórica artística religiosa se produce un acrecentamiento de nuestra vida interior, las vistas de conjunto que escapan en el tumulto de las vulgaridades diarias, se nos hacen sensibles, las grandes perspectivas se nos presentan y comenzamos a vislumbrar el fragmento que constituye nuestra existencia actual en el vasto conjunto de la eternidad... (489).

El viaje, por consiguiente, ha permitido una evolución interna en el personaje, que va mucho más allá de lo netamente religioso. Iris logra ampliar sus horizontes, gana confianza en sí misma, porque ha adquirido experiencia, conocimiento y sabiduría al contacto con ese mundo desconocido que la ha puesto a prueba. Para Inés el viaje que ha realizado es religioso en la medida en que le ha permitido ponerse en sintonía o sentirse en armonía con lo que la rodea y consigo misma, y ese fenómeno es en sí “religioso” (Echeverría 490). Friedrich Wolfzettel en su artículo “Relato de viaje y escritura mítica”, concluye que “la literatura de viaje como género literario está basada en una estructura mítica o iniciática” (12). Tanto en la expresión de la realidad mediante el lenguaje figurativo, como en la transformación y evolución del narrador-viajero-personaje, algún asomo de esta estructura “mítica” se puede evidenciar en el relato de Inés. Sin embargo, la “heroicidad” de Iris está lejos de ser una parecida a la de Ulises, puesto que sus logros se desarrollan y se “materializan” siempre en su mundo interior.

El “Oriente” que fue a buscar Inés en el año 1900, es uno de ensueños. Al principio de su relato dirá que un viaje a Oriente debe hacerse “buscando el escenario en que flotan las visiones de su alma, la huella luminosa de los acontecimientos que ama su corazón, los aspectos animados de las imágenes que pueblan su mente” (VIII). Esto equivale a decir, un viaje hacia las imágenes interiores que han constituido dicho Oriente. Y es ese “Oriente” el que la viajera intentará hallar y describir sin rendirse. Encontrará así el hechizo, el encanto, lo fantástico de ese mundo; y será así como en la mezquita Azul “se produce una alucinación intensa, especie de visión de un mundo fantasmagórico...” (39). Por ende, el Oriente que persigue con afán esta viajera es uno de índole poético, inmaterial e íntimo, tan así, que en ciertos momentos se negará a describirlo, producto de que las palabras no son suficientes para su tarea, imitando la actitud de un poeta aquejado cuando no encuentra los términos para concluir sus

versos:

No quiero describir el santuario, porque me parece que las descripciones, como todos los análisis, desvanecen la poesía... ¿Quién pudo jamás explicar el prestigio misterioso de los santuarios iluminados por lámparas veladas y temblorosas que agitan nimbos resplandecientes? ¿Quién no ha sentido mil cosas inateriales e inexplicables que se hacen perceptibles a nuestra alma en ciertos sitios marcados por la tradición como teatro de un acontecimiento? ¿Y no es romper la delicadeza de nuestras emociones más puras el venir a explicar la forma de un altar, la arquitectura de un templo? (90).

Es en el relato de Iris donde mayormente se manifiesta y mantiene la imagen oriental dada y transmitida por las leyendas y los textos de ficción. Frases referidas a la descripción de lugares, tales como: “país de ensueño evocado con la punta de una varilla mágica” (35), o “el más brillante sitio de nuestro negro planeta” (45), o bien, “diría que se prepara un baile de fantasía al ver ese desfile de trajes bordados de oro” (56), son suficientes para demostrar el tipo de Oriente que Inés busca y “encuentra” durante su viaje. Destacamos el término “encuentra” con comillas, para explicar que realmente la autora revela no pocas veces cierta interrupción (crítica, rechazo) de esa fantástica visión del mundo oriental que intenta mantener; no obstante, aún se trate de criticar el escenario, sigue imperando siempre la voz figurativa, la metáfora, el acento en la fantasía y en lo libresco. Cuando pareciera estar criticando el Islam y sus efectos en el paisaje, al mismo tiempo produce y enlaza frases hermosas: “Nunca la hora de Allah se me presentó más solemne, más intensa que en este país donde el Islam ha puesto su sello más fuerte de fanatismo, de galerías negras, de desiertos brillantes y de minaretes blancos que trepan al cielo por encima de la oscura silueta de Hebrón” (345). Iris siempre preferirá la belleza, la preocupación estética, por sobre la crítica o la voz objetiva. En lo macabro y reprochable del mundo que visita, incluso allí, verá, o al menos, describirá lo hermoso. Su misión o su propósito estará puesto, y será siempre fiel a la poesía, apartándose así del documento. Pero no por ello su relato se privará de ser un testimonio íntimo. Éste será fiel a la realidad íntima, a sentimientos verdaderos, angustias y exaltaciones propias de la autora.

El Oriente de Inés Echeverría, el que nos entrega a través de su relato, se configura desde la unión de la sensibilidad íntima y singular de la autora, con los aportes heredados por el mundo literario y artístico responsables de haber inventado el “Oriente”, y con una permanente preocupación por darle un valor estético al texto.

V.1.2. Dos espacios creativos: el Desierto y Tierra Santa.

Coincide en los seis relatos estudiados una dedicación más exclusiva a ciertos espacios “orientales”. El desierto es uno de ellos, así como la denominada Tierra Santa. Ambos sitios son descritos por los viajeros mediante diversos recursos, entre ellos, las figuras retóricas y la intertextualidad, las que serán claves para conformar la imagen o visión que de estos sitios quieren entregar los autores. El desierto, así como los lugares más destacados en que se habrían desarrollado las escenas bíblicas, suelen convertirse en escenario de fabulosas aventuras y percances, o bien de íntimas reflexiones y experiencias trascendentales en el recorrido de los viajeros. El cuidado del lenguaje, por una parte (producto de un incremento en el uso de figuras e intertextualidades de índole literaria), así como la des-realización, la puesta en escena y la predisposición hacia el espectáculo con las que se muestran y describen estos espacios, harán de ellos unos de los lugares de mayor valor estético y creativo en los relatos estudiados, y en los que la éfrasis cobre mayor importancia. Esta es la razón por la cual se les dedica un análisis más específico.

a) El Desierto.

Adolfo Rivadeneyra señala que “de Kiritein a Tadmor, siguiendo la línea recta son 22 horas a caballo” (96), y añade: “no hay choza ni agua” (96). En su trayecto de Bagdad a Damasco hubo de cruzar varios desiertos. La descripción de la ruta entre los dos destinos señalados en esta primera cita, continúa así:

Fuéronse agrupando poco a poco en las afueras del pueblo hasta tres batallones de infantería y una multitud de camellos cargados de provisiones y de armas; al anochecer un toque de corneta puso a aquella masa en movimiento; seguimosla mi jeque y yo, y la expedición militar, iluminada por una magnífica luna, fue deslizándose reposadamente por inmensas llanuras, **unidas cual ondas de un mar tranquilo**, donde sólo de vez en cuando aparecen y desaparecen en veloz corcel **los rudos hijos del desierto** (97)¹¹⁵.

El fragmento completo aquí citado nos introduce, mediante el uso de ciertos términos (batallones, provisiones, armas, jeque, expedición, etc.), en un mundo peculiar, que es el del desierto arábigo descrito tantas veces por libros occidentales y orientales, especialmente por obras literarias, de

¹¹⁵ El subrayado es mío.

aventuras, y de ficción¹¹⁶. Nos prepara, además, para acompañar al narrador-viajero-personaje durante una expedición que reporta tensión al relato, y nos conduce hacia un mundo libresco de desiertos eternos y malditos, así como de tribus amenazantes y salvajes. La metáfora del mar para referirse a la inmensidad de este espacio, así como la metáfora de <los hijos del desierto> -claramente informada por textos previos (intertextualidad)-, contribuyen a dar un ambiente des-realizado y novelesco al espacio descrito. Evidentemente, Rivadeneyra se olvida aquí de la esencia documental del relato, y se inclina por su naturaleza literaria, en cuanto nos introduce como lectores, en un escenario de aventuras y situaciones peligrosas que su persona hubo de vencer gracias a su coraje, a la experticia de sus acompañantes y a la misma suerte.

El desierto de Carlos Walker Martínez tiene una fuerte connotación religiosa. Se trataría en su caso, de ese lugar deshabitado, aplastante y “pesadillesco”, que hubieron de sortear los protagonistas bíblicos. Así, haciendo referencia al esforzado camino que habría recorrido Moisés, describe el desierto: “La llanura de Socotto es un desierto donde no brota una yerba. Desde la ventanilla del tren que va de Puerto Said al Cairo se le ve en toda su extensión, formando horizonte su soledad de arena, como un mar seco, ardiente, tristísimo, sin señales de vida” (206). El desierto se muestra como un lugar sin seres vivientes, pero no por ello sin vida en sí mismo. Es decir, las extensiones de arena cobrarán en su texto cierta personificación y atributos bestiales, animales, que lo harían culpable, por ejemplo, de hacer desaparecer ciertas cosas: “Aun existen las ruinas de estas ciudades [las recorridas por Moisés], monumentos <de amargura y de dureza>... ¡Pero el desierto las ha cubierto con sus arenas movidas por los vientos de tantos siglos!” (196).

Habrán momentos en que Walker se olvide levemente de su misión peregrina y recuerde sus lecturas previas de escritores y viajeros franceses. La relación intertextual con Chateaubriand o con Lamartine se presentará especialmente cuando tiene que manifestar alguna idea sobre el desierto en Oriente: “Cuenta Chateaubriand que para evitar que le robaran los beduinos se vio en la necesidad de disfrazarse de peregrino humildísimo, cabalgando con riendas y estribos de cuerdas; y, si mal no recuerdo, Lamartine refiere que tuvo que acompañarse de una escolta formidable y buscar recomendaciones especiales para los jefes de aquellas tribus” (267). Si bien este fragmento habla de los “beduinos”, también lo está haciendo del espacio o del escenario que pueblan estos seres. El desierto se nos presenta gracias a estas líneas, como un lugar peligroso, al cual se introduce sin saber si se podrá salir. Sus características, a menudo presentadas mediante un lenguaje figurativo, o mediante la

¹¹⁶ *Itinerario de París a Jerusalén* de Chateaubriand (1811), *Viaje en Oriente* de Lamartine (1835), etc.

referencia a otros textos que relaten aventuras o situaciones de peligro, aportarán, al igual que en el relato de Rivadeneyra, tensión, así como una importante cuota de aire novelesco, de des-realización y una tendencia evidente de transformación del lugar en escenario, y del viajero y los habitantes, en personajes.

Pedro Del Río achaca al desierto una connotación triste, nostálgica, que no le agrada. Exclama: “¡Qué tristes recuerdos los de esa noche de luna, sin poder dormir, navegando y encerrado entre cerros de arena del desierto, imagen en parte de mi pobre alma!” (456). El desierto será el reflejo de su propia alma, de su soledad, y la sensación de encierro entre montañas similares le harán recordar sus pesares. El desierto, sinónimo de soledad, será “espantoso” para este chileno: “Los caminos son penosísimos, de roca viva o arena, espantosos desiertos donde en esta estación reina el sol más abrasador y agréguese a esto que no se puede andar sino muy despacio” (472). El lento caminar, el calor aplastante, el árido ambiente, absolutamente todo le harán recordar el íntimo desierto que lo aqueja en su interior. Del Río ha perdido a toda su familia en un incendio en la ciudad de Concepción (Chile), por consiguiente, la nada y la falta de movimiento “empatizarán” profundamente con su doloroso estado espiritual.

El camino desértico que este viajero recorre y describe lo conduce hacia el famoso Mar Muerto, imagen final que ayuda a cerrar la visión que del desierto quiere construir y heredarnos en su relato: “Este lago o mar es sin duda la imagen de la muerte: un cajón en medio de dos áridos y altos cerros, sin salida; agua como el plomo y sin movimiento” (474). Este mar, así como lo que lo rodea, inspira o evoca en el viajero la imagen de la misma muerte. El desierto y el mar que allí encuentra, del que no se puede beber y que no permite vida, son el espejo de la inexistencia. Y a través de la descripción de este desierto es posible comprender la visión que tiene el viajero respecto al fallecimiento de los seres humanos. Mencionar un cajón, la quietud, el color plomo, lo gris, nos permiten comprender que Del Río avanza con una perspectiva pesimista, con rechazo hacia la culpable que hubo de arrancarle sus seres queridos: la muerte.

El profundo y evidente lirismo con el que se trata en su relato el espacio del desierto, son suficientes para señalar su valor creativo, en cuanto que se entrega una imagen compleja de éste, cuidadosamente conformada, subjetiva, personalizada, y en definitiva, des-realizada.

José Agustín Gómez suele insistir en los contrastes en su descripción del desierto. La intención de esto, al parecer, es dar mayor fuerza a sus palabras. Así ocurre en el siguiente fragmento: “Desde aquellos lugares descubríamos el Cairo con sus altos edificios, el Nilo corriendo como una faja de plata

con todo el caudal de sus aguas, llevando la fecundidad y la vida a todos aquellos campos y ciudades. A lo lejos se divisa también el gran desierto con sus montones de arena, de color rojizo como el fuego” (261). El fuego y el color rojo serán los símbolos que resumirán la imagen que este viajero desea entregarnos sobre el desierto. Además de recordar que este lugar sería lo opuesto a la fecundidad, al verdor y a la alegría.

Es posible comprobar que el presbítero relaciona en su texto la presencia de vegetación con la belleza, la alegría y la frescura; y la falta de ellas, con el fuego, lo rojizo y la pasión. En su descripción del Monte Tabor es posible observar la visión inversa: “Era la época de la primavera, y los campos estaban revestidos de una espléndida vegetación; todo respiraba belleza y encanto” (316). Este contraste Desierto/Nilo, Desierto/Monte Tabor, apuntan a dicotomías enmarcadas en sus creencias y lecturas bíblicas. El desierto en la Biblia es aquel sitio donde los hombres van a perderse, donde el demonio puede tentarlos producto de la debilidad física a la que se someten; es allí donde Jesús habría pasado sus famosos cuarenta días; desiertos hubo de cruzar y sortear Moisés, así como otros personajes de las Sagradas Escrituras. Por el contrario, el río Nilo es aquel que transportó al bebé Moisés hasta la orilla en que fuera encontrado por la hija del Faraón, quien lo protegió. El río entonces, sería el que habría salvado al hombre encomendado por Dios de liberar al pueblo hebreo de la esclavitud en Egipto. Asimismo, el río o el agua son fundamentales para la realización del Sacramento del bautismo. El Monte Tabor, por su parte, es el sitio donde San Mateo, San Marco y San Lucas cuentan que habría ocurrido la Transfiguración de Jesús, “y resplandeció su rostro como el sol, y sus vestidos se hicieron blancos como la luz” (Mateo 17, 1-6). Por consiguiente, tanto el Nilo (el agua, el río) como el Monte Tabor (la vegetación) son entendidos por el catolicismo como sitios donde la vida y el germen de la fe se han de reforzar y, más que eso, propagar.

En conclusión, en el relato de Gómez el desierto se plantea como el símbolo dicotómico contrario a la cristiandad y al catolicismo. El desierto es el lugar del mundo árabe, del Islam, donde los cristianos han tenido que padecer según la historia sagrada. Desierto/Vegetación (ríos, montes) sería similar a decir: Fuego/Agua, Muerte/Vida, Pasión/Armonía, Descontrol/Paz, Demonio/Dios. Y, en cuanto espacio simbólico, el desierto es presentado desde una perspectiva más bien conceptual, donde lo que han dicho otros, especialmente, los autores de la Biblia, es sustancial para atribuirle sus características. El desierto, de esta manera, se des-realiza, y se convierte en escenario de una serie de hechos y acontecimientos narrados en textos, en este caso, religiosos y sagrados.

Amalia no describe el desierto directamente, sino a través de los beduinos, a quienes puede

conocer sin tener que padecer el desierto mismo, pues ella no lo recorre, sólo lo alcanza a ver desde las afueras de la ciudad de Jerusalén (82-83). Esta viajera no se afana en mantener y reforzar la imagen romántica que muchos autores han querido sostener del desierto oriental, sino por el contrario, después de repetir algunos aspectos que otros han dicho de los habitantes de los desiertos árabes (especialmente de los beduinos, y a través de ellos aludir a la resistencia y valentía de este pueblo, así como a la ferocidad del desierto), declara haberse topado con un cuadro contrario, y para nada poético.

Los beduinos nómades existen desde tiempo inmemorial, el Cantar de los Cantares habla de las tiendas negras de Kedar. El tejido de las carpas es hecho por las mujeres de los beduinos; lo fabrican con pelos de cabra negra que dan solidez y resistencia al agua. Cuando esa gente movediza quiere cambiar de región, las pone sobre los camellos junto a las mujeres y a los niños, y así con facilidad transporta sus habitaciones. En estos mendigos zaparrastrosos no podía imaginarme el árabe del desierto, guerrero terrible al mismo tiempo que hombre leal y hospitalario, amigo de las letras y apasionado por la poesía, como lo pintan los cuentos y las obras que sobre ellos se han escrito (83).

Esta cita es del texto del primer viaje de Amalia, en el que ella busca y se mueve por un Oriente cuya importancia es netamente espiritual, es decir, donde lo único realmente importante es su encuentro con el pasado bíblico que allí se habría vivido miles de años atrás. Es cierto que existen pasajes en que se entusiasma por aspectos o cuadros propiamente orientales, que no tienen relación directa con el cristianismo, como es el caso de la descripción de un matrimonio oriental o un recorrido por los bazares de Jerusalén; no obstante, jamás se privará de despojarlos de la magia y embrujo que otros le han adjudicado a esos mismos lugares. El desierto en cuanto espacio propiamente oriental, correrá esta misma suerte. La belleza, el tono lírico y la mayor preocupación por el lenguaje, surgirán en este texto especialmente en los momentos en que la descripción se detiene en los Santos lugares. Lo que no se puede dejar de poner en evidencia, sin embargo, es que para que la voz del relato en cuestión logre derribar la imagen libresca que se tiene del desierto, así como de otros espacios típicamente orientales, necesita previamente referirse a esa misma imagen (libresca). Por consiguiente, y tal como se observa en la cita anterior, la viajera iniciará sus palabras sobre los beduinos y el desierto con una alusión al Cantar de los Cantares, señalando que allí habría sido mencionado este pueblo. Es sabido el valor poético que contiene y expresa este poema bíblico, y que algunos de cuyos versos se refieren a la existencia y prácticas de los beduinos:

He aquí que tú eres hermosa, amiga mía; he aquí que tú eres hermosa;
Tus ojos entre tus guejetas como de paloma;

Tus cabellos como manada de cabras
Que se recuesta en las laderas de Galaad (*Cantar* 4:1).

Las cabras son para los beduinos el animal de cría más importante para la subsistencia doméstica. Paige Patterson enfatiza en esta idea (68)¹¹⁷; argumentando que al hablar Salomón de ellas, y de las laderas de Galaad, de alguna manera estaría haciendo referencia a una particularidad de este pueblo. Y bastará dialogar o hacer referencia a dichos versos -como hace Amalia en su relato- para incorporar un cierto ambiente libresco a la narración. Su dinámica textual, en conclusión, irá desde la des-realización a la realidad, desde los cuentos a lo que sus mismos ojos ven. Pero no por ello su relato carecerá de la esencia literaria, puesto que al incorporar en primer lugar la imagen novelesca del desierto, de las mezquitas, del bazar, etc., ya se estará ahondando en dicha esencia, independiente que después tienda a rechazarla o des-ahondarla.

En palabras de Inés Echeverría, el desierto tendría como “centinelas a las Pirámides” (430), o bien, consistiría en una región que “lleva a esos círculos del Infierno, que veía el Dante acompañado de Virgilio” (252). En las descripciones del paisaje desértico en el relato de esta viajera hay contradicciones, sin embargo, en todas aquéllas coincide la supremacía de la belleza como forma común para referirse a este espacio. Cuando se encuentra en el desierto egipcio, dirá las siguientes frases cargadas de metáforas y de términos cuidadosamente escogidos: “El proverbial sol africano con su orgía de luz que hace chocar bárbaramente los colores, reverbera sobre aquellas arenas y nos ciega con su brillo. Entre las colinas que los huracanes forman en ese océano, se ven surgir pequeñas pirámides que pueblan la desolación gris a largos trechos” (448); con lo que es posible corroborar que se ensaya un cuadro bello de un espacio que agrada. También se pueden leer observaciones en que se hace mención al desierto desde una perspectiva negativa, como esta: “Nazaret hace sentir al alma la frescura bienhechora de una **quebrada sombría en medio de un desierto hirviente**¹¹⁸....” (107), pero incluso en estos casos, la autora se esmera en no descuidar un uso del lenguaje figurado y preocupado por el efecto estético.

Lo mismo hará cuando insista una y otra vez en la vaguedad e inmovilidad de los escenarios orientales, aspecto que también atribuirá al desierto: “Los paisajes huían en una vaguedad de encantamiento descolorido, y yo me sentía en el palanquín como suspendida en el aire, percibiendo

¹¹⁷ “Durante siglos, la cabra negra ha sido, tanto para los beduinos como para los granjeros de Palestina, el mejor animal de cría doméstica” (68).

¹¹⁸ El subrayado es mío.

esos rumores extravagantes de las soledades sombrías... Hasta me parecía recorrer en sueños, elevada a la atmósfera, una región... (252). Aquí la vaguedad, la falta de colores, la soledad y la sombra, son ubicados de tal manera que logran que la belleza del texto se sobreponga a una supuesta crítica del espacio descrito. Finalmente, la siguiente última cita refuerza aun más lo que señalamos: la contradicción de un discurso que se debate entre la crítica y la belleza, y la preferencia por esta última. “Nosotros que vivimos en climas menos luminosos y en sociedades más complicadas, no podemos comprender el goce de la libertad indómita, errante, en la extensión infinita del desierto que inflama el sol” (66). Lo salvaje, lo errante, lo inflamado, etc., todos términos supuestamente negativos, son presentados aquí como palabras necesarias para causar un efecto que predomina en el relato de Inés, y que sobresale en su importancia: la belleza y la poesía.

El desierto de Inés, así como su Oriente en general, será uno conformado por las imágenes mágicas y poéticas extraídas de visiones informadas previamente, así como por un afán personal de la viajera de embellecer con palabras especiales cada objeto descrito, independiente de si éste realmente la agrada o no ante su vista.

b) Tierra Santa.

Se entiende como Tierra Santa todos los lugares en los que se habrían desarrollado las escenas bíblicas, lo que sin duda comprende un sitio bastante amplio. Hoy en día Tierra Santa se conformaría por territorios de varios países, tales como Israel, Palestina, Jordania, Egipto, Irak, Siria, Turquía y Grecia. Por consiguiente, se vuelve necesario delimitar los espacios específicos a los cuales nos referiremos en esta parte. Estos son los que se ubican especialmente en Jerusalén (Israel), ciudad más importante entre los distintos itinerarios de peregrinación.

b.1) El Valle de Josafat:

El Valle de Josafat se ubicaría en el desierto de Tego, en las inmediaciones de Jerusalén. Es un sitio que todos los peregrinos entre nuestros viajeros describen, atribuyéndole cierto ambiente macabro, que permite a su vez, la composición de cuadros ficticios. Debemos recordar que la Biblia sitúa allí el juicio de los gentiles¹¹⁹ al final de los días. El libro de Joel señala: “Ciertamente en aquellos días, en aquel tiempo en que haré volver la cautividad de Judá y de Jerusalén, reuniré a todas las naciones y las

¹¹⁹ Persona que no profesa ni la religión cristiana, ni la judía.

haré descender al valle de Josafat; allí entraré en juicio con ellas a causa de mi pueblo, de Israel, mi heredad, al cual ellas esparcieron entre las naciones, y repartieron mi tierra” (3:1-2). O bien: “Movilícense las naciones; suban hasta el Valle de Josafat, que allí me sentaré para juzgar a los pueblos vecinos” (Joel 3:12). Ambas sentencias aluden a un Dios enojado, uno que castigará al final de los tiempos, y que lo hará justamente en el Valle de Josafat.

Para Walker Martínez este valle simboliza el lugar de todos los adversarios de la Iglesia, de quienes han cometido pecado y herejía. Cuando algo le parece abominable, dirá: “¿No es esta una página arrancada al valle de Josafat?” (135). Dedicar las siguientes líneas al mismo sitio:

Por un lado se alzan las altas y blancas murallas de la ciudad, coronadas de almenas y torreones; y por el lado opuesto se eleva la montaña de las grandes tradiciones, su falda alfombrada de sepulcros y su altura coronada de los árboles que le dan nombre, más o menos dispersos, restos del antiguo bosque que hubo en otro tiempo, entre cuyas ramas asoman los santuarios que recuerdan la pasión de nuestro Señor Jesucristo” (118). “Agrega a la escena para completar las impresiones que quiero transmitirte, agrega a la escena el colorido de un crepúsculo de invierno en un cielo sombrío cruzado por nubes tormentosas y ceñido su horizonte con las siluetas ásperas, casi salvajes, de los cerros lejanos y de los muros pesados de la ciudad maldita; y tendrás el bosquejo del cuadro que yo pintaría si fuese artista para explicarte exactamente el medio en que me encontré cuando en el valle de Josafat me sorprendió la tarde que más profundamente me ha afectado en mi vida (121).

La descripción del valle no sólo atañe características concretas, físicas, como su ubicación, etc., sino que también incorpora impresiones. El mismo autor señala la palabra “escena”, y junto con ello, alude a un crepúsculo sombrío, de nubes tormentosas, con fondo de muros “salvajes” de una “ciudad maldita”. Se está pintando o recreando un cuadro o una escenografía, utilizando sin duda el recurso de la écfrasis¹²⁰. El viajero intenta representar el mismo día del “Juicio Final”, tan temido por los fieles, y que será llevado a cabo en el Valle de Josafat según las profecías. En el libro del Apocalipsis, por ejemplo, es común encontrar alusiones parecidas respecto al oscurecimiento del cielo: “Y el sol se puso negro como tela de cilicio” (6:12). Es posible concluir, por lo tanto, que las creencias, la catequesis recibida desde niño, la lectura de la Biblia, las pinturas, los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, etc., han de confabular para que Carlos Walker construya su propia imagen de dicho valle, y acabe por impresionarse de tal manera que catalogue este momento de su viaje como el que <más profundamente lo ha afectado en su vida>. Pareciera que la misma imaginación lo ha conducido hacia el reino de los sueños, donde la pesadilla sería la forma evocada.

¹²⁰ En este caso nos referimos al término también en cuanto a “descripción verbal de un objeto plástico” (Pimentel 113).

Gómez contribuye con la misma imagen ya esbozada por Walker Martínez. Se limita a decir, eso sí, que “el aspecto del valle es triste y silencioso como la multitud de sepulcros de que está sembrado” (284). La tristeza, el silencio y los sepulcros, se mueven en el plano conceptual de la muerte y la soledad. La metáfora de la <siembra de sepulturas> aporta esa categorización macabra que señalábamos anteriormente.

Amalia se extiende un largo fragmento para describir el valle, entregándonos también una imagen sombría de éste. Dirá que allí “la lúgubre monotonía de las tumbas es interrumpida por uno que otro olivo pequeño, raquítrico, de verde desteñido” (102); con lo que nos hará evocar un espacio sin luz, sin verdes, sin vida, donde reina la muerte. Luego agrega la siguiente observación: “Algunas mujeres que parecen fantasmas, cubiertas de sábanas blancas, andan vagando por entre las lápidas recién puestas; llevan flores a sus muertos y se las dejan empapadas con lágrimas” (102). Durante el *Hidad* (plazo fijado de duelo entre los musulmanes en que una viuda no se adorna y se mantiene a la casa de su difunto esposo), es común que la mujer use prendas de color blanco, y se cubra completamente. Esto impresiona a Amalia, y la hace imaginar fantasmas que vagan por entre las lápidas. La incorporación de figuras fantasmagóricas ayuda a conformar ese cuadro macabro del valle en el que insisten los viajeros, reportando un fuerte tono ficticio (de otro mundo) a dicho espacio. El color blanco de las vestiduras, a su vez, también podría dialogar con el versículo 6:11 del Apocalipsis, donde el Señor le otorga vestiduras “blancas” a quienes clamaban piedad, para que descansasen por un tiempo. Las palabras exactas son las siguientes: “¿Hasta cuándo, Señor, santo y verdadero, nos juzgas y vengas nuestra sangre en los que moran en la tierra?; Y se les dieron vestiduras blancas, y se les dijo que descansasen todavía un poco de tiempo, hasta que se completara el número de sus consiervos y sus hermanos, que también habían de ser muertos como ellos” (Apocalipsis 6:10-11). Las mujeres vestidas de blanco que observa Amalia, podrían corresponder a estas personas que tendrán que sufrir todavía más, pero a quienes Dios les otorga un descanso momentáneo según el libro del Apocalipsis.

Por otro parte, la exageración utilizada que alude a que las flores han de quedar “empapadas” con las lágrimas de estas sufridas mujeres, incorpora belleza (o preocupación estética) al lenguaje y a la escena, en general. Una vez más, el Valle de Josafat incita a la autora a recrear un escenario desrealizado e informado por lo leído en la Biblia y por lo señalado y repetido por las profecías.

Otras palabras destinadas al mismo valle, permiten comprobar que Amalia recorre su itinerario y escribe su relato reproduciendo escenas, es decir, viviendo su experiencia de viaje por Oriente (Tierra Santa) desde la representación de ciertos hechos extraídos de los libros. Así lo evidencia cuando evoca

las imágenes del Valle de Josafat que le han quedado estampadas en su mente, tras haber leído los textos de una religiosa mística: “Aquí, como en la gruta de la Agonía, me vinieron a la memoria las admirables revelaciones de Catalina Emmerick [sic]; la gran exactitud de los lugares que ella describe sin haber visto permite reconstituir las escenas de la pasión y verlas en los lugares mismos tal como ella en sus arrobamientos las iba dictando” (103-104). Avanzar y anotar lo que se observa, incorporando cuadros descritos por otros textos, es una práctica que demuestra afán por describir el objeto (el lugar) de manera connotativa, decirlo de otro modo, buscando una vía alternativa. Y todo esto revela una preocupación por el lenguaje, por construir o producir cuadros cuidadosamente, bellamente, desplazando a un segundo plano la mera intención de informar.

Inés Echeverría es la peregrina que logra con mayor éxito la construcción de un cuadro tétrico al describir el Valle de Josafat. Apremia leer sus propias palabras:

Al fondo aparece la amarillenta aldea de Siloé, donde se refugian los leprosos, y las **tumbas**¹²¹ árabes pueblan su **cavidad tétrica**... (172). Cuando se desciende a este **valle de la muerte**, se olvida el azul del cielo, se olvida el brillo del sol, se invoca la embriaguez de todas las melancolías y los desconsuelos de las más hondas tristezas! Algo como una **maldición** detiene al osado que quiere contemplar las apariciones fatídicas de su soledad! (172). No pasa un alma, ningún ruido interrumpe el **silencio** en esa quebrada cenicienta que cubren las estelas del cementerio musulmán (172). Se presienten visiones pavorosas de **esqueletos ambulantes**, de **espíritus** que agitan sus **alas negras** de rayos que **serpentean**, trazando caracteres de **fuego**... La Explanada del Templo y el monte de los Olivos se elevan a ambos lados como los muros de un **abismo**, sin dejar que penetre al fondo más que una luz **sepulcral** y un viento helado... (173).

La imagen completa se sintetiza en lo que la misma autora llama como “Valle de maldición” (173). Las palabras bíblicas son las que proporcionan la impresión de valle “maldito” a Iris (así como a los otros viajeros). El oscurecimiento de los cielos, al igual que en los otros relatos, es uno de los elementos claves que conforman la imagen del Valle. Tal como decíamos, es común encontrar alusiones parecidas respecto al oscurecimiento del cielo en el libro del Apocalipsis. También son comunes en dicho libro profético, las referencias a daños provocados por el fuego. “Y el ángel tomó el incensario, y lo llenó del fuego del altar, y lo arrojó a la tierra” (8:5); “Hubo granizo y fuego mezclados con sangre, que fueron lanzados sobre la tierra; y la tercera parte de los árboles se quemó, y se quemó toda la

¹²¹ El subrayado en negrita es siempre mío.

hierba verde” (8:7), son ambos fragmentos bíblicos que contribuyen a la construcción de una imagen tétrica y espeluznante de lo que habrá de ocurrir en el Valle de Josafat. Por consiguiente, los conceptos empleados en el relato de Inés se ordenan todos en la misma familia o relación: tumbas, cavidad tétrica, esqueletos, espíritus, fuego, abismo, silencio, etc., los que nos arrojan hacia un submundo de muerte y maldición, de abismo y sufrimiento, que sólo puede imaginarse desde los cuadros vistos o las descripciones leídas y oídas sobre el Infierno y el Juicio Final. El valle de Inés es digno de un cuento de terror, los claroscuros sumamente acentuados entre sus líneas, delatan recursos para causar una mayor impresión en los lectores. Así se observa cuando señala que al descender a este valle de la muerte, negro, abismal y frío, “se olvida el azul del cielo, se olvida el brillo del sol” (172)¹²², contraponiendo los términos luz/oscuridad como potentes conceptos cargados de sentido. Será la misma autora quien finalmente remarque esta idea y revele las imágenes previas que ha utilizado: “El esplendor del firmamento azul, diáfano, contraría con más audacia a esa región opaca, inmóvil, paralizada, que la vegetación y el movimiento de la vida han abandonado y que podría servir de fondo de escenario a cualquiera visión del infierno del Dante” (371-372).

No se puede dejar de mencionar la evidente caracterización de “valle maldito” que tantas veces achaca Inés a este sitio de Jerusalén. Caracterización que relaciona con el Islam y la herejía, es decir, con el hombre pecador que sigue la fe errada. Sería este elemento, según su relato, el responsable del estado macabro en el que se sume dicho espacio: “Las tumbas árabes no han podido tampoco sugerirme más que la suprema repulsión de las horribles **muecas** de la muerte en una sensación de frío y de abandono... Ninguna cruz, ningún símbolo cristiano, viene a eslabonar esta cadena rota de la vida con el oscuro más allá... nada enlaza, nada comunica con el espacio eterno” (340). Son las tumbas árabes las que vinculan la imaginación de la viajera con la sensación del vacío y la desolación; ella misma aclara que una cruz en medio de ese tétrico escenario le permitiría recordar la eternidad o la salvación.

Circulan, a su vez, en esta compleja imagen construida por Iris, una serie de discursos: la literatura, las leyendas, las profecías, la pintura, la Biblia, su formación, su “occidentalidad”, todo repercute en el momento clave en que ella ha de expulsar fuera, mediante sus palabras, la propia imagen del Valle de Josafat. Lo destacable es que haciendo uso de toda esta información, logra con evidente éxito configurar un cuadro -una escenografía- sumamente bello y poético del espacio, des-realizándolo en ese sentido. Ella misma dirá antes de marcharse, que “las profecías de la destrucción de

¹²² En este mismo sentido, la sentencia “el sol se puso negro como tela de cilicio, y la luna se volvió toda como sangre” (6:12) del libro del Apocalipsis, también manifiesta bruscos contrastes dispuestos a causar sensaciones fuertes en el receptor del mensaje. Al “olvidarse del azul del cielo, así como del brillo del sol” en palabras de Iris, se recuerda el ambiente del valle descrito en las profecías apocalípticas antes referidas.

Jerusalén, las visiones espantosas del juicio final, las figuras monstruosas del Apocalipsis, todo se evoca en esta siniestra luz en que agoniza la tarde...” (173), matizando así sus lecturas previas, con esa intensa y permanente preocupación por el lenguaje, por el modo en que se expresan las ideas, como es esa última y hermosa frase dedicada al valle: <la tarde agoniza en una luz siniestra>.

b.2) La Ciudad de Jerusalén:

Jerusalén, en general, en cuanto ciudad que acopia el mayor número de los lugares sagrados visitados y descritos por los viajeros (peregrinos especialmente), en ciertos pasajes es presentada como un espacio de fuerte connotación literaria. Es común que los viajeros señalen sus calles, montes y construcciones como “escenarios”, y que ellos mismos recorran esos sitios intentando rescatarlos y recrearlos en cuanto tales.

José Agustín Gómez se refiere a esta ciudad de la siguiente manera: “Jerusalén era para nosotros un gran teatro donde se habían desarrollado escenas que nos hacían remontar al origen del mundo. En las montañas que se destacaban a nuestra vista nos parecía ver a los profetas haciendo resonar los tristes acentos de sus vaticinios.....” (269). Sus palabras “teatro” y “escena” nos incitan a imaginarnos como actores a los mismos apóstoles, de tal manera de asistir a un espectáculo vivo mientras son recorridas las calles de Jerusalén. El sacerdote remarca con sus propias palabras, que “al subir aquella montaña bendita regada con la sangre del Salvador, al llegar al altar del holocausto, mi imaginación se exaltaba” (271). Esta ciudad despierta su imaginación, la exalta, la mueve y promueve a depositarla en su texto. No es posible para Gómez entregar un cuadro de Jerusalén sin ser comprendida ésta como pedestal de ciertos hechos, como plataforma de algunos actos, como escenografía y sostén de una representación que conoce de memoria.

Para Carlos Walker, por otra parte, Jerusalén es una ciudad cuyos límites no acaban en lo físico. Sus calles, sus piedras, es decir, todo lo que allí se encuentra, posee “vida propia” en cuanto que sería obra divina. Está seguro de que la mano de Dios está posada sobre la ciudad, y la hace gemir: “Para apreciar en todo su alcance el peso de estas maldiciones que sobre sí mismos se echaron los hebreos, basta y sobra con venir a esta ciudad. **La mano de Dios está encima**¹²³... No sentirla, no comprenderla, no verla, es ser ciego” (35). El estado deplorable en el que describe haber hallado Jerusalén lo achaca

¹²³ El subrayado es mío.

con sincera fe a una maldición divina, maldición que ha sido materializada mediante el dominio musulmán en dichas tierras: “El colmo de la desventura que arroja el último rayo de luz sobre la tristísima realidad de la maldición divina que aquí existe, es el asquerosísimo estado en que se encuentran las calles de Jerusalén. No cabe mayor miseria. ¡Ni siquiera se permiten sacar los escombros y reedificar los techos que se derrumban, sin una orden expresa del Sultán de Constantinopla!” (37).

El relato de Walker se mantiene casi siempre en el plano de lo sobrenatural, y desciende de él sólo algunas veces (como la anterior), para así hacer una crítica directa y concreta al mal estado en que los turcos mantienen la ciudad. Pero una vez lanzada la acusación, su discurso vuelve a retomar el nivel de las cosas etéreas y divinas, y Jerusalén cobra nuevamente su condición sagrada, de escenario ultraterrenal, alejándola de este mundo: “Jerusalén resucitará y volverá a ser la hija querida de Dios. Entonces volverá el reinado de la edad de oro sobre la tierra -el Paraíso- y será Jerusalén la metrópoli de todo el mundo” (54). El viajero está convencido de que el destino de los lugares que recorre cambiará, y sus calles gozarán una vez más de su calidad de plataforma de escenas y espectáculos reveladores. Por lo mismo, insiste a su interlocutora: “No olvides que te escribo desde la tierra del milagro y del prodigio” (65). Sostener que una ciudad está maldita, y que alguna vez se convertirá en el Paraíso, es adjudicarle a su espacio una noción sobrenatural, surrealista, que toca los lindes de lo novelesco y lo fantástico.

Walker llega incluso a crear y dedicar versos a la ciudad, algunos de ellos de un alto nivel estético:

La reina del Oriente, que se ciñó el cabello
De perlas, que entre flores embalsamó el placer,
Hoy rinde a las cadenas sus brazos y su cuello
Y en noche sin mañana se siente perecer (276).

Como águila salvaje se encierra en sus montañas,
Se agría en su aIslamamiento como la esposa infiel;
Y en tempestad de encono conciben sus entrañas,
Perpetuamente llenas de lágrimas y hiel (278).

Las metáforas y las figuras empleadas resaltan el carácter femenino que este viajero atribuye a la ciudad de Jerusalén, quien la imagina además como una reina oriental, adornada y ataviada, a la que el destino ha convertido en esclava. El símil con la suerte de tantas personajes y heroínas musulmanas, incluso con la protagonista de *Las mil y una noches*, reportan a estos versos gran belleza y sentido.

Luego, la segunda estrofa citada profundiza acerca del dolor que puede sentir esta ciudad personificada, así como una reina tras la celda, privada de libertad de manera perpetua. Las imágenes que construye son hermosas, y atribuye a la ciudad de Jerusalén la calidad de personaje, de protagonista de las emociones expresadas por la voz lírica, alzándola de esta manera a esferas abstractas, figuradas, fantásticas y maravillosas. Sin duda, la imagen que prevalece entre las líneas de sus versos es la que iguala el lamento de la doncella árabe convertida en esclava, con el mismo y real destino de la Ciudad Santa:

¡Estéril fruto dieron! Y la ciudad precita
 Siguió siendo, como antes, la esclava del Islam;
 ¡Y sus doradas cúpulas de nuevo la mezquita
 Alzó sobre los arcos del templo de Jehová! (278).

Sus creencias son las que le permiten crear tal imagen de Jerusalén mediante la voz poética. Walker Martínez cree con vehemencia que Jerusalén pertenece a los cristianos, y que en el momento en que la visita, ésta padece de la maldición profética, materializada en el gobierno y poderío islámico. Será este desgarró interior, esta angustia interna de ver los lugares santos en manos del Islamismo (profanados), los que lo incitan a recrear el paralelo entre el padecimiento y la privación de libertad que asume el occidental en la mujer islámica, y el estado en que se halla la ciudad recorrida.

Si nos concentramos ahora en la imagen de la ciudad de Jerusalén que Amalia Errázuriz nos entrega, debemos volver a citar un pasaje ya analizado en un punto anterior de esta tesis. Nos referimos al siguiente:

Bien curiosos son esos vericuetos angostos, cubiertos en parte por una bóveda que los oscurece y **les da un aire misterioso**. Las tienduchas se siguen de cada lado exhibiendo en grandes mostradores toda su mercadería. Los rosarios cuelgan **como chorros de cuentas**¹²⁴ de ámbar amarillo transparente, de nácar blanco con reflejos rosados y azules, de pepas de aceite y de semillas negras y rojas. Los cirios pintados y decorados artísticamente, forman hileras de mayor a menor, como los tubos de un órgano (161).

Es curioso que una viajera cuyo rol de “peregrina” sea remarcado de manera tan insistente en su relato, prefiera describir Jerusalén desde la perspectiva de ese mundo oriental tantas veces descrito y creado en cuentos y novelas profanas, es decir, en escenarios literarios. Sus mismas palabras acusan un

¹²⁴ Los subrayados son míos.

aire misterioso, y convierten ciertos objetos en otros distintos. Acudir al bazar del centro de la ciudad, según la viajera, es introducirse en un mundo imaginario, de figuras y sensaciones que nos envuelven en reflejos, en pintados y decorados que despiertan a la ilusión.

Inés, por su parte, dedicará extensos párrafos a la descripción de Jerusalén. No se cansará de mostrarla y re-mostrarla desde las más diversas y originales perspectivas, siendo incluso entre ellas contradictorias. A veces, la ciudad será un escenario horripilante y “pesadillesco”, otras, un espacio que reporta el más auténtico placer.

Pareciera que Iris se dirige a Jerusalén, entre todas las demás ciudades de su itinerario, con una imagen mayormente informada, o más bien, con una figura de ella extremadamente conformada y configurada en su mente. Ya desde lejos, dirá: “Todavía algunos minutos y aparece en lontananza la silueta tradicional que han reproducido hasta las viñetas de los viejos misales de la Edad Media!” (137); con lo que delata que su propia imagen de esta ciudad también se fundamenta en su aspecto y pasado medieval. El tiempo de las cruzadas especialmente, estará muy presente en sus descripciones. Y como su imagen es en parte medieval, y junto con ello, se comprende y se explica desde la época antigua, en que el mismo hijo de Dios hecho hombre habría caminado por ella, ningún objeto moderno, ni del mundo actual, debía tener el descaro de entrometerse. Sin embargo, esto último no es posible, y la viajera se quejará duramente al ir entrando a la ciudad: “...pero nosotros, desgraciados, que llegamos como un paquete de mercadería dentro de un vagón de ferrocarril!” (135). Lanzará aun más imprecaciones hacia este medio de transporte, en virtud de lo que simboliza para ella en ese contexto.¹²⁵ Inmediatamente, la autora olvida esta mala impresión de la llegada, y se entrega a sus emociones, a las sensaciones y pasiones que esta ciudad despierta en el creyente cristiano: “¡El país de Jesús! ¡Qué incomparable magia en este nombre y cómo hace vibrar cuerdas de mi alma que permanecían eternamente mudas!” (132). La ciudad provoca cambios internos en ella, que la harán escribir y describir con emoción.

¹²⁵ Inés declara que son los ingleses los encargados y responsables de estos desatinos (obligar al peregrino a entrar en Jerusalén mediante un transporte moderno): “El tren se ha hecho para los comerciantes que miden el tiempo por el dinero, para los que ignoran lo que es vivir por el alma; el tren se ha hecho para los novedosos que tienen la fiebre del siglo, para los que no pueden llorar... el tren se ha hecho únicamente para los ingleses!” (135). Son ingleses, y especialmente los norteamericanos, quienes desarrollan la industria ferroviaria a nivel mundial. En Chile, al menos, la construcción de las principales vías férreas estuvieron a cargo de ingenieros de habla inglesa. William Wheelwright construyó el primer ferrocarril en Sudamérica, entre Caldera y Copiapó; fueron norteamericanos también quienes construyeron el ferrocarril entre Valparaíso y Santiago, terminado en 1855. Lo interesante es que Inés no distinguiría entre ingleses y norteamericanos en esta acusación contra la modernidad, la frialdad estaría puesta en el idioma, en la manera de pensar de estas naciones, entendiéndolas como una sola. Se profundiza sobre esta visión del pueblo inglés en el capítulo VI.2., titulado: “El otro occidental”.

La Jerusalén de esta chilena, decíamos, abarca desde connotaciones infernales a visiones paradisiacas. Y son estas imágenes las que mayormente se constituyen mediante figuras literarias, y escenario libresco. La ciudad será un teatro de pesadillas, como se observa en las siguientes citas:

Ya había caído la noche cuando bajamos de los carruajes, los horribles tipos árabes o beduinos que cruzábamos, el laberinto misterioso de encrucijadas de galerías negras en que volteábamos, ya a derecha ya a izquierda, la luz proyectada por las lámparas de petróleo sobre aquellas ventas, los ojos brillantes de los negros, los turbantes que envolvían cabezas de profetas, las mujeres fantasmas, avanzándose como sombras, todo aquel conjunto me parecían visiones de un estado febril, horribles pesadillas de la media noche (139-140).

No le bastará con esas líneas, y volverá a insistir en la imagen fantasmagórica de Jerusalén: “En un cielo transparente, la luna como hostia brillante envolvía en destellos luminosos a la ciudad de piedra blanca, cuyas terrazas reverberaban con fuerza aquella blancura espectral, serena y misteriosa...” (143). “Las murallas sarracenas parecen monstruos de la noche” (144). El discurso proyectará una ciudad maldita, un espacio terrorífico y escalofriante, en el que la realidad y la ilusión se disputan el dominio; y a través de esta descripción, se revelará una peculiar manera de componer, presentar, y quizás comprender el mundo Oriental. Si nos preguntamos qué objetos son los que causan pavor en estos pasajes, la respuesta será: árabes, beduinos, lámparas de petróleo, calles laberínticas, turbantes, caras morenas, mujeres vestidas como fantasmas, y murallas sarracenas, es decir, exclusivamente elementos del mundo oriental.

Al mismo tiempo, no obstante, el relato de Inés será capaz de proyectar una imagen absolutamente inversa en medio de ese terror: “Las tardes de Jerusalén constituyen uno de los recuerdos más deliciosos de la galería que llevo en mi memoria” (175), y profundiza: “Al salir de esa infección de las callejuelas, de esa algarabía de los santuarios que se disputan con ardor fanático todas las sectas, la subida a las terrazas viene a ofrecer un espectáculo cuya pureza y cuyo encanto compensa de las miserias de abajo...” (175). Con lo que se concluye que Jerusalén también es capaz de hacer sentir y, por ende, de hacer crear a esta autora, un espacio “delicioso”, un “espectáculo de pureza y de encanto” digno de las más elevadas fantasías.

El salto hacia uno y otro Oriente, hacia una y otra Jerusalén que sostiene Inés Echeverría, sólo es posible en su relato mediante la creación de un espacio su-real, que se sustenta no en sus aspectos físicos, sino que en las emociones, sensaciones y estados anímicos de la misma viajera, y desde allí se proyecta como escenario y plataforma de diversos espectáculos.

b.3) Ciudad de Jafa:

Suceden comportamientos especiales en la manera de describir el espacio en la ciudad de Jafa, primer sitio en el que desembarcan los viajeros que se dirigen hacia Jerusalén. Por lo tanto, se justifica un análisis de aquellas partes de los relatos en los que se le hace referencia. En este caso, el recurso que se destaca es la intertextualidad.

Pedro Del Río, así como Agustín Gómez, indican que esta ciudad-puerto correspondería al famoso sitio en el que Noé habría construido el Arca, enfatizando especialmente en su antigüedad. “Este puerto -dice Del Río- es el más antiguo del mundo. Fue aquí donde Noé construyó el Arca, donde Hiram, el rey de Tyro, trajo los magníficos cedros del Líbano para el templo de Salomón, donde San Pedro resucitó a Aabiha y donde aún existe la vieja casa de Simón el tonelero, que también visité, y varias otras antigüedades de que nos habla la Historia Sagrada” (462). Gómez, por su parte, agrega: “Según refieren los historiadores, esta ciudad existía ya antes del diluvio y allí fue donde Noé fabricó por orden de Dios el Arca, y que después de ese ejemplar castigo fue reedificada por Jafet, quien le dio su nombre” (...). Por último, en esta misma ciudad el mismo Príncipe de los Apóstoles obró la milagrosa resurrección de Tabitta, que nos refiere el capítulo X de los *Hechos Apostólicos*” (266). Ambos, por consiguiente, describen y construyen la imagen de Jafa de acuerdo a lo que las Sagradas Escrituras han manifestado sobre ella. El diluvio, así como la historia de supervivencia de algunos seres comandada por Noé, es un argumento mitad mítico y mitad real. Se piensa que realmente hubo un acontecimiento tal que afectó al planeta, y que en base a él, muchas culturas antiguas habrían sostenido distintos mitos. La judía-cristiana establece la de Noé, quien habría construido un arca en la que salva a su familia y a siete parejas de animales, con lo que hace posible la supervivencia de la especie humana y la de dichos animales (Génesis 7:2). Esta historia narrada en el libro del Génesis, y que es aludida por otros libros del *Nuevo Testamento* (Mateo 24:37-39; Hebreos 11:7; Isaías 54:9), responde, como decíamos, a un contexto mítico, a una historia instalada dentro de ese supuesto diluvio del que podrían encontrarse vestigios históricos. Por consiguiente, que Jafa se defina como aquella ciudad en que Noé habría construido su barca, es adjudicar a este lugar un destino igualmente mítico, y junto con ello, delinearla como un espacio no real. Los relatos permiten junto a la tradición, entender este lugar como escenario o escenografía de una obra, donde el viajero-autor anhela re-reproducir un “espectáculo” ya conocido por todos.

Los relatos de Amalia Errázuriz e Inés Echeverría se suman a esta manera de describir Jafa.

Amalia menciona esta ciudad como aquella “donde San Pedro tuvo la extraña visión de los animales puros e impuros y donde recibió el mensaje del centurión Cornelio que lo llamaba para pedirle el bautismo” (42), y agrega a esa condición de escenario de acontecimientos bíblicos, parte de la historia de Jonás, diciendo: “El propio profeta Jonás, desobedeciendo las órdenes de Dios, se embarcó en Jafa, en lugar de ir a predicar la penitencia a Ninivé” (43). Su relato incluso alcanza a mencionar la importancia de la ciudad como lugar en que se habrían desarrollado las cruzadas medievales, así como en la que el rey francés San Luis habría recibido la noticia de la muerte de su madre, la reina Blanca de Castilla, etc. Inés, por su parte, no duda en señalarla (a Jafa) como “la vieja Joppe de la Biblia” (134), aludiendo así a su nombre pasado, antes de que fuera reedificada por Jafet tras el diluvio.

En conclusión, aunque existen algunas pequeñas referencias a la experiencia real vivida por estos viajeros en Jafa, la dedicación a dichas impresiones y visiones a partir de lo vivido son sumamente breves, escasas, y quedan relegadas a un segundo plano, imponiéndose por sobre ellas las imágenes extraídas y mantenidas por los libros, por los mitos, y por los textos sagrados. La imagen abstracta, libresca e imaginada (valga la redundancia) de esta ciudad, cobra mayor relieve en estos relatos que la realmente experimentada por los viajeros en dicho lugar. Este modo de enfrentarse a este espacio (Tierra Santa) y de inmortalizarlo en palabras escritas, permitirá que Iris al relatar su desembarco en el puerto de Jafa, logre transportarse al ambiente del mismo diluvio universal: “Jafa (...), batida por un mar furioso, bailando una danza macabra con sus crestas cubiertas de espuma rugiente, que hierven en toda la extensión de la bahía...” (134).

La llegada a Tierra Santa, por lo tanto, revela cuál será la manera en que los viajeros recorrerán y describirán en sus textos los lugares que la constituyen. Si en su portal -en Jafa- acuden a sus mentes un sin fin de lecturas, pinturas, etc., a través de las que miran todo, sin importarles a veces dejar de ver de verdad (o al menos, dejar de transcribir eso que ven), entonces es fácil comprender cómo será el comportamiento en el resto de los sitios, especialmente, los ubicados dentro de Jerusalén -la ciudad más importante de la peregrinación-. Allí, en Jerusalén, las imágenes preconcebidas y las referencias a ésta desde un universo libresco, serán mucho más potentes, como ya lo hemos evidenciado.

V.2. EL INDIVIDUO “ORIENTAL”.

Los relatos estudiados son riquísimos en descripciones no sólo del paisaje y de los ambientes del mundo oriental, sino también en descripciones y caracterizaciones del individuo que habita en éste. Como referirse al hombre “oriental” resultaría una materia extremadamente amplia, hemos acotado nuestro foco de análisis a aquellos tipos de los que los relatos de viajes se extienden mayoritariamente. No hay texto del corpus que no dedique algunos pasajes a los beduinos del desierto; tampoco los hay en que no se hable sobre el árabe en general, muchas veces comprendidos éstos como sinónimo de los habitantes de Medio Oriente en su totalidad. Por consiguiente, se revisan, en primer lugar, las imágenes que los seis viajeros presentan y construyen de estos dos tipos orientales (beduinos y árabes). Finalmente, se expone y analiza la figura e imagen de la mujer oriental que presentan estos relatos.

En los tres casos, es decir, cuando se describe al beduino, al árabe en general o a la mujer oriental, el lenguaje empleado se torna diferente, más cuidadoso, se acude a términos especiales, y al mismo tiempo, se abre el discurso hacia un fuerte uso de figuras literarias, lo que reporta *literaturidad* a los textos. Será necesario mostrar estas imágenes y evidenciar que en la construcción de ellas influye la ficción, el dato libresco, etc., lo que permite que estos habitantes, en algunos casos, se transformen en verdaderos personajes de la narración; así como en otros, no sean considerados más que meros objetos decorativos de la escenografía oriental proyectada. De ambas maneras, no obstante, es decir, tanto como actores, así como objetos decorativos, la descripción y la referencia al hombre y mujer orientales en los relatos están marcadas por el recurso de la éfrasis, que contribuye al fenómeno de “teatralización” o “espectacularización” de la realidad oriental.

V.2.1. El beduino.

El nombre beduino proviene de los términos árabes *bedawi* o *badawi*, que significan *morador del desierto de bedu o badw*. Actualmente, se les llama beduinos a los nómades árabes que viven en los desiertos de Arabia Saudita, Siria, Jordania, Irak e Israel, y que se han expandido también por el norte de África. Las tribus primitivas eran politeístas, pero muy religiosas, y rápidamente aceptaron las enseñanzas de Mahoma y se convirtieron al Islam. Nunca han podido mantenerse relaciones estables entre las distintas tribus, las que se agrupan por parentesco sanguíneo; pero sí se les han adjudicado

ciertas características que permiten identificarlos como un mismo pueblo. La hospitalidad, el honor y el valor guerrero, son sus principales valores; el gusto que tienen por la poesía y la elocuencia los ha catalogado como seres de cierta sensibilidad artística. La literatura occidental ha solido mostrarlos como seres peligrosos y fanáticos, pero también, como hombres valientes y románticos.

En los viajeros, los beduinos despiertan una especial curiosidad, y aquéllos necesitan con vehemencia dedicar algunas líneas a este pueblo.

Domingo Faustino Sarmiento pudo ser uno de los referentes textuales más cercanos de los viajeros del corpus. El político y escritor argentino publicó *Viajes por Europa, África y América* (1849), fruto de la experiencia que le encomendara el presidente chileno Manuel Montt, en el año 1845, consistente en estudiar los sistemas educativos de Europa y Estados Unidos. Mientras se encontraba en dicho viaje, sintió el deseo de cruzar el Mediterráneo, y visitar las costas africanas, para así conocer el estado y el desarrollo de la colonización francesa. Fue allí donde consiguió los elementos que le permitieran esbozar la imagen del beduino y su similitud con el gaucho de la pampa argentina, comparación que expresó e inmortalizó para siempre. Su obra *Facundo o Civilización y Barbarie*, en la que planteó el paralelismo entre beduino y gaucho, fue publicada el mismo año de su viaje (1845) en nuestro país; y es sabido que su voz y su discurso habrán de convertirse en mensajes sumamente conocidos, estudiados y considerados por los intelectuales y por los programas educativos chilenos posteriores. El parecido intenso que encuentra Sarmiento entre beduinos e indígenas de las pampas, puede resumirse en las siguientes líneas extraídas de su diario de viaje, en un momento en que se hallaba sentando dentro de la tienda del jefe de una tribu en el desierto: “Me dije para mí, yo conozco todo esto, y las tiendas patriarcales de los descendientes de Abraham, no están más avanzadas que los toldos de nuestros salvajes de las pampas” (*Viajes* 190). Es sobre todo la evidente “orientalización” de la figura de Facundo Quiroga en su *Civilización y Barbarie*, donde deja en claro que beduinos y gauchos e indios de la pampa serían hombres similares física y espiritualmente, así como movidos por los mismos vicios:

Facundo, pues, era de estatura baja y fornida; sus anchas espaldas sobre un cuello corto una cabeza bien formada, cubierta de pelo espesísimo, negro y ensortijado. Su cara un poco ovalada estaba hundida en medio de un bosque de pelo, a que correspondía una barba igualmente crespa y negra, que subía hasta los juanetes, bastante pronunciados para descubrir una voluntad firme y tenaz. Sus ojos negros, llenos de fuego y sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror en aquellos sobre quienes alguna vez llegaban a fijarse; porque Facundo no miraba nunca de frente, y por hábito, por arte, por deseo de hacerse siempre temible, tenía de ordinario la cabeza inclinada, y miraba por entre las cejas, como el Ali-Bajá de Monvoisin (81).

Los relatos de los viajeros chilenos que estudiamos, dialogarían de alguna manera con imágenes como éstas, en las que el exotismo y romanticismo del beduino, se entremezclan y se funden con sus costumbres bárbaras e incivilizadas. Se debe enfatizar que estas son las imágenes previamente adquiridas y sumamente incorporadas en el ideario chileno y occidental, que se tienen respecto a dicho pueblo en particular.

A continuación se expone y se analiza qué tipo de descripciones realizan estos viajeros, así como qué rol cumple dentro de sus relatos la incorporación de esta figura del desierto.

Adolfo Rivadeneyra, por ejemplo, ataca al beduino considerándolo uno de los tantos obstáculos para el desarrollo y progreso de Oriente¹²⁶. No obstante, en aquel pasaje del segundo tomo de su relato que narra su recorrido por los desiertos, y al que ya hemos hecho referencia anteriormente, hace justicia a este sujeto, atribuyéndole a su imagen las características tantas veces mantenidas por la literatura. En medio de un ambiente peligroso, donde la falta de agua, el clima adverso y los posibles asaltos proporcionan ansiedad al viajero, el beduino, o el “rudo hijo del desierto” (97), como lo denomina Rivadeneyra, se presenta como un elemento culmine, como un broche que completa el cuadro representado. El viajero se mueve por “inmensas llanuras, unidas cual ondas de un mar tranquilo, donde sólo de vez en cuando aparecen y desaparecen en veloz corcel los rudos hijos del desierto” (97). Tras una larga descripción de cómo fuera su expedición por el desierto, concluye su relato con esa última frase, lo que demuestra que parece imposible referirse a las dificultades del desierto, convencer al lector de que se ha transitado por allí, si no se acusa haber visto a uno de esos <rudos hijos del desierto>. El hombre oriental en este caso, se incorpora al discurso con el fin de dar validez a lo que se cuenta, y al mismo tiempo, ya sea por una actitud consciente o inconsciente, se le atribuye romanticismo, intriga y expectación a la historia, acercándola de algún modo a los lindes novelescos.

Del Río, por su parte, reconoce a los beduinos como los “legítimos hijos del desierto” (450), y los pinta como seres malvados, pero atractivos, es decir, como verdaderos personajes librescos. Una de sus descripciones es la siguiente:

La caravana que conducían, compuesta de muchos caballos y camellos cargados con mercaderías, había sido atacada dos horas antes por más de 60 beduinos del otro lado del

¹²⁶ “La canalización del Éufrates, según se desprende de la relación que hizo treinta años ha el coronel Chesnay, ofrece serias dificultades, no sólo por los muchos bajos, sino también por los bancos de arena que se amontonan a trechos, cambiando el curso del río; de manera que tengo para mí que serían precisas nada menos que un par de dragas de las más grandes que se emplean en el istmo de Suez, para alcanzar resultados positivos, y un número respetable de tropas que sosegaran a los beduinos, siempre enemigos de lo que no conocen” (Rivadeneira 59).

Jordán, y después de una corta lucha les llevaron todo, incluso dos mil libras en dinero, siendo este el tercer salteo cometido aquí en los últimos diez días. Como llevo dicho, al otro lado del río Jordán habitan los beduinos o árabes nómades que no reconocen ni la autoridad del Sultán, siendo el terror de estas desoladas comarcas (476-477).

El beduino es presentado como un sujeto que no reconoce ley, y que aterra a los habitantes y transeúntes. Sin embargo, en su relato nunca es denigrado, ni criticado, sino al contrario, Del Río insiste en describirlo como un tipo de presencia elegante, que despierta admiración:

He visto también algún Sheik o Jefe de Beduinos, en buen caballo, cargado de adornos de plata y bordados, seguido de una escolta de árabes con caras de bandidos, vestidos con sus largas capas y brillantes *caffies*, llevando una gran variedad de armas, grandes lanzas, escopetas incrustadas de diversos metales, sables, pistolas que más parecen carabinas, puñales de diversos tamaños de brillante empuñadura y delicadísimo trabajo (464).

Del Río no está interesado en quejarse contra estas tribus, ni en atacar sus costumbres reprochables; si bien, las menciona, sus palabras se deslizan hacia la creación de una figura sorprendente, libre, imponente, salvaje, exótica, y atractiva, soberanamente atractiva. Quien quiera que cree un cuento sobre aventuras en el desierto, también pintaría a sus héroes de este modo. Pareciera que la imagen extremadamente cautivante que despierta este tipo oriental, o la necesidad de mostrarlo con esa especie de poder que hechiza, obnubila al viajero, y lo obligan a relegar a un segundo o tercer plano el criticar y el juzgar.

Walker Martínez, en cambio, siempre describirá al oriental desde la descripción del cristiano. Los franciscanos, por ejemplo, son los héroes más dignos de su texto, y en contraposición aparecen los beduinos y las autoridades turcas, los árabes, en general, simbolizando la máxima expresión de brutalidad y salvajismo. Por lo mismo, describirá a los beduinos como seres cuyas almas están malditas desde tiempos inmemoriales. Al hablar sobre ellos, dirá: “Primero la rigurosa persecución de Mehemet Alí; después la guerra de Crimea, y últimamente el ferrocarril, han ido alejando a los beduinos de estos alrededores en dirección a la costa. Pero, quedan en el interior, y no hay cristiano que se atreva a penetrar en las tierras del sudeste del Mar Muerto, donde viven los descendientes de los malditos Idumeos¹²⁷” (157).

Pareciera, como primera impresión, que Walker identifica a los beduinos como los adversarios de los cristianos exclusivamente, sin embargo, en un nuevo párrafo nos sorprenderá diciendo lo

¹²⁷ Individuo perteneciente a un pueblo semita que, en el siglo XIII a.C. se estableció en la orilla sur este del mar Muerto y fue judaizado en el siglo II.

siguiente: “Los beduinos del siglo XIX aquí, en Palestina, en Siria, son los mismos del Génesis: <Es el hombre libre y salvaje cuya mano se levanta contra todos y las de todas contra él>” (15). El autor cita el libro del Génesis, pero más relevante que eso, declara, apoyándose en este texto, que los beduinos son enemigos de todos, lo que remarca la idea anterior de que ellos son seres que no obedecen a ninguna ley, condición que los hace temibles. Tanto espanto causan en los habitantes y en los extranjeros, que decide acordarse de dos antecesores suyos, para terminar de armar la imagen de este tipo de habitante oriental: “Cuenta Chateaubriand que para evitar que le robaran los beduinos se vio en la necesidad de disfrazarse de peregrino humildísimo, cabalgando con riendas y estribos de cuerdas; y, si mal no recuerdo, Lamartine refiere que tuvo que acompañarse de una escolta formidable y buscar recomendaciones especiales para los jefes de aquellas tribus” (267). No sólo su visión es la que reporta ese carácter salvaje al beduino, sino que otras voces mucho más conocidas e importantes que la suya, han afirmado que así lo es este pueblo. Las relaciones intertextuales que el autor desarrolla son las que le permiten introducirse en cierto mundo libresco, de leyenda y de mitos, que es con el que presenta la figura del beduino que finalmente nos entrega en su relato.

El relato de Amalia Errázuriz es un caso especial. Como ella no alcanza a internarse en el desierto mismo, y a diferencia de los otros viajeros, sólo se limita a observar el campamento de unas pocas y miserables familias descendientes de beduinos que se mantenían mendigando a las afueras de la ciudad de Jerusalén, la imagen que se lleva y “construye” de este pueblo es una bastante alejada de la que tenía registrada en su imaginario. No significa esto que la viajera niegue a los beduinos las características antes señaladas por los otros viajeros (el salvajismo, la libertad, la presencia atractiva, etc.), sino que al menos en los “ejemplares” que ella puede conocer, no encuentra ninguno de los elementos que sostiene la literatura, la pintura, etc., respecto a estos seres. “Los beduinos nómades existen desde tiempo inmemorial, el Cantar de los Cantares habla de las tiendas negras de Kedar. (...). En estos mendigos zaparrastrosos no podía imaginarme al árabe del desierto, guerrero terrible al mismo tiempo que hombre leal y hospitalario, amigo de las letras y apasionado por la poesía, como lo pintan los cuentos y las obras que sobre ellos se han escrito” (83). Se observa una disputa entre una y otra imagen, aunque debe señalarse que el aspecto de estos paupérrimos “beduinos” vistos por Amalia, no la hacen olvidar la imagen libresca que mantiene en su subconsciente; e incluso, a través de sus palabras, la autora revela su preferencia por ésta última, y el rechazo por la imagen real.

Finalmente, Inés Echeverría, así como Del Río, mantiene esa imagen sorprendente y romántica

del beduino. Así lo expresará cuando relata su viaje al Mar Muerto:

El beduino habitante de esta comarca continúa la tradición de su padre Ismael. Como buen **hijo del desierto**, explota su reino, haciendo que los viajeros le paguen tributo por fuerza; su ocupación es la guerra y el pillaje. Es el **hombre del azar**, sin necesidades y sin prejuicios. Su perpetua vida errante le hace un gran soñador, **cuyos ensueños son grandes como el desierto que cruza**.¹²⁸ De semblante impasible, de escasas palabras, el beduino traduce sus pensamientos y sus emociones con ademanes solemnes. En estos primitivos, la autoridad es patriarcal; obedecen a su jefe, que es el *cheik* de la tribu y el dueño soberano. Ponen cierta lealtad en el vandalaje, no derraman nunca sangre y saben respetar la palabra jurada. Las costumbres son más puras en las carpas de los beduinos que en los harems musulmanes. El beduino tiene una sola mujer y la respeta. Los hombres se envuelven en el albornoz y llevan su lanza enristrada, lo que les da una silueta ecuestre de lo más característica (290-291).

Nuevamente, el debate se establece entre el discurso romántico y el del progreso, es decir, entre la imagen exótica y poética de ese hombre del desierto, y el nivel primitivo en el que éste se desenvuelve. En su descripción, sin embargo, es el primer discurso el que prevalece, ya que a pesar de considerarlos seres “primitivos”, la lealtad (a pesar de que ésta se deposite en el vandalismo), y sus costumbres puras, son presentadas en un nivel de dignidad superior que el resto de los musulmanes.

El beduino en su relato, de todos modos, no se convertirá en un personaje protagónico, sino más bien, en un objeto o elemento necesario para completar la escenografía del desierto árabe, o de la escena que la escritora pretende representar. Para ella, sin duda, el beduino es un elemento primordial para completar ese cuadro oriental que desea proyectar en el texto. Así será en el siguiente pasaje de su relato: “Extrañas figuras desfilan a lo largo de los caminos de Judea, árabes con túnicas blancas y cabezas coronadas de turbantes, negros abisinios que sonrían mirando el tren y que muestran las perlas de su boca, caravanas de camellos cargados transportando una familia de beduinos...” (136). En este primer caso, la familia de beduinos se incluye como el objeto que faltaba para completar la pintura o la escenografía deseada.

El beduino también podrá convertirse en otro objeto escenográfico, completamente distinto, gracias a la rica imaginación de esta viajera. Dirá en un fragmento: “Cuando se acercaba el beduino que escoltaba a la princesa, su figura en aquel aire diáfano, parecía una **estatua ecuestre del viejo**

¹²⁸ Todos los subrayados son míos.

soberano merovingio” (252)¹²⁹. Inés refiere estas líneas en la parte del relato en que se dirige camino a Jericó y tiene la suerte, como declara, de encontrarse con la caravana de la princesa Neckludoff. Todo el relato de este acontecimiento será adornado con cuidadas metáforas y referencias que intentan desplazarnos hacia un nuevo escenario germánico, a pesar de encontrarse en medio del desierto. La misma autora relata haberse subido al palanquín y acompañado durante un buen trayecto a la princesa eslava; y la conversación, el acento y el contacto con esta dama, la harán transportarse a otro espacio, y convertir al beduino que lideraba la caravana en una “estatua ecuestre germánica”.

El beduino, por consiguiente, será representado por los viajeros estudiados, mediante una imagen que se construye en el debate entre dos discursos: el romántico-poético y el de la civilización-barbarie. Pero en todos ellos, es el primer discurso el que predomina y vence por sobre el segundo. Incluso en aquellos relatos, como el de Walker Martínez, en que existe una fuerte crítica respecto a las costumbres salvajes de este pueblo (planteada desde la perspectiva de la fe y las creencias religiosas), el espanto¹³⁰ que provocan según este viajero, estos hombres sin ley, es producto de una cierta “caricaturización”, de una des-realización, de una cierta “puesta en escena”, que conducirá a ficcionalizar o convertir en personajes novelescos a los beduinos descritos.

V.2.2. El árabe en general.

Los relatos del corpus de esta investigación, así como en los relatos de viajeros europeos por Oriente precedentes y posteriores, no suelen distinguir y marcar límites entre las distintas razas, naciones, y poblaciones que habitan los distintos territorios que visitan durante sus itinerarios por el Medio Oriente. Egipcios, turcos, iraquíes, argelinos, etc., serán todos denominados muchas veces bajo el nombre de “árabes”, lo que exige una aclaración necesaria de un término intensamente manipulado.

Se debe tener en cuenta que en su origen, sólo el natural de la península arábiga era denominado como “árabe”; pero a lo largo de la historia, el concepto se ha extendido a aquellas poblaciones que hablan el idioma árabe, e incluso la denominación se ha aplicado a una clasificación que responde a un criterio geopolítico. Estos dos últimos criterios incluyen naciones que no se consideran a sí mismas

¹²⁹ El subrayado es mío.

¹³⁰ Aquí se puede dialogar con la idea de “lo siniestro” desarrollada por Freud en su artículo titulado de igual modo. El beduino sería esa figura a la que la literatura (otras obras, leyendas, etc.) le ha construido una imagen siniestra, la que se ha interiorizado en la imaginación de los viajeros a su vez, en cuanto lectores. El beduino causa espanto por ser una figura extraña, distinta a las que estos viajeros están acostumbrados a ver y tratar.

“árabes”, a pesar de que hablen el idioma, o que lo mantengan como lengua oficial. En el aspecto geopolítico, actualmente existen países que son parte de la Liga árabe, sin que ellos se consideren “árabes” en sí, como por ejemplo, los somalíes. Todos estos ejemplos revelan la complejidad del término.

En otro sentido, también será un error comprender a los árabes como un pueblo que comparte las mismas creencias, ya que dentro de su población existen grupos que profesan el cristianismo y otras religiones, y no sólo el Islamismo.

Lo curioso es que las enormes diferencias entre los distintos pueblos que se denominan bajo el término de “árabes”, y la complejidad de una exacta delimitación del concepto, sin embargo, no se plantea como un problema en los relatos que estudiamos. Los viajeros chilenos hablan del habitante árabe, ya sea que éste se encuentre a las orillas del río Nilo, o a orillas del río Tigris, sin hacerse mayores cuestionamientos. Habrá algunos, como Inés Echeverría, que intentarán ser un poco más prolijos en este sentido, pero por lo general, utilizarán el término “árabe” como sinónimo del habitante de los lugares que visitan. Recordemos que en sus itinerarios se incluyen diversas naciones, entre ellas Turquía, Irak, Siria, Egipto, Argelia, Palestina, etc., y el denominativo del habitante comúnmente será el de “árabe”.

Lo interesante es darse cuenta que si bien las imágenes del “árabe” debieran ser múltiples y diversas -por tratarse de la descripción de individuos pertenecientes a distintas naciones, culturas, razas y creencias-, las descripciones que manifiestan todos los viajeros suelen tender hacia la configuración de un árabe similar, cuyas características más destacadas son la ociosidad, la brutalidad, la inmoralidad, el fanatismo y la herejía.

Pedro Del Río escribe en su relato al momento de llegar a Adén: “Inmediatamente nos rodearon muchachos, o más bien monos, con el pelo teñido de distintos colores, dispuestos a zambullirse por las monedas que les arrojáramos; uno de estos pedía limosna porque un tiburón le había llevado una pierna!” (445). Con estas palabras, el viajero resalta la brutalidad o animalidad que supuestamente caracteriza a este pueblo, al que más tarde denominará como “árabe”. Pasará algo similar cuando describa el mando del buque turco en el que se desplaza de Egipto a Grecia: “El gobierno del buque era muy descuidado, los timoneles conversando y los oficiales tomando café y cantando, sin cumplir con su deber ni preocuparse del peligro, pues como buenos mahometanos son fatalistas” (481). Para Del Río, “mahometano”, “árabe” y “turco” serán lo mismo, en todos los casos sus descripciones habrán de resaltar el carácter ocioso, inmoral y fanático del habitante de Medio Oriente.

José Agustín Gómez, por su parte, se referirá al árabe como el símbolo de la herejía, por lo que en el lugar en que vea algún indicio de los ritos islámicos, atacará con intransigencia al pueblo árabe. Cuando visita el Cenáculo, exclama indignado: “¡Aquel lugar santísimo está convertido en un lugar de prostitución y de bestias; hay también allí una mezquita musulmana!” (291). Esto demuestra que para el presbítero cristiano, el templo islámico, es decir, el lugar de veneración de gran parte de la población árabe, es el que convierte un sitio antes sagrado en un sitio de bestias. Brutalidad, inmoralidad, fanatismo y herejía están presentes en esta descripción indirecta del individuo árabe.

Carlos Walker dará tratamiento al hombre árabe como a un objeto de la escenografía de Jerusalén, que ante sus ojos se presenta repugnante. “¿A qué recorrer tantas leguas de mar para venir a caminar entre escombros, tropezar con camellos y **árabes medio desnudos en bazares inmundos**¹³¹, oír el llanto monótono de unos cuantos judíos harapientos al pie de unos restos de murallas derruidas, y ser testigo de cómo entre los sepulcros y a manera de fantasmas vagan los leprosos expulsados del contacto de los demás hombres?” (262). El viajero dice tropezarse con “árabes”, así como se tropieza con una piedra o con un obstáculo desagradable en el camino. Este individuo medio desnudo, como el viajero lo describe, instalado en medio de bazares inmundos, es un elemento que aporta carácter al escenario o a la imagen de Jerusalén que Walker desea entregar en su relato. Ya nos referimos extensamente a cuál es esa imagen de Jerusalén en su caso, pero recordamos aquí que era una de proporciones macabras, malditas, una ciudad aplastada por el cumplimiento de una serie de profecías, como él lo explica. Con sus palabras resalta la característica indomable, bestial, animal del individuo árabe, que también han señalado otros viajeros.

Amalia Errázuriz expresa distintas reacciones suscitadas al entrar en contacto con el “árabe”. Por una parte, enojo, producto del bajo nivel de entendimiento que estos seres desarrollarían. Por otro, risa, burla, producto de las creencias “ridículamente” fundamentadas, según su perspectiva. Se observa lo primero cuando desembarca en Jafa, y manifiesta que: “Nos habían dicho que esa gente era muy ladrona y que no les confiáramos nada de nuestro equipaje; inútil era decirles no, inútil quitárselos y mostrarse enojado, el único argumento que entienden es el del bastón levantado y pronto a caer sobre sus espaldas” (40). El habitante árabe de este puerto estaría, entonces, en el nivel de una bestia irracional, que sólo entiende a golpes.

Lo segundo se desprende de la siguiente cita extraída de su visita a la mezquita de Omar: “Era difícil quedarse serio al oír tanta tontería y había que hacer esfuerzos para no soltar la risa sobre los

¹³¹ El subrayado es mío.

mismos turbantes de los guardianes que no hubieran soportado esa falta de respeto” (111). Nuevamente, se acusa el fatalismo y el nivel de ingenuidad en que se desenvolvería el individuo árabe. Amalia, además, desarrolla con énfasis esa visión del individuo árabe tantas veces dibujada: como un amigo del ocio y de carácter inmutable: “No hablan, no se mueven, no se inmutan, dejan entrar y salir a los hombres de todos los ritos y todas las religiones; y no cesan de chupar la boquilla de ámbar y de contemplar las curvas caprichosas del humo que su boca despide, sino para beberse de vez en cuando una tacita de café” (207).

Inés Echeverría también se dejará seducir, por un lado, por esta imagen brutal del individuo árabe; pero haciendo justicia a su voz más intrépida y poética, construirá también una segunda versión de la imagen del “árabe” en su relato.

Respecto a la concepción brutal y viciosa del árabe, será común en su relato que aquél sea descrito de tal manera cuando la viajera -en cuanto protagonista- se encuentre participando en algún rito o ceremonia católica. Así, mientras celebra el Vía Crucis en Jerusalén, dice lo siguiente:

Nos arrodillamos todos en la plazoleta del cuartel turco, mientras **los soldados nos miran con imbecilidad y desdén**. Aquí fue Jesús sentenciados a muerte. Nos volvemos a hincar a poca distancia en el ángulo de una calle. Vemos venir **un árabe montado en un asno dispuesto a aplastarnos si no huimos**, o bien un enorme camello, llevando a cuestas una montaña, que avanza impertérrito con paso lento pero seguro, sin reparar en que esos montones de seres humanos allí agazapados merecen otra cosa que ser reventados como sabandijas... (304-305). Los árabes nos miran pasar con esa **fijeza de sus ojos hipnóticos**¹³²... (305).

Otras dos citas pueden ayudar a complementar esta imagen:

“Olvidaba los árabes con las mandíbulas atravesadas por flechas chorreando en sangre y otros mascando carbones encendidos, que completan la ferocidad de la fiesta” (391). Y continúa:

Al fondo de los bazares, algunos turcos de aire extático fuman el narghilé con sus ojos extraviados en el vacío. Cruza una mujer pintada de henné con un par de pupilas fijas y sin mirada; atraviesa un negro con su espléndida musculatura y su vigoroso pecho de estatua de bronce. Se encuentran al paso las expresiones todas de la vileza en facciones alargadas por ese pliegue de languidez, que el calor enervante o los vicios imprimen en esas pieles quemadas por el sol africano o descoloridas por la molicie (...) (456).

La molicie, la languidez, el extravío, la inmovilidad, son todos conceptos que se mezclan y

¹³² Los subrayados de esta cita son míos.

configuran para construir una imagen bestial del árabe. La “mirada vacía” muy bien puede comprenderse como la interpretación de lo que Iris observa en el interior de las almas de estos individuos, y que podría traducirse a su vez en espíritus también vacíos.

No obstante, y tal como se señala algunos párrafos más arriba, Inés es capaz también de expresar otra versión del individuo árabe, que se mueve en un marco más imaginario, donde la belleza y la fantasía toman fuerza para construir un personaje exótico y admirable, olvidando por momentos sus críticas a este pueblo. En estos fragmentos en que los árabes se convierten en verdaderos personajes de aventuras, perfilando tipos admirables, la voz narrativa cobra un ritmo y un tono novelesco, que es fácil evidenciar:

Ya lejos de Nazareth, en un bosquecillo de olivos y cactus, crujieron de improviso las ramas de los árboles y apareció un árabe montado en un soberbio caballo enjaezado con flecaduras vistosas. Al encontrarme así, de repente, se detuvo y me saludó a la usanza turca, llevándose la mano al pecho y después a la cabeza. Al devolverle su saludo, me habló en árabe y yo le respondí en francés, que sentía mucho no entender su lengua. «Mademoiselle je comprendrais vous quand même.....» replicó. Su tez bronceada, sus ojos centelleantes en la negrura profunda de aquellas órbitas enormes, me hicieron sentir en su tipo algo de **fuerte**, algo de **salvaje** propio del hombre del desierto, tal como yo lo concebía en su **ferocidad generosa**¹³³ (...). Como su lindo caballo me llevase los ojos, empecé a acariciarlo; entonces él, bajando con presteza, me invitó a montar, lo que yo acepté, conduciéndome él por la brida hasta cerca de Séforis (105-106).

Sorprende cómo en este pasaje la viajera utiliza “salvajismo” como sinónimo de “fuerza” o como un término ligado a la virtud. Hablará de una “ferocidad generosa”, suavizando o transformando características supuestamente negativas del individuo árabe en otras dignas de admirar. La autora llega más lejos al acudir a un recurso sensual, como el acariciar el caballo en el que cabalgaba el hombre oriental, e incluso osará aceptar un paseo junto a este desconocido montada en su propio caballo. El árabe en este caso, es representado como aquel personaje que incita a la aventura, que le da un giro al relato, abriéndolo hacia el mundo imaginario, de la fantasía, del cuento. La autora será mucho más directa en dejar en claro que es eso lo que precisamente pretende -reportar literaturidad a su relato- en páginas ya anteriores, cuando expresa su visita a Damasco: “Los soberbios jinetes de largas barbas negras que los montan, me parecen esos reyes misteriosos que figuran en **los cuentos con que nos divertían sobre las rodillas, cuando éramos niños**”¹³⁴ (62).

¹³³ Los subrayados son míos.

¹³⁴ El subrayado es mío.

Inés Echeverría demostrará hacia el final de su relato, que a pesar de estar consciente de la primera imagen del árabe, por tantos otros viajeros proyectada, su preferencia será la de su segunda versión, es decir, la libresca, la poética, lo que se puede demostrar claramente en estas dos citas:

Sea cual fuere la molicie árabe, es lo cierto que no existe otro pueblo, cuya lánguida poesía esté más en armonía con la sublime quietud de su cielo, con la grandeza de sus desiertos, con la serenidad de sus palmeras (176). El diván en la penumbra que forman las arquitecturas complicadas de arabescos, la nota cristalina del agua que murmura en fuente de mármol, el humo que en azuladas nubes se escapa del narghilé, toda esa molicie voluptuosa, qué bien se explica ante esa naturaleza enervante y espléndida, ante esa quietud serena, luminosa y tornasolada (177).

Inés sucumbe ante la poesía que según ella se desprende de todas partes en ese Oriente que a su vez es habitado por el árabe. Y la fantasía, así como los mágicos escenarios de *Las Mil y Una Noches*, habrá hecho mayor mella en el mundo interior de esta viajera.¹³⁵

Rivadeneira, finalmente, a pesar de ser siempre bastante crítico con el deficiente nivel de civilización que observa en su ruta por Oriente, marcará una importante diferencia en relación a los otros viajeros, al presentar al individuo árabe mediante un texto dialogado. Es decir, el viajero es capaz de atribuirle voz, el derecho a hablar, a aquel que constituye por esencia el rol del “otro”, y mediante dicho diálogo, pareciera querer resaltar que más que diferencias rotundas entre Oriente y Occidente, parecen existir puntos en común. En el relato, Rivadeneira en cuanto personaje inicia una conversación con un árabe llamado Hussein:

Pero, continué yo:

-¿No eres mahometano?-.

Y Hussein con la sonrisa en los labios me paró, diciendo:

¹³⁵ Otro aspecto interesante que se observa en el relato de Inés Echeverría, es que a veces demuestra tener mayor inquietud en intentar distinguir las distintas razas y pueblos que habitan los lugares por los que ella transita en Oriente. Así se observa cuando se refiere a los judíos, o bien, así podemos ver en esta cita: “En el conjunto de razas tan diversas que pueblan Jerusalén, me pregunto yo ¿cuáles son sus legítimos habitantes? ¿cuáles son sus casas? ¿cuál es su tipo? ¿qué traje los distingue? Es un misterio, pues los judíos que habitan la ciudad y que son algunos miles, viven agazapados en el Ghetto, su propio barrio, en un laberinto de callejuelas sigilosas... Ellos se escurren pálidos, con la fisonomía herméticamente cerrada, dejando recelar secretos de vileza, sintiendo un enemigo en el que se acerca y ocultándose como si no se creyeran con derecho a respirar el aire de aquella ciudad que fue su orgullosa Patria... Aquel pueblo rico y altanero, que el jueves de Nissam desafió la maldición, pidiendo la sangre del inocente y reclamando que cayese sobre ellos y sobre sus hijos, ha recibido ya el precio de la sangre vertida... De todo el mundo vienen los viejos judíos a morir a Jerusalén, para ser enterrados en el valle de Josafat, conservando siempre el aire de esquividad, de debilidad triste, de que participan hasta los niños. Las mujeres también son pálidas, de ojos fugitivos, y llevan un chal blanco de flores que les cubre la cabeza y los hombros” (219).

- Sí lo soy, y aún creo que mi religión abunda en sanas máximas; pero, sabiendo que ha de tener un fin, no participo, como los demás, del exclusivismo, que es base de todas cuantas creencias existen-.

- Y ¿dónde está escrito - dije yo - que el mahometismo ha de concluir?-

- En tus propios libros - replicó Hussein; - no ignoras que el profeta Alí, *pax secum*, en su interpretación de la *Apocalipsis* de San Juan, que guardamos como artículo de fe, ha dicho que la religión de Mahoma vivirá mil años, pero no dos mil; y luego, en el capítulo XIII, que de hoy en quince o dieciséis años, no recuerdo exactamente el cálculo del Profeta, el trono de los sultanes pasará de Europa al Asia, y cien años después, habremos cesado de formar un cuerpo de nación-.

- Estas profecías - dije yo - aunque de fe entre vosotros, serán sin embargo, poco conocidas-.

- Error - continuó diciendo Hussein - todos nos las sabemos muy bien; pero, así como acontece con la muerte, nunca paramos mientes con ellas- (35).

Adolfo Rivadeneyra construye un personaje que no responde en plenitud al árabe que los otros viajeros han expresado en sus relatos. Éste, a diferencia de los demás, deja en claro no ser fanático, mostrándose como un ser sumamente tolerante, o incluso crítico respecto a las creencias de su pueblo. No obstante, el viajero-autor logra inmortalizar un árabe de estas características, es importante aclarar que se trata de una excepción, una que lo (y nos) sorprende, puesto que el mismo diálogo, y las mismas palabras pronunciadas por este individuo, revelan que se desenvuelve de manera distinta a los demás hombres de su pueblo, y de otros pueblos, al decir: <<No participo, como los demás, del exclusivismo>>. Rivadeneyra declara haberse “sobrecogido con tales inesperados apotegmas” (34), puesto que Hussein no sólo ataca a Mahoma, sino también acusa a Alejandro (Magno) por haber sido ambos instrumento y causa de la “ruina de todos estos países malhadados” (34). Después del diálogo, el autor cambia rotundamente de tema, no existe reflexión alguna al respecto. Antes de éste, sin embargo, expresa unas palabras que revelan su visión del individuo árabe en general: “Hussein, natural de Bagdad y hombre de no escasas ideas en relación a las de sus compatriotas, que por lo general discurren como niños” (34). Dialogar con un árabe distinto a los demás, finalmente, puede muy bien deberse a una especie de recurso narrativo para mediante su contraste con el resto del pueblo, definir a éste último de manera indirecta, pero efectiva.

V.2.3. La mujer oriental.

La “mujer oriental” ha sido tratada mediante una tradición de obras literarias y pictóricas occidentales, como motivo o temática artística recurrente. Los pintores franceses del siglo XIX¹³⁶ habrían iniciado la representación exótica de la mujer islámica, comprendiendo la obra, y junto con ello a esta mujer, como un objeto decorativo y ornamental. Josefina Bueno Alonso declara que:

El discurso sobre la belleza femenina tanto en la cultura oriental como en la occidental ha sido un discurso fundamentalmente masculino y en el que la mujer ha sido el centro de atención como ser pasivo, objeto de contemplación y de admiración. Tradicionalmente el siglo XIX francés ha representado, a través de las artes en general (literatura y artes plásticas fundamentalmente), a la mujer oriental bajo una visión idílica. Cabe citar toda la tradición de la literatura oriental francesa (Gautier, Flaubert, Maupassant) que se correspondió en pintura con una moda oriental practicada por un buen número de pintores franceses, fruto de sus frecuentes viajes a África (1).

El romanticismo francés, por lo tanto, deja instalado un imaginario de la mujer oriental y un tratamiento de ésta como objeto seductor, muchas veces -o en su mayoría- representada con sus cuerpos semidesnudos; lo que se enfrenta, sin duda, a la realidad, en la que la mujer se presenta siempre oculta bajo sus velos. Tanto los pintores Dominique Ingres como Eugène Delacroix, con sus cuadros *L'Odalisque* y *Femmes d'Alger dans leur appartement*, respectivamente; así como la tradición literaria desde Chateaubriand hasta Loti, Lamartine, Balzac, Nerval y Flaubert; contribuyeron a forjar un imaginario sobre la mujer oriental, y sobre Oriente, que evidentemente revela en su trasfondo la creación de un “Oriente” propio, que no calza con el real.

Por una lado, la imagen instalada por esta tradición, y que hubo de estar presente en los viajeros de nuestro corpus, era la de “mujeres pasivas, con mirada lejana, semidesnudas o con gasas transparentes aunque la realidad era a veces más sórdida” (Bueno 1). Sórdida, dice Josefina Bueno, puesto que lo cierto era que estas mujeres sólo podían mostrarse sin vestiduras en el silencio y oscuridad del harén, hecho que finalmente fascinó y provocó en los pintores y escritores occidentales la creación de una imagen colmada de fantasía y deseos íntimos.

Por otro lado, se debe tener presente que ese mismo enclaustramiento de la mujer oriental que llama la atención al artista y le despierta la imaginación, provocó la construcción de una segunda

¹³⁶ Ingres, Delacroix, Moreau, Monet, etc.

imagen paralela de esta mujer, representada en este caso como una prisionera, y no tanto como una sultana, es decir como un ser privado de libertad y absolutamente dominado por el poder masculino. Esta segunda interpretación instaló un discurso más preocupado del encierro y de los padecimientos que tuviera que soportar la mujer islámica, lo que permite el paso de su comprensión en cuanto mero objeto, a convertirse en representante de su condición femenina (Bueno 2).

Estos dos imaginarios de la mujer oriental, el de la sultana (objeto seductor) y el de la prisionera (ser privado de libertad), discurren hacia el final del siglo XIX en forma paralela, instalándose con vehemencia en las mentalidades, fantasías y preocupaciones de los viajeros occidentales de esa época. Los viajeros chilenos que van a Oriente y que nos relataron y publicaron sus experiencias en dicho mundo en los años decimonónicos, construyen y representan sus propias imágenes de la mujer oriental, basándose justamente en estos dos imaginarios, y aplicando el recurso de la écfrasis¹³⁷, como lo demostraremos a continuación. Cabe señalar que ambos discursos, y sobre todo el primero que apunta a proporcionar placer estético en el espectador o lector, son fuentes y productos de potentes espacios creativos, que se abren poderosamente hacia la fantasía, a la imaginación y la ficción. Una vez más el ocultamiento, la incompreensión, la diferencia entre dos mundos -el Oriental y el Occidental-, así como la ambigüedad de un cierto espacio, que en este caso permite a la vez la liberación y la privación de la libertad (el harén), pueden convertirse en condiciones que posibilitan el desarrollo de la creación de un mundo desde el punto de vista artístico (pictórico-literario). Es necesario advertir, no obstante, que para algunos viajeros (Del Río, Gómez) la mujer oriental prácticamente no existe o no existió ante sus ojos, o al menos, ella casi no es aludida en sus relatos, lo que también podría revelar algo interesante.

Se mostrará, en definitiva, que la mujer oriental puede convertirse a veces en un objeto decorativo de la escenografía que construyen los autores en su relato, o bien, que ella puede representar un papel o rol en cuento personaje de un fragmento o historia dentro de ese mismo relato.

Con la lectura de los puntos anteriores de esta investigación, ya es posible interpretar que el relato de Amalia Errázuriz no proyecta intenciones de ver, conocer y comprender verdaderamente al “otro” oriental. El viaje narrado y el mundo descrito o creado por ella no se enfrenta al problema de aprehender al individuo o habitante de los lugares que recorre de manera fidedigna. Por consiguiente, en medio del fenómeno constructivo o creativo de un mundo nuevo, que se va desarrollando a través de su escritura, se observan descripciones poco comprensivas de la mujer oriental, especialmente la islámica. Así exclamará: “¡Qué extraño me pareció el traje de las mujeres! Todas, cubiertas con una

¹³⁷ Insistimos en la acepción del concepto referida <al acto de pintar con palabras>.

sábana blanca que las envuelve desde la cabeza hasta los pies y un trapo negro delante de la cara, parecen unos atados que van caminando” (40-41). El atuendo común en que se presentan las mujeres islámicas en sociedad le parece extraño, distinto, raro, lo que puede interpretarse como un ataque al mal gusto, en primer término, sobre todo al compararlas con unos “atados”; pero por otra o al mismo tiempo, en sus palabras se revela evidentemente una decepción: la viajera se esperaba encontrar a las mujeres de Oriente vestidas de otra manera. Lo más probable es que ella buscara entre las calles a las sultanas exóticas de Delacroix, con ojos grandes y expresivos, con figuras sensuales y exquisitas, por lo que observarlas completamente ocultas bajo gruesos velos, la desanima, la defrauda.

Amalia no alcanza a emitir reflexiones que la conduzcan a insertarla en el segundo discurso que describimos, es decir, que emita quejas respecto a la “privación de libertad” en que vive la mujer oriental en comparación con la mujer occidental.

Es interesante corroborar que las mujeres descritas en el relato de Amalia, a veces cobran un cierto rol protagónico, y se convierten en verdaderos personajes o actrices de un escenario. Esto ocurre cuando la viajera se refiere a las mujeres de Nazaret, donde juega o se imagina que éstas serían la representación viva de la misma Virgen María. El relato dice así:

Más tarde, siempre tras las huellas de María, seguimos a las nazarenas en el viaje que todas ellas hacen diariamente a buscar agua, el pozo de la Virgen, única fuente de agua pura que hay ahora y que había entonces en la ciudad. María debía ir, pues, como las otras, a llenar sus cántaros y llevarlos hacia la casa, y Jesús debía de seguirla cuando pequeño y ayudarla cuando más grande en esa tarea (312-313).

Las mujeres nazarenas permiten dar vida a un pasaje de la historia sagrada referida a la etapa de niñez de Jesús. En este caso, las mujeres son símbolo de pureza, reflejada en el agua limpia que ellas acarrearán, tal como hubo de hacerlo María. Estas mujeres, no obstante, no son lo que interesa a la chilena, sino que tan sólo le importa la figura que simbolizan, el efecto o espectáculo que evocan y ofrecen.

Pedro del Río, por su parte, atiende a la mujer oriental como un mero objeto decorativo. Cuando la señala, no es más que para aportar a su descripción un elemento que no puede faltar a la escenografía. La mujer será lo mismo que un camello, que un burro o un perro, en medio de un ambiente prototípico. Las personas, los animales y las cosas parecen ser en su relato una misma cosa, o al menos, estar al mismo nivel. Dirá de Suez: “La población es como de dos mil habitantes; tiene sus pequeños bazares muy concurridos, no solo de robustos árabes, negros y semi-cubiertas mujeres, sino de camellos, burros, y más que todo, de mendigos y perros” (449).

El presbítero José Agustín Gómez hará algo parecido a lo de Del Río: niega, prácticamente, la existencia de la mujer oriental en los parajes que recorre. Para él, al menos en lo que se observa en su relato, no existe otra mujer que la cristiana, a imagen y semejanza de la Virgen María, y que no responde, en lo absoluto, al imaginario de la mujer oriental. Dedicará palabras a la descripción de la mujer al referirse a las religiosas, es decir, a aquellas mujeres abnegadas y consagradas a Dios. En sus anotaciones en Port-Said es posible dar cuenta de esto en varias citas, al referirse a las hermanas del Monasterio del Buen Pastor:

Esas hijas del cielo llamadas por su instituto a hacer toda suerte de sacrificios y a practicar toda clase de buenas obras, se ejercitan en todo el mundo en servir a los pobres, y en **enjugar todas las lágrimas** (263). El corazón palpita y la imaginación se conmueve cuando en los pueblos orientales se contempla a la Monja del Buen Pastor desafiando los ardientes climas, **a trueque de buscar ovejas perdidas para llevarlas al rebaño del Divino Pastor**. Estas santas señoras son la personificación de aquel que se hizo todo para todos, para salvarlos a todos. La religiosa del Buen Pastor que en Port-Said trabaja por salvar almas, es la misma que en la ciudad de San Felipe, en Chile, se ocupa de la misma santa misión... Felices ellas: a su debido tiempo recibirán la recompensa eterna (264)¹³⁸.

Este sacerdote describe con entusiasmo a las religiosas dedicadas a practicar, mantener y difundir la fe en estos territorios tan difíciles. Se conmueve ante la dedicación de ellas, pero al mismo tiempo, no las distingue de las que se encuentran en Chile haciendo lo mismo. Para Gómez, por lo tanto, existe un concepto de nación, de hermandad, que va más allá de los territorios que delimitan a un país con otro (o si se ha nacido en Oriente o en Occidente), se trata de la Patria de la Fe, es decir, para él, el cristianismo sería la misma lengua y el mismo espíritu, cultura, etc., que hace compatriotas a religiosas de tan lejanos territorios y procedencias.

Además, destacamos el uso de metáforas en este fragmento, para referirse a las hazañas que estas valientes mujeres desarrollan en Oriente. Al hablar de “buscar ovejas perdidas” se alude tanto al mismo Cristo, como también a una población descarriada, que sería la que defiende y practica otra fe.

En conclusión, el relato de este viajero no describe a la mujer oriental propiamente tal, sino que cuando existe espacio para dirigir los ojos a alguna mujer, el foco se concentra en las religiosas, en las servidoras de la “verdadera fe”, en las puras y consagradas.

Adolfo Rivadeneya, por su parte, no hará distinciones en su relato al describir hombres y mujeres que habitan los pueblos que visita en su itinerario. El salvajismo y las costumbres primitivas son comunes a ambos sexos, así como la rareza y el exotismo de éstos. Por consiguiente, no es posible

¹³⁸ Los subrayados son míos.

hallar en sus palabras alguna referencia directa sobre los dos discursos que definen a la mujer oriental a través de la pintura y la literatura occidental. “Hombres y mujeres -dirá Rivadeneyra- se pasan entre los párpados alfileres de plata impregnados en una mezcla de negro humo con sulfuro de antimonio y del mismo modo que nuestros marineros y no pocos presidiarios, suelen marcarse el cuerpo, las manos y la cara con figuras o letras de distintos tamaños, hiriendo la epidermis con una aguja y colocando una substancia colorante en la herida” (49). Este será el tipo de alusiones de los individuos con los que se enfrenta en su camino, tanto las que dedica a los hombres, como a las mujeres. Es posible apreciar, a través de ellas (de sus alusiones) que tanto mujeres como hombres se comportan de un modo inadecuado para una concepción “civilizada” del mundo. El recurso empleado en este caso es la comparación, donde las mujeres y los hombres orientales descritos están al nivel del estereotipo más bajo de la sociedad moderna occidental: los presidiarios.

Con el relato de Walker Martínez ocurre algo interesante. Si bien no se describe directamente a la mujer oriental -con la que, sin duda, hubo de toparse el viajero-, se adjudica a la ciudad de Jerusalén la condición de esa mujer, una sensual y privada de libertad, es decir, una que representa los dos discursos que se expusieron al inicio de este punto del trabajo. Al término de su relato, este viajero incluye una serie de poemas dedicados a la ciudad de Jerusalén. Citamos algunos de ellos para observar que a través de sus estrofas es posible comprender cuál es el imaginario de la mujer oriental que está marcando la reflexión y el lamento de este chileno:

La **reina** del Oriente, que se ciñó el **cabello**
De perlas, que entre **flores** embalsamó el **placer**,
 Hoy rinde a las **cadenas sus brazos y su cuello**
 Y en noche sin mañana se siente perecer (276).

Los púrpuras de Egipto cerraban sus jardines,
 Y en tazas de alabastro con urnas de cristal
 Sus fuentes se cubrían de encajes de jazmines
 Que a acariciar venían las reinas de Sabá (276).

¡Estéril fruto dieron! Y la ciudad precita
 Siguió siendo, como antes, **la esclava** del Islam;
 Y sus doradas cúpulas de nuevo la mezquita
 Alzó sobre los arcos del templo de Jehová! (278).

Como águila salvaje se encierra en sus montañas,
 Se agría en su **aIslamiento como la esposa infiel**;
 Y en tempestad de encono conciben sus **entrañas**,

Perpetuamente llenas de lágrimas y hiel (278)¹³⁹.

Los fragmentos que hemos destacado corresponden a conceptos, términos y lexemas propios de estos dos discursos de los que hacíamos referencia. Se insiste en que Jerusalén es aquí representada como la sultana y la esclava, como la exótica y triste mujer oriental propia del imaginario que la pintura y la literatura occidental han ayudado a instalar. Walker Martínez asiste y utiliza estas imágenes, y da libre curso a su imaginación, siendo aquellas el sustento para crear y construir un poemario, es decir, una obra netamente literaria.

El relato de Inés Echeverría, finalmente, ofrece extensas descripciones o pasajes narrativos en donde es posible apreciar cuáles son los discursos en los que se fundamenta, y en este caso, cuál es la imagen que crea y construye de la mujer oriental.

Al inicio del relato de esta viajera, es común leer descripciones atravesadas por el discurso exótico que han desarrollado pintores y escritores respecto a la mujer oriental, es decir, que responde a esa imagen de la sultana que cautiva y enciende pasiones al sexo opuesto. Una cita que revela lo anterior, es la siguiente, y corresponde al momento en que el barco en que se desplazaba Iris, transita de Constantinopla hacia Palestina. Allí observa un grupo de mujeres islámicas:

Las damas turcas embarcadas la víspera estaban tendidas sobre colchones de seda blanca, hundidas en cojines bordados, vestidas con dalmáticas recamadas de oro, **los pies aprisionados en babuchas que por lo ricas, no por el tamaño, hubieran podido servir a Cenicienta**, rodeadas de un séquito de negros que les obedecían a los menores gestos, entre ánforas de agua fresca y abanicos de plumas. A través de sus diáfanos velos, se adivinaban esos tipos de odaliscas, cuyos ojos negros, húmedos y rasgados, encienden pasiones que nosotros ignoramos. **En sus manos blancas, de esa blancura que jamás acaricia el aire vivo, centelleaban rubíes transparentes, ópalos de reflejos discretos, diamantes atrevidos** (45)¹⁴⁰.

No hay duda de que el cuadro aquí creado por la chilena, se sustenta en el que tantas veces intentaron inmortalizar pintores y escritores franceses. El imaginario que opera en este caso, es el de aquella mujer destinada a ofrecer placer, y cuya vida transcurre al interior del harén.

Por otra parte, el relato dialoga con el segundo discurso que describíamos, ese que observa a la mujer oriental como a una esclava, como a un individuo privado de libertad y que no tiene voz. “Las mujeres con sus canastos, en actitudes arcaicas, que semejan **estatuas animadas**” (468), es una de las

¹³⁹ Los subrayados en el poema son míos.

¹⁴⁰ El subrayado es mío.

citas que demuestran esto último. La mujer es representada como un mero objeto -una estatua-, y se logra percibir un cierto tono crítico respecto a esta realidad. Ese tono se revela plenamente con otros comentarios que ella manifiesta, tales como: “Hay un proverbio árabe que dice así: «Si tienes una mujer, un fusil y un caballo y te encuentras en necesidad, vende primero tu mujer, después tu fusil, pero no vendas nunca tu caballo». Toda mi dignidad femenina se había sublevado ante tal cinismo de semejante proverbio” (372). También es posible observar dicha crítica, cuando prefiere a los beduinos por sobre otros árabes, señalando que: “Las costumbres son más puras en las carpas de los beduinos que en los harems musulmanes. El beduino tiene una sola mujer y la respeta” (290-291). Inés podría ser más sensible a este tema -a las “injusticias” padecidas por las mujeres islámicas- que otros viajeros estudiados, puesto que ella misma será protagonista de una férrea lucha incipientemente feminista en nuestro país, a comienzos del siglo XX¹⁴¹.

Además de estos dos discursos recurrentes, que podrían considerarse centrales en la construcción de la imagen de la mujer oriental que Inés desarrolla en su relato, se observan otros más. Por un lado, es posible leer que la chilena no puede desprenderse de ciertos prejuicios, en especial, de aquel que declara y asume que la bestialidad, la animalidad, el salvajismo, es decir, las pasiones y la irracionalidad, se encuentran más presentes entre los individuos del mundo oriental, que en los que gozan de la “civilización occidental”. Así se observa en la siguiente cita:

Dos mujeres árabes iban por el camino con sus ánforas de agua, hablando en tono muy alto. La discusión debió encenderse porque a la aspereza siguió la furia, llegando a ser dos hienas hirviendo en cólera que querían despedazarse. Yo no había oído en lengua alguna acentos de un horror salvaje más indómito. Sin entender lo que decían, sentíamos que la sangre se nos paralizaba en las venas. Andábamos ligero porque el calor nos consumía, y de lejos oíamos los ecos de esas arpías que hacían resonar el hondo y desolado valle con sus gruñidos sordos. Entonces comprendí lo que debemos a la civilización, que ha suavizado nuestros arranques pasionales, encajando dentro de la cultura de las formas el rugir de los odios, sellando a veces con un beso los enconos, con un abrazo las malevolencias profundas (355).

¹⁴¹ “La opresión -confiesa Iris- que sufrí en este medio [se refiere al estrecho mundo doméstico limitado por las costumbres conservadoras aristocráticas y el poderío de la autoridad masculina] durante mi juventud, me tuvo a punto de perder la razón. Interrogada por un eminente hombre público sobre mi presunta precocidad ¿serías muy precoz? -No tanto, le dije, desperté a los 30 años... no es mucho... ¡Otras no despiertan nunca!... Mientras fui esclava, no supe que llevaba cadena. Mi cerebro estaba anestesiado a tal grado, que no sentía la ignominia de semejante estado (...). La pérdida de mi cerebro habría dado gusto a mucha gente que todavía asegura que el alma esclava de antes era infinitamente superior al alma casi libre de hoy. Para que la mujer piense necesita tener confianza en sí misma, nadie le da seguridad en sus facultades, todos se la quitan. La ponen sobre la escena, pero le tiran los cordelitos por debajo y la mueven como a muñeca, para servir fines que ella no sospecha” (Echeverría, *Alma* 14) (“Iris en la Universidad. La condición civil de la mujer”. Conferencia leída en Salón de Honor de U. de Chile, *La Nación*, 1 julio, 1922).

Por otro lado, tampoco puede evitar encontrar en las mujeres y niñas de Belén y Nazaret el perfil puro y perfecto de la Virgen María. En Nazaret dirá:

Grupos de mujeres avanzan con sus ánforas recostadas sobre la cabeza cuando están vacías y rectas cuando están llenas.... Otras veces llevan su cántaro **graciosamente** apoyado sobre el muslo, cubiertas desde la cabeza hasta los pies en los pliegues de esos mantos azules que hacen tan **exquisito marco a sus rostros virginales**, cuyo óvalo de cera se ilumina con una **sonrisa ingenua...** (100)¹⁴².

Las mujeres en este caso no son sensuales hechiceras, ni tienen ojos que encienden <pasiones que nosotros desconocemos>, sino al contrario, son mujeres graciosas, vírgenes, ingenuas, es decir, puras. En Belén las describirá de manera similar:

Las tiaras y los blancos velos pueblan la extensión de las naves. El conjunto de las Belenitas en aquella primera hora del día, con sus delicados rostros de vírgenes, arrobados en las plegarias, en actitudes nobles envueltas en sus diáfanos velos, alzadas las afiladas manos que se escapan de las mangas flotantes, era un cuadro de belleza singular ¡Cómo siento palpitar la fe de los primeros tiempos! (379).

Los mismos velos que convierten a las mujeres islámicas en fantasmas, aquí las hacen ángeles, figuras nobles y diáfanas. Evidentemente, Inés está hablando desde el discurso de la fe, de la “verdadera” fe, como ella pudiera entenderla, adjudicándole al cristianismo esa calidad.

¹⁴² El subrayado es mío.

VI. CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO FAMILIAR.

Al hablar de “Construcción del mundo familiar” nos referimos a que en los relatos estudiados es posible observar que no sólo se construyen mundos “ajenos”, sino también, e incluso a través de la construcción de ese “otro” mundo, se va creando simultáneamente un mundo “familiar”. La voz del viajero en los relatos es, por lo general, comparativa, y en sus observaciones a veces sobresalen ciertos elementos y características que son comunes -similares-, tanto en el mundo “extraño” que visitan, como en el mundo “familiar” al que pertenecen o se sienten parte estos viajeros. Se debe recordar que entendemos por mundo “extraño” al oriental, es decir, a aquel sobre el que se escribe y describe directamente (en virtud de que se recorre o visita éste); entendemos por mundo “familiar” aquel desde el que proviene el viajero dueño del relato, es decir, el lugar (nación, pueblo) donde se encuentran sus raíces. En todos los casos que estudiamos, ese mundo familiar concreto es Chile.

En este doble proceso evidenciado a lo largo de la narración y descripción de los relatos – doble porque consta, por una parte, de una construcción o creación del mundo oriental, y al mismo tiempo, se define y se configura el mundo chileno (“occidental”) - la voz del viajero (narrador) demuestra entender que no sólo existen diferencias entre ambos mundos, sino que las coincidencias suelen ser abundantes. De esta manera, en ciertos pasajes de los relatos, el viajero se sorprende al encontrarse y descubrirse (tanto él, como a su patria) en el “otro”: en alguna actitud de éste, en alguna costumbre, en algún modo de pensar, así como en un paisaje, una sensación, etc. Fenómeno éste que puede ser comprendido desde la psicología como una natural tendencia del ser humano a reflejarse en los otros, de conocerse a sí mismo mediante el descubrimiento de los demás (Freud); pero que también puede ser analizado desde la literatura, en cuanto recurso, puesto que el “juego del doble” es una herramienta sumamente común también en la narrativa, así como en el teatro, y últimamente en el cine. Los relatos especulares (Dällenbach), los personajes con doble rol o personalidad¹⁴³, el desdoblamiento, etc., también son muy comunes en la tradición del relato (cuento) contemporáneo, género en el que se destacan escritores latinoamericanos, tales como Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Al comparar este fenómeno actual con el caso de los relatos de viajeros que estudiamos, se revelaría una suerte de uso y desarrollo de este recurso de una manera menos consciente, más ingenua o natural que los narradores

¹⁴³ Lucien Dällenbach en su texto “El relato especular” explica el recurso de los espejos atribuidos a la literatura, especialmente a la narrativa. Ahí menciona, entre otros efectos, la “puesta en abismo”, es decir, aquel fenómeno en que un relato se repite infinitas veces dentro de otro relato, y cómo ello produce sensación de abismo a los lectores. El juego del doble corresponde a aquel recurso literario en que el autor introduce un doble (otro personaje) a un personaje (generalmente protagónico), ya sea aquél distinto o igual a éste, y por distintas razones o con distintas intenciones en los efectos que se desean lograr.

de nuestros días; pero, al fin y al cabo, el recurso es utilizado, y eso es lo que nos interesa. Por consiguiente, el análisis del fenómeno al que nos referimos, corresponde a uno que ha de ser interesante y necesario para los objetivos de esta investigación, ya que se enmarca dentro de los estudios literarios. Será interesante darse cuenta que los viajeros no sólo descubren y construyen al “otro” dentro de los límites del escenario oriental, que es donde principalmente enfocan sus observaciones, sino que revelan y describen la presencia de otros “otros” en sus relatos -si queremos ser más concretos, esos otros “otros” son hombres y mujeres occidentales-, aspecto que también desarrollaremos a continuación.

VI.1. EL ORIENTE EN CHILE, Y CHILE EN EL ORIENTE.

Se observa en los relatos estudiados, que el narrador tiende permanentemente al ejercicio de revelar y demostrar la existencia de lo “oriental” en Chile, o viceversa, la presencia de lo “chileno” en Oriente. Dicha actitud puede deberse –en parte- a lo que señala Friedrich Wolfzettel en su artículo titulado “Relato de viaje y escritura mítica”:

La narración del relato de viaje puede ser interpretada, por consiguiente, como una tentativa del héroe, en general del yo, de apoderarse de un objeto, es decir, del Otro. Pequeña digresión: a menudo, este Otro equivale a una dimensión ya perdida de lo propio (14). Si el acto de viajar está siempre motivado por una carencia inicial y el deseo por parte del viajero de hacer suya otra dimensión, este tipo denota de hecho un esfuerzo por apoderarse de lo propio (14).

Dejando de lado el contexto de la “heroicidad” que menciona este teórico, sus palabras son atingentes a los que intentamos exponer: el hecho de ir hacia otro mundo, es decir, de transgredir los límites, implica apoderarse de este otro mundo, en cuanto que se reconoce en éste una versión anterior de lo propio. Por lo tanto, el viaje – y nosotros agregamos: su escritura- implica necesariamente apoderarse no sólo del “otro” (mundo ajeno), sino también, apoderarse de lo propio.

Entendemos que el concepto “apropiarse” considera: observar, definir, construir y crear. Y será imposible realizar dichas acciones sobre el/lo “otro”, sin aplicarlas al mismo tiempo al mundo propio, familiar, del que se viene. El acto de comparar necesariamente promueve una re-construcción o representación (en lenguaje literario) de ambos mundos (el otro y el mío) que se contrastan. De allí que crear al “otro” conduzca a crearme a “mí mismo”.

VI.1.1. De los espacios y paisajes.

La primera prueba de que este fenómeno se presenta en los relatos de viajes por Oriente (que estudiamos), es en relación a los espacios o escenarios. Según las voces de los viajeros del corpus, es posible encontrar aspectos orientales en el paisaje chileno, así como aspectos chilenos en el paisaje oriental.

Pedro del Río será uno de los viajeros que en mayor medida plasmará este tipo de comparaciones (Chile igual a Oriente) en las páginas de su relato. Manifiesta observaciones como las siguientes:

Hoy hemos anclado en Adén. El aspecto de las tierras es como el de las costas del Perú y norte de Chile, en las salitreras: horrible, pelado; sólo se ven piedras y arena sin vegetación, y sin embargo, llueve fuerte algunas veces en el año (445). Nada he visto que se parezca tanto a la parte plana de nuestra patria; aun en el temperamento lo hallo delicioso, seguramente por razón de haber apenas dejado esos infiernos u hornos de Malaca, Ceylan, India, Mar Rojo, etc. (450).

Resulta interesante comprobar que en este tipo de comparaciones, la voz narrativa es contradictoria. Por una parte, se asemeja Oriente y Chile producto de un elemento común negativo (el paisaje es horrible, sin vegetación); por otra, se asemejan en virtud de una cualidad: el buen temperamento o clima, tildándolo de “delicioso”. En el caso de este relato, por consiguiente, se da una relación Oriente-Chile (mundo extraño-mundo familiar) que pretende ser “objetiva”, en el sentido en que no sólo se proyecta una visión negativa respecto a las posibles coincidencias entre ambos mundos, como es común en la mayoría de los relatos de viajes que estudiamos, sino también, existe una mirada positiva al respecto. Su foco comparativo, al menos en estos fragmentos, denota que Del Río ha podido hallar Chile en su camino por Oriente, pudiendo transportarse a ratos especialmente al Norte de nuestro país.

La mirada de Del Río se enfoca en las condiciones de la tierra para su posible explotación agrícola. Este chileno, hacendado del sur de nuestro país, no podrá evitar mantener una comparación de ese tipo entre Chile y los países que recorre en su viaje por Oriente. Así, dirá en Egipto: “Examiné los naranjos mejores con cuidado, lo mismo que en Egipto y en todo el Asia, pero el más *extraordinario* no se parece al *menor* de los de Santa Fe, en el Bío-Bío” (462). De Esmirna afirmará: “En sus mercados se encuentran higos riquísimos, cerezas, pasas sultanas, buenas, pero inferiores a las sin iguales del Huasco en Chile” (489). En ambos casos la comparación apuntará a resaltar la mejor condición de su

tierra natal por sobre la visitada. El acento está puesto en la disposición o no para el desarrollo, es decir, en las facilidades que ofrece el paisaje o escenario para alcanzar el progreso esperado.

Al hablar de Atenas, finalmente, entendida ésta como la puerta que separa Oriente de Occidente, Del Río retoma la comparación en el nivel de igualdad entre uno y otro mundo: “Sus alrededores son muy fértiles y hermosos; el temperamento es delicioso, siendo muy parecido al de nuestro Chile, pero las alturas o cerros son como en el norte de nuestro país, secos y áridos” (483). Esto último nos permite afirmar que Del Río intenta mantener su voz en una especie de objetividad, donde las críticas no sólo recaen en el mundo desconocido, sino también se descubren las falencias del mundo que le es familiar.

En el relato de Carlos Walker Martínez se produce un juego de semejanzas entre Oriente y Chile, particularmente basado en la pretensión por ligar los destinos tanto de Tierra Santa como de nuestro país. Las observaciones en que defiende algún tipo de comunión entre uno y otro territorio, se fundamentan en un tema religioso. Por ejemplo, manifiesta entre otras ideas, que América siempre estuvo ligada al destino del pueblo de Israel, incluso antes de la llegada de los españoles a nuestro continente. La razón de este comportamiento es reconocer que su país no es menos importante en lo que concierne a la tradición católica¹⁴⁴. Walker asegura que: “Los monumentos de América, aunque en general se asemejan a los egipcios, tienen también otras analogías. Los teócalis de los mexicanos son copia de los templos del Tibet y de la frontera Indo-China. Y afirma el señor Ríaño en la lectura sobre <El Arte Americano> que dio en el Ateneo de Madrid en 1892, que los templos de Tehuantepec y de Xochicalco son idénticos a los Su-Kú y Boro Budhor de Java” (179). E insiste:

Las ideas de la creación del mundo por la Omnipotencia Divina, de la caída del primer hombre, de la redención por medio de un sacrificio sobrenatural, del diluvio, dominaban en todas sus teogonías. Los mejicanos, **cuenta Humboldt**, representaban el genio del mal por medio de una mujer hablando con una serpiente: he ahí el **Génesis**. Los peruanos adoraban en el Sol a un solo Dios y de él arrancaban su origen todos los hombres, siendo hijos especiales y predilectos Manco Capac y Mama Oello. Creían en la vida futura todos, desde los iroqueses hasta los araucanos; y bien sabían que estaba reservado el premio para los buenos, así como el castigo para los malos. (...). En algunas partes se bendecía el matrimonio, siempre se enterraba con oraciones, no eran extrañas las penitencias públicas. La Virgen Madre tenía culto en el Paraguay y su hijo era el salvador de la humanidad: he ahí la base de la doctrina cristiana, **escrita en Isaías**. Numerosas prescripciones de los

¹⁴⁴ En palabras de Walker Martínez: “Platón da por sentado que los egipcios tenían comercio y relaciones con estas islas, después de las cuales estaba el <grande mar>; y a ellas se refieren las proezas de Hércules, y los escritos de muchos autores griegos y romanos, como Aristóteles, Plutarco, Plinio, etc. Se han hecho vulgares a fuerza de repetirse los versos de Séneca: <Venient annis:/ Soecula seris, quibus Oceanus/ Vincula rerum laxet, et ingens/ Pateat tellus, Tiphisque novos/ Delegat orbes, nec sit terris/ Ultima Thule/>” (170-171).

libros judíos tenían vigencia entre los pueblos americanos, y hasta la circuncisión existía en algunos, como en Yucatán, por ejemplo (184-185).¹⁴⁵

No sólo Chile o América coinciden o presentan, según este viajero, destinos u orígenes comunes con Oriente, sino que además, Tierra Santa se expande hacia todo el territorio del universo, lo que sostendría la imposibilidad de que nuestro país no estuviese vinculado físicamente con Jerusalén. Así parece darlo a entender con la siguiente frase: “Jerusalén resucitará y volverá a ser la hija querida de Dios. Entonces volverá el reinado de la edad de oro sobre la tierra -el Paraíso- y será Jerusalén la metrópoli de todo el mundo” (54).

Finalmente, Walker logra reconocer su propia tierra o geografía en un paisaje oriental. Su visión es desde la mirada evangelizadora siempre (en este caso, fundamentado en que la fe católica conduciría al hombre hacia el progreso). Al hablar de “costas desamparadas” está haciendo un guiño a esta idea: “La arena, las dunas, han ido subiendo sobre sus muelles, sus pórticos y sus escalas de pórfido; y su playa es seca y ardiente, **parecida a la de nuestro desierto de Atacama**¹⁴⁶. Me parecía viajar allá en el Pacífico cuando contemplaba desde la cubierta del vapor que me traía desde el puerto de Said a estas costas desamparadas. La semejanza geológica es exacta” (19).

Los otros viajeros ofrecen pocas comparaciones de los paisajes Orientales con lugares físicos reales y chilenos. Inés Echeverría, por ejemplo, relacionará los espacios que recorre con paisajes literarios: *La Divina Comedia*, *Las Mil y Una Noches*, así como la Biblia o cuadros pictóricos, serán sus referencias. Para ella será difícil dejar a un lado el mundo imaginario al describir Oriente. Al comparar éste con otros lugares, por lo tanto, acudirá a espacios creados o representados por otros artistas.

VI.1.2. De los habitantes y sujetos.

Las relaciones de semejanza entre costumbres y aspectos entre los individuos chilenos y orientales (en general), serán también muy recurrentes en los relatos de estos viajeros.

Amalia Errázuriz colmará sus páginas con este tipo de comparaciones. Ella afirma: “Era domingo, y la Iglesia de la Anunciación estaba llena de gente; a un lado, según la costumbre oriental, se tenían los hombres de pie, al otro lado las mujeres se amontonaban en el suelo, lo mismo que en nuestra tierra” (311); palabras sorprendentes, en cuanto que es difícil encontrar entre los viajeros

¹⁴⁵ El subrayado es mío.

¹⁴⁶ El subrayado es mío.

observaciones que establezcan cercanía entre ambos pueblos desde el punto de vista de las tradiciones religiosas. Es evidente, no obstante, que las relaciones que Amalia observa entre Chile y Oriente mantienen una base de índole negativa, que se opone a lo que ella considera adecuado. Con la siguiente cita puede aclararse esta idea:

Los *fellhain*, como se llaman las gentes del campo en Egipto, se contentan con trabajar esas tierras lo suficiente para tener con qué vivir; el *fellah*¹⁴⁷ no aspira a mejorar de condición, ni a progresar en el perfeccionamiento de la agricultura; su traje consiste sencillamente en una camisa o saco de tela azul oscuro; **su habitación, parecida a los ranchos del campo de Chile, es una casucha de barro cubierta con un techo de paja o de esteras viejas.**¹⁴⁸ El mahometismo, que embrutece y que todo lo paraliza, ha dejado aquí su sello indeleble de atraso y de barbarie, como en los demás países de Oriente (363).

Lo interesante es que la viajera explica que ese “retraso” se debe en Egipto al “mahometismo”, pero no aclara la razón por la cual exista igual actitud de rechazo al progreso en su país de procedencia.

Adolfo Rivadeneyra, por su parte, nunca hablará del “chileno”, sino siempre de un “nosotros” más universal que está fundamentado en la religión católica y en la cultura occidental. En este sentido, afirmará en su relato:

Hombres y mujeres se pasan entre los párpados alfileres de plata impregnados en una mezcla de negro humo con sulfuro de antimonio, y **del mismo modo que nuestros marineros y no pocos presidiarios**¹⁴⁹, suelen marcarse el cuerpo, las manos y la cara con figuras o letras de distintos tamaños, hiriendo la epidermis con una aguja y colocando una substancia colorante en la herida” (49).

Al asemejar las prácticas de pueblos orientales con la de quienes pueden considerarse como los “peores” grupos sociales dentro de nuestras comunidades occidentales, estaría declarando un juicio de valor que no es necesario explicar: claramente la relación que se establece entre uno y otro grupo es de índole negativa.

En el relato de Carlos Walker Martínez, por otro lado, se habla desde un “nosotros” que se refiere tanto al credo de pertenencia, así como a la nacionalidad. En relación a lo segundo, el narrador hará alusiones a acontecimientos y situaciones concretas, que según él afectan al pueblo chileno, y lo asemejan a la realidad oriental. Una de estas alusiones es la siguiente:

¹⁴⁷ Palabra de origen árabe que significa “campesino” en el Oriente Medio y Norte de África.

¹⁴⁸ El subrayado es mío.

¹⁴⁹ El subrayado es mío.

La administración de don Domingo Santa María -(1880-1885)- trajo las leyes del matrimonio civil y de profanación de los cementerios católicos. La persecución para poner en ejecución esta última fue tan violenta, que se desenterraban los cadáveres ya inhumados en tierra bendita para llevarlos a los cementerios laicos y execrados por la autoridad eclesiástica (...). El cólera vino en seguida, hasta entonces desconocido en Chile. A Santa María, sucedió Balmaceda, cómplice de aquellas persecuciones, y con él vino la revolución, **epidemia también desconocida en Chile**¹⁵⁰, a lo menos desde muchos años atrás. Murieron más de diez mil hombres en los campos de batalla; el país quedó arruinado y el presente se suicidó, vencido y desesperado! (136).

De algún modo, el término “cólera”, así como “epidemia” referente a “revolución” (desorden), están dialogando con la situación oriental expuesta anteriormente, donde las enfermedades infecciosas son un elemento común y generalmente descrito por viajeros, así como el desorden político es lo que reinaría en estas tierras que no “sabrían” gobernarse.

En conclusión, según los relatos de viajeros chilenos estudiados, los habitantes de Chile se asemejan a los orientales, pero la semejanza, o bien, lo “oriental” en los chilenos, consistiría en aquellos aspectos negativos que promueven el retraso y se oponen al progreso según los cánones europeos y cristianos.

VI.2. EL OTRO OCCIDENTAL.

Otro aspecto interesante de considerar en esta tesis, es la descripción y la construcción de la imagen de lo que llamaremos otros “otros”, es decir, de aquellos sujetos (personas, pueblos, etc.) que los viajeros chilenos describen como distintos a sí mismos, pero sin considerarlos a su vez como seres “orientales”. Estamos refiriéndonos a los habitantes europeos o hispanoamericanos que aparecen en los relatos, y que en virtud del prisma o enfoque desde el que se les describe, no forman parte del “nosotros” propuesto por el narrador-viajero. En este sentido, es posible observar una especie de desdoblamiento de las voces que relatan, puesto que a ratos éstas hablarán desde un universo occidental general, mientras en otros momentos lo harán desde un mundo más concreto y reducido, enmarcado en la “chilenidad”. Pretendemos abordar y desarrollar en este punto los pasajes de los relatos en que los viajeros se expresan especialmente desde este segundo enfoque.

Entre los hallazgos de un examen de esta índole que encontramos relevantes, la aparición de una especie de crítica permanente, aunque semi-oculta, respecto al europeo o a otros individuos

¹⁵⁰ El subrayado es mío.

“occidentales”, es lo que nos gustaría resaltar. Esta crítica, rechazo en algunos casos, puede permitirnos comprender finalmente, desde dónde nos hablan concretamente estos viajeros chilenos que estudiamos, es decir, en qué lugar del mapa se ubican, cuáles son sus límites y sus concepciones de la “chilenidad” en términos más claros y mejor delineados.

Amalia Errázuriz, por ejemplo, al término de la página 252 de su relato, se sorprende de que un niño en Rodas sepa que existe Chile, mientras europeos no tienen la más mínima idea de ello. Con esto, Amalia da a entender que un niño “oriental” está mejor instruido en aspectos geográficos que un adulto en Europa; y no sólo eso, sino que la condición hegemónica engece a las mentes, no así, la situación de los países marginales, cuyos habitantes están más conscientes de qué es lo que los rodea, etc. En este sentido, Amalia se aproxima a ese niño en Rodas, y se distancia de un caballero francés que no sabe nada respecto a Chile y Sudamérica.

Pedro del Río, así como Inés Echeverría, mantendrán un tono sumamente irónico y burlesco para referirse a los “otros” occidentales. Del Río, por ejemplo, dirá sobre los ingleses que lo acompañan en un trayecto: “No tenía idea que mis excelentes amigos, los ingleses, fuesen pretenciosos como el resto de la humanidad” (448); idea con la que los despoja de una de las virtudes que el chileno creía ver siempre en aquellos: la simplicidad y el rechazo a la ostentación y lujo.

El relato de Inés Echeverría, asimismo, será un curioso compendio de descripciones de individuos de las más diversas procedencias. Se burla de un francés mediante la inclusión de un curioso diálogo dentro de su obra. La conversación comienza así:

- Señora, ¿cuántos días tiene Ud. de navegación para ir a su país?

- Treinta, señor.

(Desde aquel momento quedo convertida en personaje fantástico; el prestigio de esas distancias recorridas, me envuelven en una aureola legendaria).

- ¿Debe Ud. llamar mucho la atención en su país?

- Sí, señor, porque soy oscura y las gentes de mi tierra tienen tipos claros.

(¡Cuadro plástico! Mi interlocutor creía que éramos negros y resulta que yo, que le parezco clara, soy morena en aquel país de gentes rubias y alabastrinas).

- ¿Qué idioma hablan Uds.?

- El javanés, señor.

- ¿Y la religión?

- La hindú.

(Dejé al corriente de cuanto quería saber a este feliz mortal. Nada le extraña que en esas regiones mitológicas, que nunca ha visto en su Mapamundi, se hable javanés y se profese el hindú; lo único que le admira es encontrar una criatura tan exótica que hable francés y que vista a la europea. Luego me pide como un favor el tomarme fotografías, que irán

probablemente a engrosar su colección de árabes beduinos, de mongoles o de negros abisinios (25).

Con estas líneas, Inés no sólo se burla de la falta de conocimientos geográficos de un europeo, sino además, manifiesta una concepción particular de cómo es que ella se ve a sí misma y a los demás habitantes de su pueblo (a los chilenos); y también, señala cómo es que los demás (los europeos) han de verla a ella y a sus compatriotas. Respecto a esto último, a cómo ella considera que un europeo observa a un chileno o sudamericano, los términos utilizados nos revelan que se asemeja a la manera en que éstos consideran a los habitantes de países orientales (seres exóticos, cuya lengua y religión es el javanés y el hindú, respectivamente). Sobre lo primero, es decir, a cómo ella se ve a sí misma y a los chilenos, podemos afirmar a partir de este diálogo, que Iris se siente semejante a los mismos europeos, y lejana a los habitantes de pueblos orientales, tales como los beduinos, mongoles, etc. Tiene la necesidad de aclarar que ella es morena en relación con las gentes de su tierra, dando a entender así que nuestra población es mayoritariamente blanca, es decir, se “afea” o “exotiza” a sí misma, para “occidentalizar” a su pueblo. En este diálogo se aplica perfectamente el fenómeno que hemos intentado desarrollar en este punto VI de la tesis, y en prácticamente, todo el análisis de la investigación en general: que el viajero se conoce a sí mismo, a través o mediante el conocimiento del otro. En este caso, Inés se descubre a sí misma y a los chilenos gracias al contacto y descubrimiento de ciertas características de un hombre francés.

El relato de Inés Echeverría, tal como decíamos, ofrece otras descripciones interesantes sobre figuras europeas. Su compañera de viaje, una inglesa (Miss Livingston), y las descripciones que de ella se ofrecen en sus líneas, son interesantes y nos enteran de la imagen que Iris tiene y construye respecto al pueblo inglés. Las referencias a ella serán múltiples en su relato, por lo que seleccionamos algunas que nos parecen más significativas para demostrar lo que proponemos.

En un pasaje, Inés declara: “Para abandonarme al encanto de mi emoción íntima, necesito defenderme de Miss Livingston, cuya erudición corre fría como la hoja de acero de un cuchillo” (374). O bien: “Internarse por aquellos santuarios que se comunican por puertas sigilosas, supone un coraje que yo no tendría si la quietud de Miss Livingston no desvaneciese los fantasmas de mi imaginación” (375). La inglesa representa la frialdad que impide a cualquier alma dejarse llevar por asuntos espirituales y sentimentales; pero al mismo tiempo, dicha frialdad es útil y necesaria para no temer y adentrarse en los más diversos parajes que ofrece un mundo nuevo y extraño. Ambas observaciones, así como la siguiente que expondremos, se deslizan sobre un tono de especial ironía:

Nuestro guía resulta tan inteligente como guapo mozo y erudito. Nos engolfa en disertaciones de dinastías, de Lágidas, de reyes pastores, etc. Y se complace tanto más en hacerme las explicaciones, cuanto que encuentra una página en blanco y la más absoluta imposibilidad de ser objetado... No así Miss Livingston, cuyos ojillos de acero formulan mil contradicciones basadas en hechos positivos... (429).

Su metáfora “ojillos de acero” está muy bien escogida para expresar que si bien se burla de los ingleses, al mismo tiempo pareciera tenerles cariño o un cierto aprecio¹⁵¹. Su ataque respecto al pueblo inglés, no obstante, será tajante y severo, como finalmente puede leerse en la siguiente cita: “Qué agradable y bien merecido reposo se toma por las tardes en las terrazas de los hoteles cuyos jardines rescatan todas las molestias del día con la belleza de los magnolios y palmeras, la seducción de sus prados, la magnificencia inesperada de sus diversos puntos de vista... **si en cada rincón no se encontrara una de esas inglesas capaces de afear un Edén...**”¹⁵² (458).

La imagen que Iris pretende immortalizar de otros pueblos europeos, así como las de los ingleses, también será caricaturesca. Por ejemplo, dirá de las alemanas cuando se encuentra con un grupo de ellas en Egipto: “Nunca escasean en estos bailes las alemanas con recargos inauditos de adornos sobre sus senos protuberantes, que las hacen aparecer ni más ni menos que fortalezas ambulantes” (424). O bien: “Un grupo de alemanas, inmutables como ciudades fortificadas, pero que no sabrían acaso defenderse del menos intrépido de los asaltantes...” (454). Con ambas declaraciones ofrece la idea de que la mujer del pueblo alemán es robusta, grande y protuberante; descripción que muy bien podría responder más a un pre-juicio que a una observación con intenciones objetivas.

Caricaturesca es también la imagen que Inés evoca del cura de Sevilla que va en su grupo de peregrinación. Hablará de él desde una perspectiva sumamente “europeizada”, atribuyéndole características exóticas, propias de un pueblo atrasado¹⁵³. Y en este sentido se debe tener en cuenta que España en el siglo XIX es una nación que ha perdido su esplendor de antaño, y el Sur de ella, es decir, Andalucía, será relacionada, gracias a su redescubrimiento por parte del movimiento romántico, con el pasado árabe y sus influencias todavía vivas. Las palabras textuales de Iris son las siguientes:

En el calor de la digestión, el cura de Sevilla se envuelve en su gravedad y refiere las más quijetescas aventuras de su repertorio, lances en que ha salvado damas, entuertos que ha enderezado, descripciones de jaleos en escenas andaluzas, llenas de ingenuidad y de salero. La conversación del cura me pone en el alma un resonar de castañuelas, de requiebros, de

¹⁵¹ Usar un diminutivo (ojillos) puede reflejar un propósito irónico, así como una relación de afecto con aquello se describe.

¹⁵² El subrayado es mío.

¹⁵³ Inés está aplicando aquí el recurso de la écfrasis en su sentido clásico. Para describir a un otro occidental (español), y así configurar su imagen en el relato, sin duda, representa verbalmente objetos u obras plásticas (cuadros o dibujos) previos y de otras autorías.

tonadas, un desfile de danzas, un ondular de mantillas, en visiones de patios entoldados, perfumados de jazmines y de azahares, de balcones festonados de campanillas azules. ¡Son esas las almas que han creado las costumbres andaluzas! (453).

Inés tendrá el mismo comportamiento al referirse a un hombre sudamericano, específicamente, a un sacerdote de Brasil. Su tendencia también será posicionarse desde una voz hegemónica, superior y “europea”, para describir a un sujeto de características exóticas: “Entre los no muy apuestos jinetes descuella Monseñor Albano, candidato al obispado de Ceara (Brasil) con su tipo aceitunado y traje vistoso, como el plumaje de un ave de los trópicos..... Diríase un jefe de tribu bárbara, marchando al asalto de Roma” (83). O bien: “Monseñor Albano hace rápidas apariciones envuelto en una carpeta de colores vivos que lo convierte en una florida planta tropical trasplantada en un invernadero de Francia” (486). Según Inés, “dominaba a todos los tipos en exotismo Monseñor Albano, con su traje vistoso de obispo en perspectiva (pues según él mismo confesaba, lo único que le faltaba era la consagración) que le daba todo el aire de un sacerdote indio o del viejo Egipto” (177); lo que deja en claro que Iris seguirá ubicándose en una voz más cercana a la europea -a pesar de que critique ésta-, y distanciándose de una voz latina o sudamericana, como en este último caso.

Los chilenos, por consiguiente, a través del tono de esta narradora, no coinciden en el modo de ser, ni de hacer, ni de vestir, etc., con otros pueblos sudamericanos; pero tampoco pueden ser considerados europeos propiamente tales, puesto que simplemente no lo son. Esta contradicción o indeterminación, permite que la narradora de este relato pueda criticar sin límites, tanto a las gentes del trópico americano, como a las que pueblan España y los países europeos. Inés representa una voz que se escapa de las ubicaciones más reconocidas. No logra posicionarse con plenitud en el estrado de la voz del europeo, pero tampoco puede hacerlo desde la del sudamericano. Los chilenos de la alta sociedad, así como lo era Iris, no se consideraban ni lo uno ni lo otro.

Al único sujeto que Inés logra comprender como uno de índole más cercano, que a veces podría ser entendido dentro de su concepto de “nosotros”, será un peruano del que se hace muy amiga, según el relato, y con quien dice entenderse mayoritariamente durante su viaje: “Viene conmigo el señor Orbegoso, un peruano muy simpático, que desde el principio del viaje se constituyó en nuestro *chevalier*¹⁵⁴, como que en todo hombre de raza española se encuentra un Don Quijote que aparece en los momentos psicológicos” (249). Son recurrentes las alusiones a pasajes en que ambos, tanto ella como el peruano, se pueden reír de las mismas cosas, y pueden comprenderse tan sólo mirándose de reojo, o dedicándose un sutil guiño.

¹⁵⁴ Jinete o caballero en francés.

Carlos Walker Martínez, finalmente, describirá a los griegos como un pueblo imposible de delimitar, es decir, que puede ser comprendido al mismo tiempo como oriental y occidental, lo que no deja de ser interesante. El griego estaría atrapado en esa especie de limbo que le impide ser lo uno o lo otro plenamente, realidad parecida a la que vive o padece el chileno, según lo que nos revelaba Inés Echeverría. Si bien, el griego es “moderno” o “civilizado” en ciertos aspectos, su parecido o conexión con el pueblo oriental, le impide ser considerado como un sujeto europeo propiamente tal. Sus propias palabras son las más adecuadas para conocer su descripción al respecto: “Los griegos modernos son inteligentes, locuaces y alegres y, como en todos los pueblos orientales, desde las cinco de la tarde todos pasean, toman el fresco y gozan de la vida” (Walker 483).

En síntesis, mediante el desarrollo de este punto titulado “Construcción del mundo familiar” es posible comprobar que los relatos de viajeros chilenos que fueron a Oriente durante el siglo XIX, no sólo ofrecen y construyen una imagen del/lo “otro”, es decir, del mundo extraño que visitan y describen, sino también, constituyen y crean una imagen de sí mismos, de sus compatriotas o del “nosotros” de la narración, de tal manera que revelan una cierta concepción del mundo que les es familiar. Y esta construcción, al igual que la del “otro” mundo, también se realiza en el texto mediante recursos que pueden considerarse literarios. El uso de figuras retóricas y la intertextualidad, son recurrentes en los fragmentos de los relatos destinados a definir (describir) y conformar ese mundo familiar. Por consiguiente, la descripción y la imagen que se expone de Chile y de los chilenos, también reporta “literaturidad” a los relatos de estos viajeros.

Se puede observar que estos viajeros descubren Chile en Oriente, o bien, hallan aspectos orientales en Chile, así como también, son capaces de entenderse a sí mismos (y a los chilenos) como seres que no coinciden con la “occidentalidad” ni con la “orientalidad” plenamente, atribuyéndose así, un carácter indefinido, difuso, contradictorio, respecto a las definiciones establecidas por el orden y el poder hegemónico.

VII. OTROS DISCURSOS.

VII.1. RELACIÓN TEXTO-IMAGEN EN LOS RELATOS DE VIAJEROS CHILENOS EN ORIENTE EN EL SIGLO XIX.

Es relevante considerar en un estudio como este, que los relatos de viajes en cuanto género, no sólo suelen constituirse de mensaje escrito, sino también, y de manera importante, de mensaje visual. Es decir, muchos relatos de viajes conforman un complemento entre texto escrito y texto ilustrado, dibujado, o fotografiado, cuyo producto es el que recibe el lector en su totalidad; y, por consiguiente, no debería ignorarse un análisis de estos dos discursos entrelazados, al momento de plantearse una investigación como la que desarrollamos, en que se pretende comprender cuáles son las imágenes que construyen los viajeros, y cómo es que las producen.

Del corpus estudiado, el relato de Amalia Errázuriz incluye una serie de dibujos, al parecer de la autoría de la misma viajera, que acompañan al texto en distintos pasajes; el de Pedro Del Río incluye no sólo una gran variedad de imágenes, sino también una diversa gama de técnicas con las que se incorporan éstas en el libro: bosquejos, grabados y, especialmente, fotografías. El presbítero José Agustín Gómez, finalmente, también incorpora grabados y fotografías en su relato. El resto de los viajeros todavía no presenta en sus obras esta manera visual de describir el Oriente.

No obstante la importancia que le atribuimos a un análisis en conjunto de ambos discursos (textual y visual), en esta tesis no se pudo abordar un estudio exhaustivo y profundo de esta relación. Esto, por varios motivos. Primero, porque no todos los relatos se expresan en ambos discursos, y por ende, no se podría continuar con la lógica comparativa entre todas las obras que se ha aplicado en los otros puntos de la investigación. Segundo, porque se tendría que desarrollar un examen de carácter histórico o un seguimiento del proceso editorial de los textos para poder afirmar con propiedad si los dibujos, grabados, fotografías, etc., pertenecen a los mismos viajeros o fueron incorporados posteriormente por ese mismo proceso editorial. Y esto es relevante, puesto que ya no se estaría asistiendo a la representación del mensaje del mismo emisor mediante dos dispositivos distintos, sino que se estarían recibiendo dos mensajes de dos emisores distintos, fenómeno que complejizaría aún más el análisis. Tercero, porque dibujo y fotografía no pueden ser abordados mediante un mismo marco teórico de estudio, puesto que ambos dispositivos -en el ámbito de los relatos de viajes- responden a épocas, contextos, técnicas y procesos diferentes. El dibujo (bosquejo, grabado, etc.) será incorporado en estas obras durante gran parte del siglo XIX, mientras que la fotografía lo será desde fines del siglo

XIX en adelante, y desplazará casi por completo al primero. Si bien todas las obras de nuestro corpus datan de la segunda mitad del siglo XIX en adelante, es decir, son todas de un momento en que dibujo y fotografía coexisten como discurso visual en los relatos de viajes, de todos modos, la fotografía propone interpretaciones muy diversas a las del dibujo, especialmente fundamentadas en que la primera funciona en mayor medida como un documento “científico”, fidedigno, que expresa la realidad observada sin errores, o bien, sin dobles lecturas. La fotografía, al contrario del dibujo, es el producto de lo que captura automáticamente una máquina, como lo hace un espejo; mientras que el dibujo es el producto de una obra trazada por la mano de un artista, que puede jugar en su tarea de representación de la realidad según como a éste le plazca. Por lo tanto, si bien fotografía y dibujo son parte de un mismo tipo de discurso en el relato de viaje (el visual), responden a dos medios de emitir un mensaje muy distintos. Aún se pueda argumentar que en la fotografía igualmente existe un enfoque subjetivo, es decir, que existe un fotógrafo-artista que escoge qué y cómo capturar una imagen, y por lo tanto, la fotografía en sí también pudiera considerarse un producto artístico y no propiamente documental (que permite interpretación por su lenguaje connotativo), de todos modos, el análisis de una propuesta de este tipo -del discurso de imágenes visuales dadas por ilustraciones, fotografías, etc. - en los relatos de viajes, exige para un correcto análisis que se consideren ambas técnicas por separado, o al menos, con marcos teóricos distintos. Esto provocaría, finalmente, una especialización en otra área que se escapa de los límites y objetivos de esta tesis, especialmente enmarcados en el análisis textual y literario del relato de viajes.

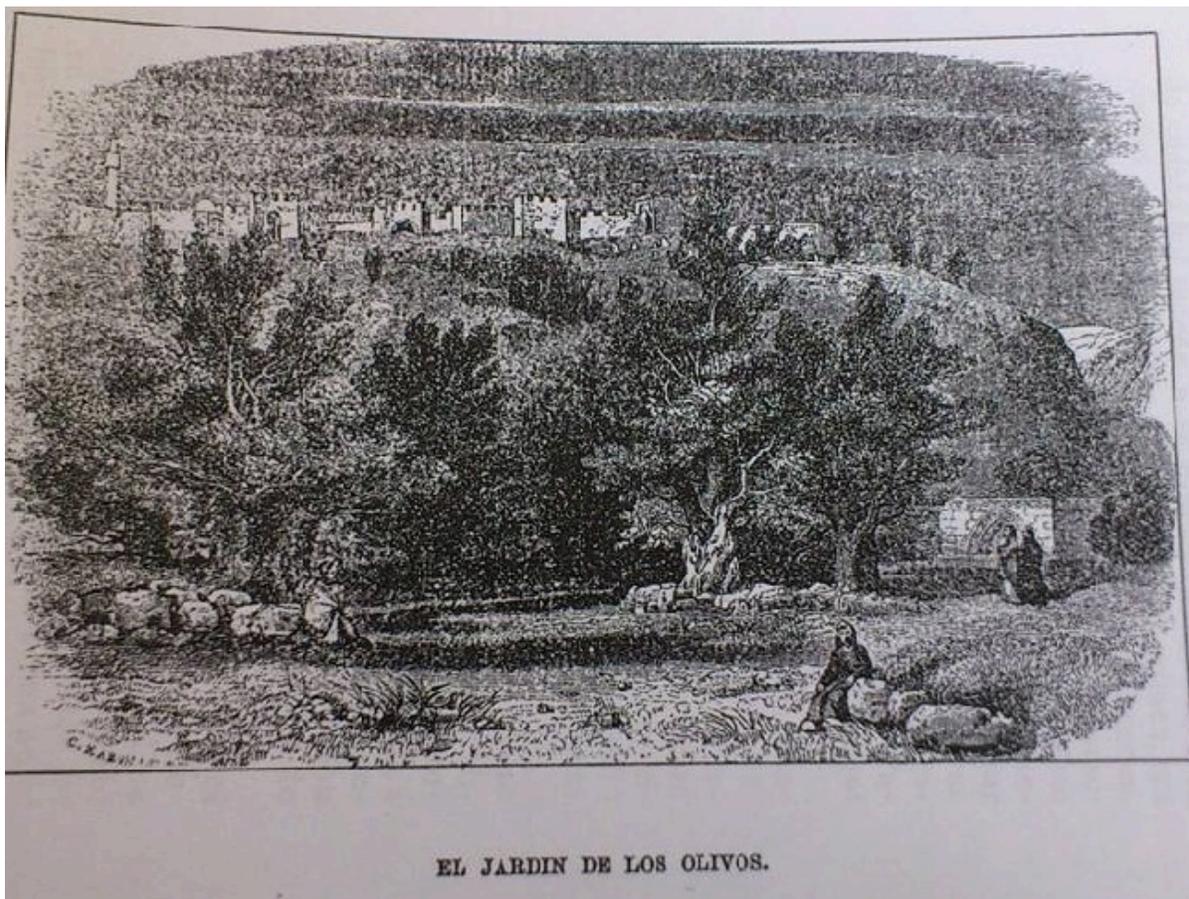
Por lo tanto, la relación texto-imagen en los relatos de viajeros chilenos en Oriente en el siglo XIX, es un tema de investigación que para ser desarrollado correctamente, no puede ser abordado aquí en un sólo capítulo, sino en otro estudio particular y especialmente dedicado a ello.

A continuación, sin embargo, exponemos brevemente un ejercicio de cómo podría proyectarse un estudio como el que aquí señalamos. Esto con el propósito, tan sólo, de intentar demostrar la relevancia que podría constituir éste.

Resulta decidir, por ejemplo, que en gran parte del relato del presbítero Gómez se incluyan fotografías, pero que se prefiera el “dibujo” en los capítulos en que el texto se refiere a Tierra Santa. Sus palabras acerca de Jerusalén, así como las de excursiones aledañas, serán todas acompañadas por ilustraciones (grabados) y no por fotografías. Este comportamiento, que no sabemos con exactitud si fue consentido por el mismo autor, o bien, responde a un proceso editorial (puesto que los grabados pertenecen a otros autores), puede significar muchas cosas, entre ellas, el uso de un recurso visual

importante, semejante al uso de metáforas y otras figuras literarias en el caso del discurso escrito. Tierra Santa es el destino deseado y soñado por este viajero, por consiguiente, una fotografía, tan real, tan concreta, pudo haber sido conscientemente desplazada por un dibujo que ofrecía más posibilidades de interpretación, de libertad, o bien de “imaginación” a los ojos de los lectores. Podríamos interpretar esta característica de su libro, como una necesidad de entregar un mensaje más vago, menos denotativo y más connotativo en una parte específica de aquél, que coincide con el momento en que se describe Tierra Santa, lugar que a su vez corresponde al más deseado, más soñado, y más re-construido y re-creado por el narrador. En este sentido, discurso visual y textual se complementarían o compartirían fuerzas para enunciar un mismo mensaje.

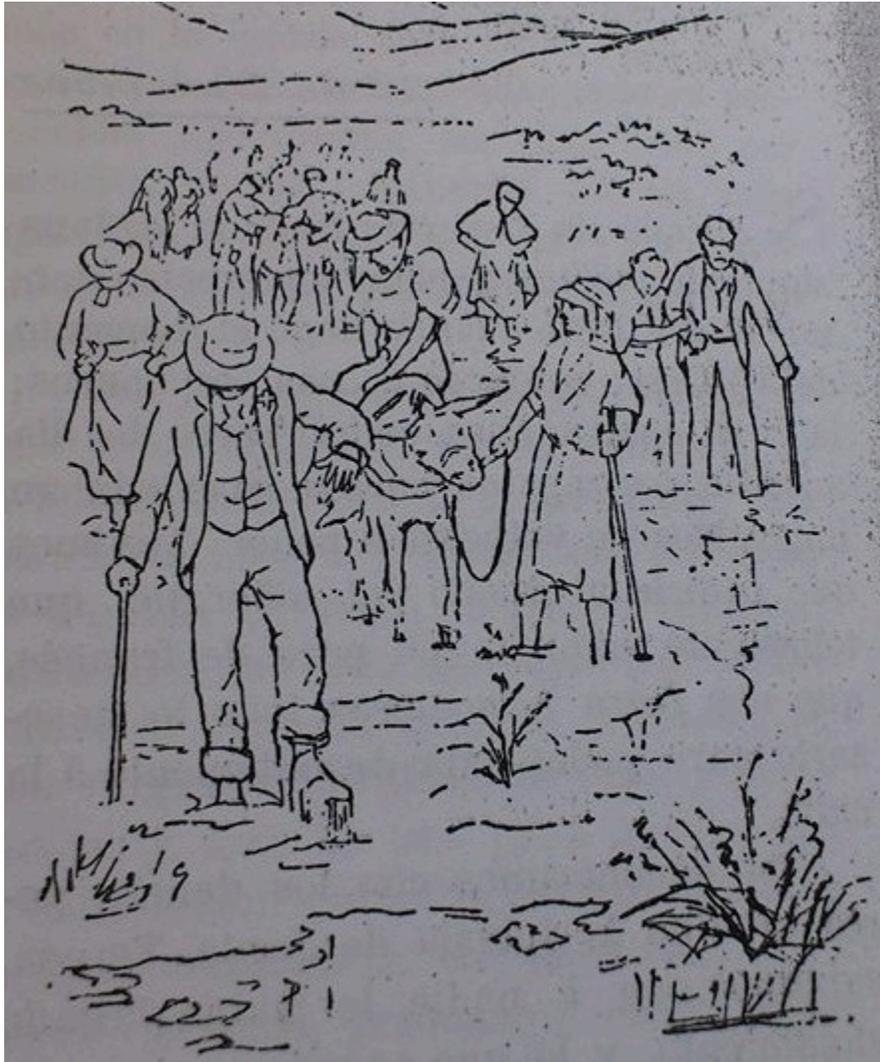
Un ejemplo más concreto de que coincide el mensaje de ambos dispositivos en este relato, es el pasaje textual sobre el Monte de los Olivos, que es acompañado de una ilustración que transmite el mismo tono de las palabras que describen dicho jardín. El dibujo muestra un bosque apacible, un lugar tranquilo, donde a cierta distancia los hombres pueden meditar en soledad.



El texto dice: “El Huerto de los Olivos es uno de los sitios más santos de la Palestina y donde el alma siente las más delicadas impresiones de ternura y de amor, pues allí nuestro Salvador dio principio a nuestra redención” (286). Y continúa: “Algunos instantes permanecemos en aquel lugar aspirando el dulcísimo aroma que exhalan las fragantes flores que en él se cultivan todo el año” (286). Por consiguiente, las imágenes del Monte re-presentadas por ambos discursos: visual y escrito, conducen al lector hacia la re-creación o imaginación de un lugar con similares características: apacible, tranquilo, apropiado para la meditación, imagen que a su vez dialoga con el Nuevo Testamento.

La obra de Amalia Errázuriz, por su parte, incluye una serie de bosquejos. Éstos son en su mayoría de características muy sencillas, lo que nos hace creer que pertenecen a su propia autoría. Además, algunos de ellos hacen referencia directa a pasajes concretos que sólo ocurrieron en su viaje, como es el caso de aquella vez en que una mula porfiada hizo caer a uno de sus compañeros peregrinos; o bien, cuando tuvieron que padecer la lluvia y caminar por sobre el barrial en el trayecto a Nazaret.

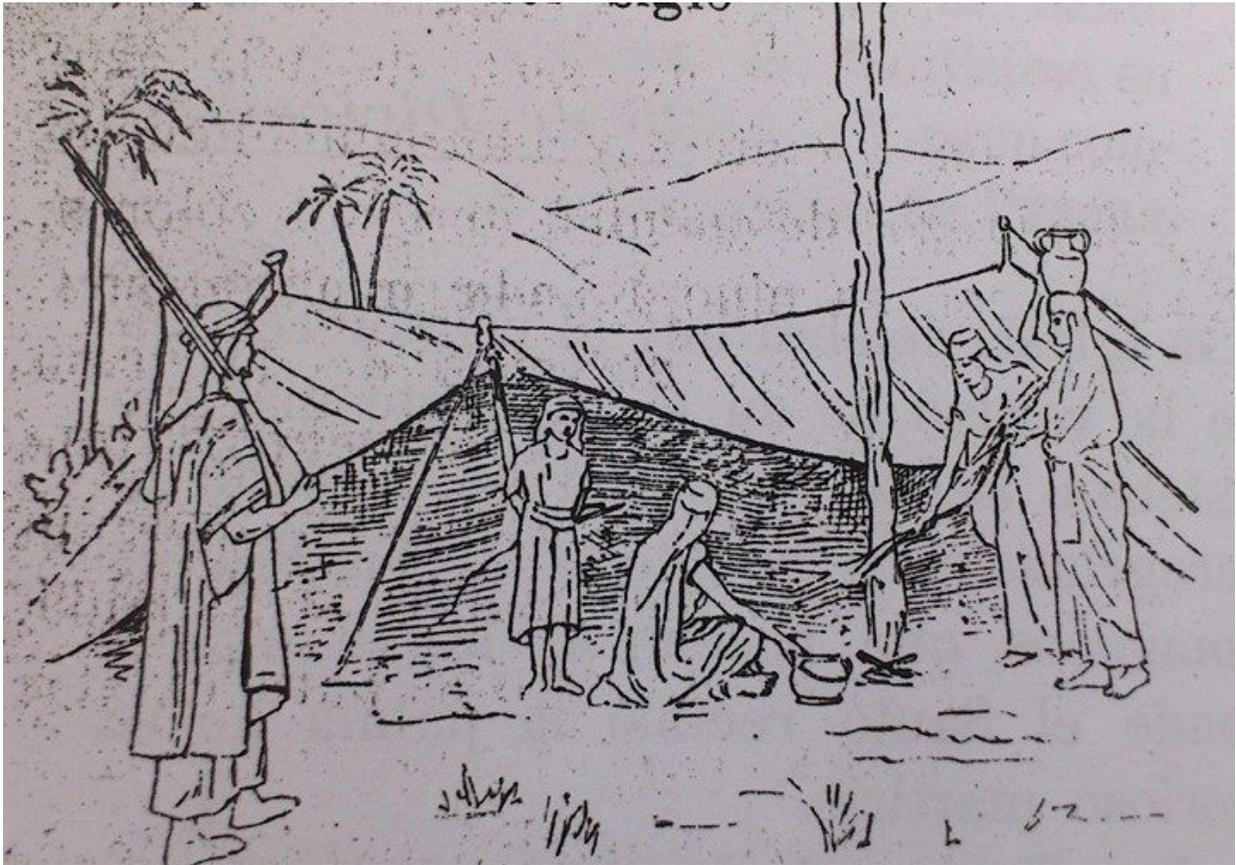




No sabemos a ciencia cierta, sin embargo, si son bosquejos ensayados por la viajera, o si algún dibujante tras leer sus líneas, le obsequió estas imágenes. Pudo ser otro peregrino, pudo ser un chileno que todo lo imaginó mientras se lo contara Amalia, etc. Este es el tipo de datos que exige indagar un análisis de esta índole, y que ya explicábamos como una de las razones por las cuales no podemos realizarlo en esta tesis con la profundidad y seriedad necesarias.

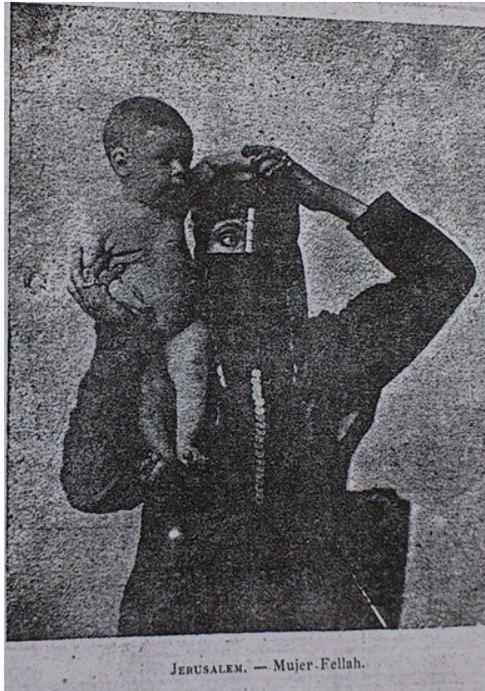
Una observación más concreta que puede hacerse entre uno de los dibujos y el texto referente, es la que se expone en el pasaje en que Amalia manifiesta la imagen sobre los beduinos. Sus palabras remarcan la calidad de “mendigos” de los miembros de este pueblo, la que formula conociendo solamente a los campamentos que bordean las murallas de la ciudad de Jerusalén, puesto que no acude

al desierto, ni se encuentra con beduinos en otra parte. Dice así: “Un grupo de carpas negras de las que salía una pequeña humareda, algunas mujeres sucias y andrajosas, niños poco menos que desnudos y perros escuálidos mostrando todas sus costillas, era lo que formaba esa extraña y miserable instalación” (82). No obstante sus palabras, y su concepción final respecto del modo de vivir de los beduinos como uno de índole “miserable”, el dibujo que acompaña este pasaje del texto no muestra nada similar, sino a un grupo de individuos junto a una tienda, bien ataviados, armados, sin niños desnudos, ni perros escuálidos.



Este sería un caso, por ende, en que dispositivo escrito y dispositivo pictórico (dibujo) no coincidirían en el mensaje transmitido, situación sumamente interesante de ser analizada, tanto por las razones que pudieron permitir que aquello fuese así (que el texto y la ilustración describiesen cosas distintas respecto a un mismo objeto observado), como por el producto final o imagen completa que recibe, y a su vez construirá, el lector de este relato de viaje. Las contradicciones que emite el libro habrán de ser captadas y resueltas por el lector según su propia labor interpretativa, por lo que aquellas

(las contradicciones o incongruencias entre uno y otro dispositivo) constituyen un elemento que proporciona valor a la obra, enriqueciendo su mensaje.



Finalmente, en el relato de viajes de Pedro del Río Zañartu, en el que la fotografía es lo que impera en cuanto a dispositivo visual utilizado, se reconoce la intervención de un claro proceso de edición -no sabemos si comandado por el propio viajero o no-. Decimos lo anterior, puesto que las imágenes fotográficas parecen no acompañar nunca directamente al texto escrito, sino que van por su cuenta, incrustándose en distintos pasajes a modo de decoración. Pocas veces la fotografía se ubica junto al pasaje del texto que se refiere en palabras al objeto proyectado por dicha fotografía. Por lo mismo, mensaje escrito y mensaje visual (fotográfico) tomarán distintos rumbos, constituyendo, de alguna manera, “textos” distintos.

Un ejemplo concreto de lo anteriormente expuesto, es el de la página 463 de la obra; en ella aparece una fotografía de una mujer árabe con una breve descripción que versa: <Jerusalén - Mujer Fellah>; no obstante en ninguna línea de dicha página, ni en las próximas, se describe, ni se hace referencia a una campesina en particular, ni a los labriegos árabes en general. De tal modo, que la fotografía allí incrustada cumple un rol decorativo, desde las perspectiva del receptor que prefiere atender el mensaje escrito; o bien, cumple un rol documental, desde la perspectiva del receptor que desea comprender la obra como álbum fotográfico.

En Conclusión, estudiar la relación texto-imagen en los relatos de viajeros chilenos en Oriente en el siglo XIX, es una tarea pendiente, y que revela mediante estos breves e ingenuos ejemplos, posibilidades valiosas de interpretación. Su análisis puede revelar contradicciones y mensajes engorrosos y complejos, sin embargo, interesantes e incluso necesarios para lograr comprender con mayor plenitud la imagen que estos relatos forjan, construyen y transmiten del Oriente.

Se insiste finalmente, en que no se desarrolla un análisis como este en nuestra tesis, puesto que se escapa de los objetivos específicos de ella. Adentrarnos en un tema así, significaría apartarse del estudio literario concreto (estudio del mensaje escrito), que en nuestro caso tan sólo se enfoca en la búsqueda de la “literaturidad” de los relatos, enmarcado en el proceso de “espectacularización” o “teatralización” del mundo oriental, mediante el uso de recursos especiales, tales como la écfrasis, otras figuras y la intertextualidad literaria.

VIII. CONCLUSIONES.

En la formulación de nuestra hipótesis se afirmaba que con el análisis se intentarían desarrollar tres grandes propósitos:

1. Comprobar que la imagen *del otro* visualizada en los relatos de viajes en Oriente escritos por chilenos durante la segunda mitad del siglo XIX, se compondría, en gran medida, de elementos y recursos literarios, y no así de datos y fuentes históricas fidedignas.
2. Además, nos habíamos propuesto resaltar el valor literario de estos textos, a través de un análisis estético-narrativo de aquellos momentos del relato en que se describía o se entregaba información sobre el mundo (paisaje y habitante) oriental.
3. Finalmente, se pretendía demostrar que eran justamente las referencias *al/lo otro* una de las partes de estos textos que revelaba mayor preocupación por el uso del lenguaje y la ficcionalización del discurso. Ambas cosas se concretarían, decíamos, en el aumento del uso de figuras retóricas y en el establecimiento de variadas relaciones intertextuales (con otros textos literarios), así como en la constitución de un cierto ambiente teatral.

VIII.1. RECURSOS LITERARIOS Y FICCIÓN EN LA DESCRIPCIÓN DEL ORIENTE EN LOS RELATOS DE VIAJEROS CHILENOS DEL SIGLO XIX.

En este punto y en el siguiente (VIII.2) nos referiremos a las conclusiones del análisis de los propósitos 1 y 3 recién mencionados; y se comentará el objetivo 2 en el próximo subcapítulo de la conclusión (VIII.3), denominado “El valor literario de los relatos de viajeros chilenos en Oriente durante el siglo XIX”.

VIII.1.1. Recursos literarios en la descripción del Oriente en los relatos de viajeros chilenos del siglo XIX.

Tal como demostramos en el punto IV de esta tesis, los relatos de viajes estudiados están colmados de recursos literarios especialmente en los pasajes en que se describe el Oriente (tanto los paisajes y ambientes, como los habitantes y sus costumbres). Los recursos a los que aludimos son las figuras retóricas y la intertextualidad literaria.

Fue posible comprobar que no sólo en el momento en que el viajero-narrador relata el “encuentro” con el mundo oriental surge el uso de dichos recursos, sino que incluso antes de salir de su país de origen, antes de iniciar el viaje, estos viajeros ya han comenzado a construir una imagen del “otro” mediante el uso de figuras e intertextualidades literarias. Al distinguir los momentos o etapas en las que el relato promueve el proceso de “construcción” de la imagen del “otro”, pudimos corroborar que en todas sobresale el uso de estos recursos, constituyéndose una configuración especial de la imagen o imágenes del mundo oriental. Estas etapas las titulamos como:

1. Construcción de la imagen del otro (mundo oriental);
2. Ruptura o quiebre de la imagen del otro (mundo oriental);
3. Re-construcción o creación de la imagen del otro (mundo oriental).

La primera de ellas, decíamos, correspondía al fenómeno que desarrollaba el viajero antes de referirse a su llegada a Oriente propiamente tal. En ese periodo del relato operaban las preconcepciones del mundo “extraño” que se visitaría, y el recurso mayormente utilizado por los narradores resultó ser la intertextualidad literaria, puesto que dichas preconcepciones provenían principalmente de sus lecturas previas.

La segunda de estas etapas consistía en el momento en que el viajero llegaba a Oriente físicamente, produciéndose un enfrentamiento entre la preconcepción que se traía de dicho mundo, y la realidad realmente observada. El resultado de la experiencia correspondía a una ruptura o quiebre de la imagen del otro que se ha venido construyendo

desde el inicio del relato, y el vuelco del discurso hacia uno de carácter contradictorio, inestable, colmado de emociones y sensaciones difíciles de expresar y explicar. Comprobamos que durante este momento del texto, el narrador se inmoviliza o detiene, y se concentra en una especie de examen descriptivo minucioso y preferentemente comparativo entre la imagen que traía de Oriente y la visión de éste con la que se encuentra. En este examen del que hablamos, la intertextualidad, así como la comparación (figura literaria) son mayormente utilizadas como recursos principales. La intertextualidad sería una de las primeras maneras de suplir esa vaciedad y de aminorar el encandilamiento frente al nuevo mundo que ha dejado al viajero con su mente en blanco; así como la comparación sería el modo que tiene éste de intentar “salir a flote”, y llevar el discurso descriptivo a un tono controlado nuevamente. El diálogo con otras obras literarias, así como el uso de una figura literaria (comparación) demuestran que el camino que escoge el narrador al encontrarse en el medio del caos, del vacío e incomprensión de lo que observa y debe describir, es uno de índole literario.

En la segunda etapa de los relatos también era posible observar que los narradores primero describen el paisaje del mundo nuevo, y luego, ubican allí a sus habitantes; lo que coincidía con la manera en que un autor primero crea el escenario de su obra, y luego, presenta a sus personajes. El “encuentro/desencuentro” con los habitantes del mundo oriental, además, constituía el último escalón del abismo por el que cae el narrador-viajero, en el sentido en que éste va perdiendo el control o se le va deshaciendo la imagen que ha construido previamente respecto a Oriente. Después de esto, es decir, después de relatar su encuentro real con esos seres “extraños”, se inicia la re-construcción y creación de una nueva imagen del mundo oriental por parte del viajero.

En la tercera y última etapa, por consiguiente, se desarrolla esta re-construcción de la imagen del mundo oriental, y su creación personal de la misma. La tercera etapa del itinerario narrado por el viajero corresponde al punto álgido del relato desde la perspectiva de la función creativa. Es aquí cuando mayormente aflora la literaturidad del texto¹⁵⁵, y cuando más intensamente se aplica el recurso de la écfrasis. El vacío o abismo al que se enfrenta el narrador al cruzar el umbral hacia lo desconocido, empieza a superarse desde que éste se encuentra con el sujeto del mundo nuevo. El viajero comienza a hacerse cargo -

¹⁵⁵ Ver Capítulo III: “Literaturidad del relato de viaje: ficción e invención del otro”.

concretamente- de suplir la imagen destruida del otro mediante la creatividad. Es en este momento cuando la falencia o la falta de conocimiento del individuo extraño, se traduce en una re-construcción creativa o imaginaria del otro. Este proceso de por sí contradictorio, porque implica rechazar, rescatar, asumir, negar, tomar y dejar elementos de las dos imágenes que se confrontan (la preconcebida y la “real”), se sustentaba, principalmente, como vimos, en un concentrado uso de figuras retóricas.

En conclusión, todas las sensaciones experimentadas en la segunda etapa (momento en que se llega a Oriente), y que intentan transmitirse a la palabra escrita en el relato, repercuten en la imagen final o la nueva imagen de Oriente que describirá, formará y creará el viajero; que ya no será la que otros le informaron, ni tampoco la que el Oriente propiamente tal le sugiera directamente a la vista, sino ambas fusionadas, entremezcladas, disputándose la soberanía, y manifestándose un nuevo Oriente, único y propio de cada relato de viaje en particular.

Es necesario recordar, que el fundamento que explica el por qué se considera literario un texto con las características de los relatos de viajes que aquí se estudian, radica en la siguiente lógica, como se ha explicado en el primer capítulo de la tercera parte de esta tesis (III.1. “Literaridad del relato de viaje: Ficción e invención del otro”). En ese capítulo explicamos que la definición de literatura, es decir, qué es y qué no es literatura, es un asunto no resuelto del todo. No obstante, ateniéndonos a los puntos o características del intento por la definición de la literatura en la que coinciden los teóricos (desde Aristóteles en adelante), afirmamos que consideraríamos el uso figurativo del lenguaje y la ficcionalización del discurso como elementos propios del texto literario. Agregábamos además, que no era posible en la literatura concebir lo uno sin lo otro, en cuanto que necesariamente para introducirnos en un mundo virtual, ficticio, literario, el autor ha de requerir el camino del lenguaje figurado, es decir, el uso de figuras literarias, y un modo especial de utilizar y configurar las palabras. Y viceversa, el decir connotativamente algo, no decirlo normalmente, implicaba un otro-decir, un re-decir, y por ende, una proposición de virtualidad (Rotker 141). Por consiguiente, si los relatos de viajes estudiados muestran justamente estas características: el decir connotativamente algo, el uso figurativo del lenguaje y la ficcionalización del discurso, entonces, podemos comprobar que éstos sí son textos de naturaleza literaria.

Asimismo, con un análisis como el aquí desarrollado, es posible afirmar que dicha naturaleza literaria de los relatos, surge a la luz del proceso de “construcción” y “creación” de la imagen del mundo oriental que se presenta mediante la descripción de dicho mundo por parte de los viajeros-narradores. Y es sobre este tema que nos corresponde profundizar a continuación en esta conclusión.

VIII.1.2. Ficción en la descripción del Oriente en los relatos de viajeros chilenos del siglo XIX.

Como tercer objetivo de esta tesis, se pretendía demostrar que eran justamente las referencias *al/lo otro* una de las partes de estos textos que revelaba una mayor preocupación por el uso del lenguaje y la ficcionalización del texto, concretándose en el aumento de uso de figuras retóricas, y en el establecimiento de variadas relaciones intertextuales (con otros textos literarios), constituyéndose a su vez, un cierto ambiente teatral.

En el punto anterior de esta conclusión se hace alusión a cómo nos fue posible considerar el uso de figuras literarias como un recurso que ha de aportar a la ficcionalización del discurso. Ahora bien, es necesario recordar por qué el uso de intertextualidad literarias también contribuye con dicho fenómeno. Y la razón es que este diálogo con textos literarios, no sólo introduce una imagen des-realizada en el proceso de re-creación o re-construcción de la imagen de Oriente que intenta el viajero, en cuanto que traslada el discurso al mundo ficticio de otras obras literarias, sino además, conduce al mismo relato hacia una tradición evidentemente literaria, hecho que también contribuirá de alguna manera a otorgar literaturidad al discurso.

Una vez que fue posible con nuestro análisis comprobar que el uso de figuras retóricas, así como de intertextualidades literarias, otorgaba un carácter ficticio a los relatos, se intentó demostrar que ambos recursos a su vez, permitían un tipo de ficcionalización de índole teatral en estos relatos. Esto, porque la función descriptiva referente al paisaje y al habitante oriental desarrollada en los relatos de viajeros chilenos, conduciría a su presentación en cuanto espectáculo imaginario en el relato. Vimos cómo el proceso de re-construcción o re-creación de la imagen del mundo oriental, que abarca una nueva imagen del paisaje y del habitante de ese mundo, transforma o convierte al espacio

en escenario, y a sus habitantes en personajes.

Pudimos darnos cuenta, al mismo tiempo, que la re-creación de Oriente y la conversión de éste en escenario, implicaba necesariamente la animación de ciertos personajes. En este sentido, los habitantes de los países recorridos y observados, así como los compañeros de viaje de los escritores, se habrían de transformar en actores. Lo interesante es que quien ocuparía el rol de protagonista es el mismo viajero que narra y describe. Es éste, y son sus sentimientos, sensaciones y perspectivas sobre las distintas situaciones, lo que habría de prevalecer por sobre todo lo demás. Se señaló que era cosa común entre los viajeros incluirse ellos mismos en ciertas situaciones, como una manera de demostrar que ellos también han caminado por una tortuosa calle, han degustado una extraña comida, y han convivido con singulares sujetos. La vía por la cual el viajero lograría corroborar haber acudido físicamente al Oriente, es la de narrarse a sí mismo, es decir, incluirse dentro del relato como personaje que experimenta y que vive un conjunto de situaciones dignas de contar. Por consiguiente, la invención o la re-creación del mundo Oriental no acaba en la descripción de los paisajes e individuos, sino que el viajero y su mundo interior también serán descritos. El viajero, que es quien observa y describe, necesariamente hará recordar al lector que aquél ha estado allí (en los lugares que describe, junto a los individuos de los que habla). Y es gracias a esa necesidad –la de recordarnos que ha estado allí– que el viajero se transforma de narrador en personaje, o que ejerce los tres roles de autor-narrador-personaje simultáneamente.

En conclusión, mediante la descripción y la detención del discurso narrativo se produce la transformación del espacio visitado y observado, en escenario o espacio imaginario; y mediante la reactivación del discurso narrativo, en que se relatan situaciones vividas por la voz que habla (mutando de la tercera persona a un diálogo), se produce la conversión de viajero-narrador en personaje-protagonista de una obra literaria, donde escenario y personajes serán parte de un mundo imaginado, o bien, de un Oriente des-realizado.

VIII.2. EL ORIENTE “CONSTRUIDO” Y “CREADO” EN LOS RELATOS DE VIAJEROS CHILENOS DURANTE EL SIGLO XIX.

En el punto V de esta tesis, titulada “Imágenes del mundo oriental como producto de la ficción chilena”, se expusieron las imágenes concretas que los viajeros construyeron en su relato, tanto del paisaje como del habitante oriental.

Respecto al paisaje oriental descrito y creado por lo viajeros estudiados, se pudo demostrar que éste responde a un espacio que cobra características virtuales o ficticias a través del relato. El uso de figuras retóricas, así como el diálogo intertextual con otras obras literarias ayudan a que el paisaje descrito se convierta en una especie de escenario imaginado, y por ende, los viajeros reales al recorrer Oriente, así como los lectores al leer las líneas de estos relatos, asistirían todos a una especie de “espectáculo”.

Se evidenció que los sitios en los que se concentraba un mayor grado de “espectacularización” dentro de los relatos, eran dos: El desierto y Tierra Santa. Aquél, así como el Valle de Josafat, Jerusalén y Jafa, serán todos lugares cuyas descripciones e imágenes contengan características que nos permitan comprenderlos como lugares “inventados”, “creados”, más que como lugares absolutamente reales, que calcen a la perfección con el estado fidedigno de éstos. Concluíamos en este punto que aunque existen referencias a la experiencia real vivida por estos viajeros en estos lugares, la dedicación a las impresiones y visiones a partir de lo vivido son breves, escasas, y quedan relegadas a un segundo plano, imponiéndose por sobre ellas la imagen extraída y mantenida por los libros, por los mitos, por los textos sagrados. La imagen abstracta, libresca e imaginada (valga la redundancia) de ellos, cobra mayor relieve en estos relatos que la realmente experimentada por los viajeros en dichos lugares. Este modo de enfrentarse a estos espacios y de inmortalizarlos en palabras escritas, permitirá que Iris, por ejemplo, al relatar su desembarco en el puerto de Jafa, logre transportarse al ambiente del mismo diluvio universal: “Jafa (...), batida por un mar furioso, bailando una danza macabra con sus crestas cubiertas de espuma rugiente, que hierven en toda la extensión de la bahía...” (134).

Respecto al individuo oriental notamos que existe una tendencia en los relatos a concentrar su atención especialmente en “el beduino”, en los “árabes” y en la “mujer oriental”. Y cuando se describen éstos, el lenguaje empleado se torna diferente, más

cuidadoso, se acude a términos especiales, y al mismo tiempo, se abre el discurso hacia un fuerte uso de figuras literarias, lo que reporta *literaturidad* a los textos. Se demostró que en las imágenes de estos individuos orientales y en su construcción, influye la ficción, el dato libresco, etc., lo que permite que estos habitantes, en algunos casos, se transformen en verdaderos personajes de la narración; así como en otros, no sean considerados más que meros objetos decorativos de la escenografía oriental proyectada. De ambas maneras, no obstante, es decir, tanto como actores, así como objetos decorativos, la descripción y la referencia al hombre y mujer orientales en los relatos, contribuiría al fenómeno de “teatralización” o “espectacularización” de la realidad oriental.

Sobre el beduino logramos afirmar que es representado por los viajeros estudiados, mediante una imagen que se construye en el debate entre dos discursos: el romántico-poético y el de la civilización-barbarie; y que es el primer discurso el que predomina y vence por sobre el segundo. Incluso en aquellos relatos, como el de Walker Martínez, en que existe una fuerte crítica respecto a las costumbres salvajes de este pueblo (planteada desde la perspectiva de la fe y de las creencias religiosas), el espanto que provocan según este viajero, estos hombres sin ley, es producto de una cierta “caricaturización”, de una des-realización, de una cierta “puesta en escena”, que conducirá a ficcionalizar, o convertir en personajes novelescos a los beduinos descritos.

Del árabe en general, nos despertó curiosidad darnos cuenta que si bien las imágenes del “árabe” debieran ser múltiples y diversas -por tratarse de la descripción de individuos pertenecientes a distintas naciones, culturas, razas y creencias-, las descripciones que manifiestan todos los viajeros suelen tender hacia la configuración de un ser similar, cuyas características más destacadas son la ociosidad, la brutalidad, la inmoralidad, el fanatismo y la herejía.

Finalmente, dos imaginarios de la mujer oriental son los que se desarrollan en los relatos estudiados, el de la sultana (objeto seductor) y el de la prisionera (ser privado de libertad). Se demostró que la mujer oriental podía convertirse a veces en un objeto decorativo de la escenografía que construyen los autores en su relato, o bien, que ella podía representar un papel o rol en cuanto personaje de un fragmento o historia dentro de ese mismo relato.

Dentro de lo que se debe considerar como “producto” de la ficción chilena a través de los relatos de viaje por Oriente (siglo XIX), el “otro” occidental, o los “otros” otros, también fueron analizados en este trabajo, y se les comprendió como figuras que contribuyeron enormemente al fenómeno del auto-conocimiento del viajero-autor-narrador, mediante la observación, calificación y crítica que éste realizó sobre los europeos y otras personas latinoamericanas.

Fue en este capítulo VI, titulado “Construcción del mundo familiar” donde se desarrolló con mayor profundidad la idea de que el viaje y su relato son instancias para la auto-definición. Defendemos que al describir al “otro” no se está sino también describiendo a uno mismo. Y si hemos podido demostrar que al describir al otro, es posible construir una imagen de éste, es decir, crear éste, entonces, al mismo tiempo, se puede afirmar que mediante el relato de viajes los viajeros se describen, y por ende, construyen una imagen de sí mismos (de su patria, de su lugar familiar), y se crean a sí mismos. En consecuencia, los relatos de viajeros chilenos que fueron a Oriente durante el siglo XIX proponen imágenes de los chilenos, y al mismo tiempo, indican el sitio que éstos (que Chile) ocupan en el mapa, vale decir, desde qué voz nos habla un chileno, dónde se posiciona, qué discursos son los que maneja, adopta, adapta o crea. Resultó sumamente interesante, por lo tanto, descubrir que Inés Echeverría, por ejemplo, se ríe de caballeros franceses, así como de las “virtudes” de los ingleses; o bien, que se atreve a describir a su pueblo chileno como seres “blancos”, mientras adjudica sin tapujos una condición exótica a los brasileiros.

VIII.3 EL VALOR LITERARIO DE LOS RELATOS DE VIAJEROS CHILENOS EN ORIENTE DURANTE EL SIGLO XIX.

Tras el análisis desarrollado en las páginas de esta tesis, es posible vislumbrar no solo el hecho de que los relatos de viajeros chilenos en Oriente durante el siglo XIX son textos que pueden ser considerados como obras literarias, sino además, que éstos son dignos de estudiarse como tales en virtud de que no contienen una baja calidad artística. El relato de Inés Echeverría (Iris), por ejemplo, es un complejo texto íntimo, cuya estructura y modo de escritura poseen un marcado tono poético. Tanto el fondo como la forma del relato de esta viajera, es decir, tanto las reflexiones que propone en aquél, así como la manera o

modo en que se expresa (uso de recursos literarios, uso de la ironía, diálogo con importantes obras literarias, etc.), ubican su obra entre una de las más destacadas del corpus estudiado, en cuanto a parámetros de calidad artística.

Amalia Errázuriz sin ser una connotada escritora como lo llegó a ser Iris, igualmente logra en su relato algunas atmósferas y pasajes en que la caracterización de los personajes mediante el uso de la ironía, fascina y alcanza niveles notables.

Pedro Del Río, por su parte, mantiene durante todo el texto un tono de nostalgia, de pesar, en que se nos hace imposible como lectores olvidar que su viaje es producto o se debe a un asunto íntimo del autor. Este elemento atribuye al relato una entonación sumamente lírica a veces, que también es digna de destacarse y estudiarse por sus características estéticas y artísticas.

No obstante, sabemos que los relatos de viajes corresponden a un tipo de género donde el elemento estético no es una prioridad, es decir, no es la característica que resalta, o bien, no es su razón última de ser, puesto que todos ellos surgen de la necesidad de documentar las peripecias vividas durante un viaje, es posible evidenciar, mediante un análisis como el que desarrollamos en este trabajo, un cierto valor literario en todas estas obras, en cuanto que son poseedoras de bellas imágenes logradas gracias a veces a osados usos del lenguaje, al buen manejo de figuras literarias, a la aplicación de la écfrasis, a adecuados diálogos y relaciones intertextuales con otras obras literarias.

Se agrega a la reflexión anterior, que a pesar de que asumimos que los relatos de viajes de estos chilenos son en su mayoría textos ingenuos, en el sentido de que son frutos de voces no desarrolladas o aún inmaduras, con poca o nada experiencia previa en el campo de la creación artística (incluso para el caso de Iris, porque ésta sería una de sus primeras, sino la primera de sus obras publicadas), al parecer el contacto con otra cultura, y una tan extraña, tan “exótica”, tan “distante” para estos viajeros, hubo de intervenir, influir y ayudar a que todos ellos se expresaran de una cuidada manera, y construyeran interesantes personajes en algunos casos, y armaran grandiosos escenarios en otros, lo que en suma será todo digno de valorarse y estudiarse desde el punto de vista de la crítica y ciencia literarias.

VIII.4. TEMÁTICA PARA OTRA INVESTIGACIÓN: LOS RELATOS DE VIAJEROS CHILENOS EN ORIENTE DURANTE EL SIGLO XX. RELACIÓN FOTOGRAFÍA-TEXTO.

En el capítulo II.2 de esta tesis, se nombraron una serie de relatos de viajeros chilenos que fueron y describieron Oriente, pero que datan de años posteriores a los que hemos comprendido en nuestro corpus, es decir, desde el año 1900 en adelante. Tal como en dicho capítulo señalábamos, ya desde la primera década del siglo XX el número de obras publicadas es significativo. Diplomáticos, marinos, intelectuales, etc., pero sobre todo, escritores, irán varias veces a Oriente, e inmortalizarán en obras sus experiencias. Con la llegada de los vapores a nuestras costas, y con la mejorada situación económica desarrollada especialmente por la industria minera, los viajes y los destinos hacia donde se dirigen los chilenos se multiplicarán. Será cada vez más común, en consecuencia, que éstos acudan a Oriente, y que decidan a su regreso narrar y publicar sus travesías.

Un estudio sobre este último fenómeno descrito, así como de estos relatos por Oriente en particular, es un asunto que está por hacerse, es decir, se encuentra pendiente, y puede ser abordado y desarrollado en un próximo trabajo de investigación. El contexto histórico, en este caso, así como el marco teórico para abordar estos textos tendría que adaptarse a otras condiciones, a otros discursos y corrientes; y en ese último sentido, tener en cuenta la incorporación de la fotografía como un dispositivo trascendental en la entrega del mensaje, es otro tema indispensable.

A su vez, es necesario comprender que el radio por el cual el chileno se desplaza por Oriente también se amplía, lo que permitirá que éste acuda a distintos “Orientes”, y ya no tan sólo a uno “árabe” o musulmán.

Finalmente, volvemos a señalar algunas posibles fuentes que podrían ser parte del corpus de un estudio como el que aquí proponemos. Estas son: *Viaje al Japón de la fragata Lautaro* (1919) de Alejo Marfán¹⁵⁶, así como *Diario de un viaje a Egipto* (1928) de Olga

¹⁵⁶ El 4 de septiembre de 1919, al mando del Capitán de Corbeta Alejo Marfán, zarpa de Iquique con destino a Honolulu y Japón, la “Lautaro”, fragata que después de ocho meses y veintiún días (25 de enero de 1921), regresa a Valparaíso con un cargamento de pólvora y armas para el Ejército de Chile y con dos mil toneladas de carbón.

Budge de Edwards¹⁵⁷ y *Viaje a Egipto* (1931) de Carlos Orrego Barros.

El Fondo Budge, biblioteca cuyos libros donara don Eduardo Budge Barnard a comienzos de la década del '60 a la Universidad Católica de Valparaíso, contiene una colección de alrededor de mil relatos de viajeros y exploradores del siglo XVI al XX. Y de estos últimos, es decir, de los que datan del siglo XX, son numerosos los que contienen títulos con referencias al “Oriente” y cuyos autores son de nacionalidad chilena. Sin duda, éste sería un espacio riquísimo para seguir explorando acerca de la naturaleza literaria de este género, y sus posibles vinculaciones con el auto-conocimiento y definición de nuestra identidad.

¹⁵⁷ Mujer de Agustín Edwards Mac-Clure, político y diplomático de la primera mitad del siglo XX. Mientras residen en Londres, en una de las misiones diplomáticas de Edwards, Olga realiza varios viajes, uno de ellos, a Egipto.

FUENTES

Del Río, Pedro. *Viaje en torno al mundo por un chileno*. (2 volúmenes).
Concepción: Lito. E Imp. Concepción, 1909.

Echeverría, Inés. *Hacia el Oriente. Recuerdos de una peregrinación a la Tierra Santa*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1917.

Errázuriz, Amalia. *Mis días de peregrinación en Oriente*. Santiago: s/e, s/a.

Gómez, José Agustín. *Impresiones de Viaje de un chileno*. Tercera Edición,
Valparaíso, 1902.

Rivadeneira, Adolfo. *El correo de Bagdad. Del Irak a Siria por la ruta clásica de los mercaderes*. (2 volúmenes). Santiago: Cruz del Sur, 1949.

Walker Martínez, Carlos. *Cartas de Jerusalén*. Santiago: Imp. Lito. y Encuad.
Barcelona, 1904.

BIBLIOGRAFÍA

- Almarcegui Elduayen, Patricia (coord.), Leonardo Romero Tobar (coord.). *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid: Akal, 2005.
- Amaro, Lorena. “Una experiencia centrípeta: construcción de la autoría, modernidad y espiritualismo en Hacia el Oriente, de Inés Echeverría Bello”. *Taller de Letras* 53 (2013): 151-161.
- , “Encuadres de la memoria: cartografías y genealogías en los textos de Martina Barros e Inés Echeverría”. *Anales de la Literatura Chilena* 9 (2013): 137-157.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Arenas, Reinaldo. *La escritura de la memoria*. Madrid: Iberoamericana, 1996.
- Aristóteles. *Arte Poética. Arte Retórica*. México: Porrúa, 2007.
- Augé, Marc. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Bacigalupo, Juan, y David Yudilevich. “Andrés Bello y la visita de Charles Darwin a Chile”. *Ciencia al Día: Ciencias Biológicas* 1/1 (Santiago, 1998): s/p.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México D.F: Siglo XXI, 1995.
- , *Teoría y Estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- , *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1992.
- , *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza Editorial, 1994
- Barra, Maipina De la. *Impresiones y vicisitudes de una viajera chilena en el siglo XIX*. 1era Ed., Buenos Aires, Piqueras Cuspinera y Ca. Editores, 1878.
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Coayacán, 1997.
- Bauzá, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Bello, Andrés. *Obras Completas*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1951-1969.

-----*Temas de crítica literaria*. Caracas: Ministerio de Educación, 1956.

Benjamin, Walter. *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1992.

-----*Tesis sobre la filosofía de la historia*. Revolta Global. CEME web (<http://www.archivochile.com>) (Consulta: 11/06/2011)

Beuchar, Cecilia, y Carolina Valdivieso. *De Europa al fin del mundo: Relatos de viajeros en Chile*. Santiago: Ediciones UC, 2011.

Bhabha, Homi. "Narrando la Nación". 1990. *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Álvaro Fernández (comp.) Buenos Aires: Manantial, 2000. 212-230.

Bilbao, Francisco. "Sociabilidad chilena". *El Crepúsculo* 2/2 (1 de junio de 1844): 56-90.

Blest Gana, Alberto. "De Nueva York al Niágara (1867)". *Costumbres y viajes. Páginas olvidadas*. Santiago: Difusión, s/a. 253-303.

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila, 1991.

Brintrup, Lilianet. *Viaje y Escritura. Viajeros Románticos Chilenos*. New York: Peter Lang, 1992.

-----"El libro móvil: viaje y escritura en algunos viajeros chilenos del siglo XIX". *Revista Chilena de Literatura* 42 (1993): 57-64.

Budge de Edwards, Olga: *Diario de un viaje a Egipto*. París: Dobrowolski, 1928.

Bueno Alonso, Josefina. "La representación de la mujer oriental a través de la pintura: una relectura femenina". MAV: Mujeres en las Artes Sociales. (<http://www.mav.org.es>) (Consulta: 25/08/2013)

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959.

Carrizo Rueda, Sofía. *Poética del relato de viajes*. Reinchenberger: Editorial Kassel, 1997.

-----"Construcción y recepción de fragmentos de mundo". *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de "fragmentos de mundo"*. Sofía Carrizo ed. Buenos Aires: Biblos, 2008.

Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (Edit.). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad, y globalización en debate*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

Clifford, James. *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1995.

Collier, Simon, y William F. Sater. *Historia de Chile. 1808-1994*. Madrid: Cambridge University Press, 1999.

Colón, Cristóbal. *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. (Edición digital basada en la 10ª edición de Madrid: Espasa-Calpe, 1991).

Cervantes, Miguel. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Edicomunicación, 1999.

Cuesta, Vicente. *Viaje a Tierra Santa*. Popayán: Imprenta del Estado, 1873.

Culler, Jonathan. *Teoría Literaria*. México: Siglo XXI, 1993.

Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.

Darwin, Charles. *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Trad. J. Hubert. Buenos Aires: El Ateneo, 1945.

Defert, Daniel. "The collection of the world: Accounts of voyages from the Sixteenth to the Eighteenth centuries". *Dialectical Anthropology* 7 (1982): 11-20.

De Man, Paul. *La retórica del Romanticismo*. Madrid: Akal, 2007.

De Sena, Isabel, y Sarah Laurence College: "Beduinos en la Pampa: el espejo oriental de Sarmiento". *Palimpsestus* 23 (Abril, 2005): s/p. (http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpsestus/23_szam/04.html) (Consulta: 11/06/2011).

Donoso, José. *Artículos de incierta necesidad*. Santiago: Alfaguara, 1998.

Dougnac Rodríguez, Antonio, "Impresiones y vicisitudes de una viajera chilena en el siglo XIX: Maipina de la Barra". *Revista Chilena de Historia y Geografía* 161 (Santiago, 1994-1995): 117-146.

Durán Cerda, Julio. *El movimiento literario de 1842*. Santiago: Universitaria, 1957.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Echeverría, Inés. *Alma femenina y mujer moderna: Antología*. Bernardo

Subercaseaux comp. Santiago: Cuarto Propio, 2001.

Eco, Umberto. *Lector in fábula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1987.

------. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1979.

Errázuriz, Isidoro. *Diario 1851-1856*. Santiago: Nascimento, 1947.

Estañol, Bruno. "El Doble". *Revista de la Universidad de México*: 89-91. (<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6509/pdfs/65estanol.pdf>) (Consulta: 17/12/2013)

Ette, Ottmar. *Literatura de viaje: de Humboldt a Baudrillard*. México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2001.

Farinelli, Arturo. *Viajes por España y Portugal, desde la Edad Media hasta el siglo XX, Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*. Roma: Reale Academia d'Italia, 1942.

Feliú Cruz, Guillermo. "Notas para una bibliografía sobre viajeros relativos a Chile". *Viajes referentes a Chile*. Tomo I. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1962.

Foresti, Bernardo Carlos. *La narrativa chilena. Desde la Independencia hasta la Guerra del Pacífico*. Santiago: Andrés Bello, 1999.

Fotografías Históricas de la Guerra del Pacífico 1879-1884
(www.batallonesdeatacama.org)

Foucault, Michel. *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 2006.

Freud, Sigmund. "Lo Siniestro". *Sigmund Freud: Obras completas. Freud Total 1.0* (versión electrónica). 1-14. (<http://www.librodot.com>) (Consulta: 10/06/2011)

Fuchs, Bárbara. "Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain". *Comparative Drama* 44 (Marzo 2010): 85.

Gadamer, H. G. *Mito y Razón*. Barcelona: Paidós, 1997.

Garabano, Sandra. "Una herencia monstruosa: mestizaje y modernización en Chile". *Revista Iberoamericana* 227 (2009): 349-362.

García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

García, Luis. "Las peregrinaciones en la Antigüedad"

(www.uam.es/otros/cupauam/pdf/.../131426.pdf) (12/04/2013)

------. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.

Genette, Gérard. *Figuras: Retórica y estructuralismo*. Córdoba: Nagelkop, 1970.

------. *Figures II*. París: Seuil, 1969.

------. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Goimard, Jacques. “Splendeurs et misères des classifications au cinéma”. Aumont, Jacques y Leutrat, Jean-Louis, comps. *Théorie du film*. París: Albatros, 1980. 117-118.

González Alcantud, José Antonio (Edit.). *El Orientalismo desde el Sur*. Barcelona: Editorial Anthropos, 2006.

Goytisolo, Juan. *Crónicas Sarracinas*. España: Alfaguara, 1998.

Gracián, Baltasar. *Oráculo Manual: El discreto*. Buenos Aires: Araujo, 1938.

Graham, Mary. *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje al Brasil (1823)*. Trad. José Valenzuela. Madrid: América, s/a.

Grez, Vicente. *Viaje de destierro*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1893.

Heffernan, James. *Museum of words*. London: The University of Chicago Press, 1993.

Herrnstein, Bárbara. *Al margen del discurso: la relación de la literatura con el lenguaje*. Madrid: Visor, 1993.

Hindley, Geoffrey. *Tourists, travellers and pilgrims*. London, Melbourne, Sydney, Auckland, Johannesburg: Hutchinson Publishers, 1983.

Holguín, Vicente. Documento Histórico. Centro de Estudios Bicentenario. (www.bicentenariochile.cl) (Consulta: 12/03/2013)

Homero. *Odisea*. Barcelona: Gredos, 2006.

Horacio. *Ars poética*. Traducción de Francisco de Cascales. Cervantes Virtual. (www.cervantesvirtual.es) (Consulta: 28/01/2014)

Humboldt, Alexander von. *Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente*. Caracas: Ministerio de Educación, 1956.

Husserl, Edmund. *Meditaciones Cartesianas*. Madrid: Tecnos, 1986.

Ibérico, Mariano. *Estudio sobre la metáfora*. Lima: Casa de la Cultura, 1965.

Illarregui, Gladys. “El mono gramático: orientalismo y escritura poética en Octavio Paz”. *Palimpszeszt* 23 (Abril, 2005): s/p. (http://magyarirodalom.elte.hu/palimpszeszt/23_szam/09.html) (Consulta: 11/06/2011).

Ingunza y Basualdo, Francisco Esteban de. *Viajes por El Oriente*. S/I: Nabu Press, 2010.

Iwasaki, Fernando. “Un turista chileno en la Sevilla de 1884”. *Biblioteca de apócrifos sevillanos* (Sevilla): 24. (www.fernandoiwasaki.com) (Consulta: 28/2/2009).

Jakobson, Roman. *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Ariel, 1984.

------. *Questions de Poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

Kristeva, Julia. *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 1981.

------. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas, 1997. 1-24.

Kushigian, Julia. “El Primero Sueño de Las mil y una noches: Sor Juana Inés de la Cruz, orientalista”. *Palimpszeszt* 23 (Abril, 2005): s/p. (http://magyarirodalom.elte.hu/palimpszeszt/23_szam/08.html) (Consulta: 11/06/2011).

Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 16. De otro al otro*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Laín Entralgo, Pedro. *Teoría y realidad del otro. Otredad y Projimidad*. I. Madrid: Revista de Occidente, 1961.

Lastarria, J. Victorino. *Investigación sobre la Influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile*. Santiago: Imprenta del Siglo, 1914.

Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1985.

Lévinas, Emmanuel. *Entre nosotros: ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pretextos, 1993.

------. *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 1987.

- . *Humanismo del otro hombre*. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- . *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca: Sígueme, 2003.
- Livon-Grosman, Ernesto. *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Llopesa, Ricardo. "Orientalismo y modernismo". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 25 (Madrid, 1996): 171-179.
- López-Burgos, María Antonia. *Aportaciones metodológicas al estudio de la literatura de viajes. Viajeros ingleses en Granada en el siglo XIX*, tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1989.
- Marfán, Alejo: "Viaje al Japón de la fragata Lautaro". Santiago: Imprenta General Díaz, 1938.
- Marras, Sergio. *Ideas y Proyectos de América Latina en cuatro textos del siglo XIX*. Santiago: Tesis Magister en Literatura Universidad de Chile, 1999.
- Martínez, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Mendieta, Eduardo. "Ni orientalismo ni occidentalismo: Edward W. Said y el Latinoamericanismo". *Tabula Rasa* 5 (Bogotá, julio-diciembre 2006): 67-83.
- Meruane Boza, Lina. "Iris la combativa". *Caras* 234 (17 marzo, 1997): 86-88.
- Mignolo, Walter. "Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina". *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate*. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, ed. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.
- Mitchell, W.J. Thomas. *Picture Theory: essays verbal and visual representation*. London: The University of Chicago Press, 1995.
- Morales Lezcano, Víctor. *Africanismo y Orientalismo español en el siglo XIX*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988.
- Nagy-Zekmi, Sylvia. "Buscando el Este en el Oeste: Las prácticas orientalistas en la literatura latinoamericana". *Palimpsest* 23 (Abril, 2005):s/p.(http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpsest/23_szam/13.html) (Consulta: 11/06/2011).
- Orrego Barros, Carlos: "Viaje a Egipto". Santiago: Universidad de Chile, 1931.
- Palacio, Nicolás. *La raza chilena: Libro escrito por un chileno i para los chilenos*.

Santiago: Chilena, 1918.

Pardo, Aristóbulo. "Reseña a <El Repertorio Americano>. *Thesaurus* 3/1 (1975): 176-179.

Patterson, Paige. *Cantar de los Cantares: Cometario Bíblico*. Chicago: Portavoz, 1986.

Peña Méndez, Antonio Miguel. *Evolución de la influencia de la cultura del Extremo Oriente en la pintura occidental*. Tesis doctoral Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura. Granada: Universidad de Granada, 1994.

Pérez Rosales, Vicente. *Recuerdos del Pasado*. Santiago: Imprenta Gutenberg, 1886.

Pezzuto, Marcela. "Itinerario, espectáculo y denuncia en *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala". *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de "fragmentos de mundo"*. Buenos Aires: Biblos, 2008.

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México, D.F.: Siglo XXI, 2001.

Poeppig, Eduard. *Un testigo en la alborada de Chile (1826-1829)*. [Título en alemán: *Reise en Chile, Perú und auf dem Amazonen-strome wahrend der jahre 1826-29*]. Trad. Carlos Keller. Santiago: Zig-Zag, 1960.

Popeanga, Eugenia. "El viaje iniciático. Las peregrinaciones: itinerarios, guías y relatos". *Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid* I (1991): s/p.

Radiguet, Max. "Valparaíso y la sociedad chilena". *Memorial de Valparaíso*. Alfonso Calderón y Marilis Schlotfeldt. Ed. Santiago: Ril, 2001. 211-221.

Renan, Ernest. "¿Qué es una nación" (1882). Álvaro Fernández. Comp. *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000. 53-66.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Tomo I y III. Madrid: Siglo XXI, 1998.

----- *La metáfora viva*. Buenos Aires: La Aurora, 1977.

Rivano, Emilio. "Sobre la escena básica de "metáfora" en Aristóteles". *Acta Literaria* 22 (1997): 127-130.

----- *Metáfora y Lingüística Cognitiva*. Santiago: Bravo y Allende Editores, 1997.

Rivano, Juan. *Perspectivas sobre la metáfora*. Santiago: Universitaria, 1986.

Robertson, Ian. *Los curiosos impertinentes: viajeros ingleses por España, 1760-1855*. Madrid: Editorial Nacional, 1975.

Rodríguez, Ileana. "Hegemonía y dominio: Subalternidad, un significado flotante". *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate*. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, ed. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.

Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2003.

----- . *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.

----- . *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2004.

Salomón. Cantar de los Cantares
(<http://www.oshogulaab.com/MISTICOSCRISTIANOS/CANTARCANTARES.htm>
).

Sanhueza Lizardi, Rafael. *Viaje en España*. Santiago: s/e, 1886.

Sanhueza, Carlos. *Chilenos en Alemania y alemanes en Chile. Viaje y nación en el siglo XIX*. Santiago: LOM, 2006.

----- . *La patria interrumpida: latinoamericanos en el exilio, siglos XVIII-XX*. Santiago: LOM, 2010.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes por Europa, África y América (1845-1847) y Diario de gastos*. Edición Crítica. Javier Fernández (coord.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.

----- . *Facundo o Civilización y Barbarie*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

Schoffer, P. y D. Rice. "Metáfora, Metonimia y Sinécdoque". *Semiótica* 21 (1977): 1-2.

Seco de Lucena, Luis. *Orígenes del Orientalismo literario*. Santander: Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1963.

Serrano, María del Mar. "Viajes y viajeros por la España del siglo XIX". *Cuadernos Críticos de Geografía Humana, Universidad de Barcelona* 98 (septiembre, 1993): 5-58.

----- . *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1993.

Simmons, James C. *Peregrinos apasionados. Viajeros por el mundo de los desiertos árabes*. Madrid: Editorial Mondadori, 1989.

Soldán y Unahue, Pedro Paz. *Memorias de un viajero peruano: apuntes y recuerdos de Europa y Oriente (1859-1863)*. Recopilación y estudio preliminar por Estuardo Núñez. (<http://www.cervantesvirtual.com>) (Consulta: 11/06/2011).

Sontag, Susan. "Model Destinations". *Times Literary Supplement* (22 junio 1998): 699-700.

Subercaseaux, Blanca. *Amalia Errázuriz de Subercaseaux*. Padre las Casas: San Francisco, 1934.

Subercaseaux, Bernardo. *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX: Lastarria, ideología y literatura*. Santiago: Aconcagua, 1979.

-----, *Entre discursos y prácticas: América Latina en el siglo XIX*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2003.

-----, *Historia, literatura y sociedad: ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago: Documentas, 1991.

-----, *Fin de siglo: la época de Balmaceda: modernización y cultura en Chile*, Santiago: Aconcagua, 1988.

Taboada, Hernán. "La sombra del Oriente en la independencia americana". XI Congreso Internacional de ALADAA. (<http://ceaa.colmex.mx/aladaa/imagesmemoria/hernantaboada.pdf>) (Consulta: 11/06/2011).

Todorov, Tzvetan. *La conquista de América: El problema del otro*. México: Siglo XXI, 1987.

-----, *Nosotros y los otros: Reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI, 1991.

-----, Mikhail Bakhtin: le principe dialogique. Paris: Seuil, 1981.

Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el Modernismo hispanoamericano*. West Lafayette, Indiana: Purdue University, 2004.

Vial, Gonzalo. *Chile, cinco siglos de Historia. Desde los primeros pobladores prehispánicos, hasta el año 2006*. Tomo 2. Santiago: Zig-Zag, 2009.

-----, *Historia de Chile (1891-1973)*. Vol. I. Tomo II: "La sociedad chilena en el cambio de siglo (1891-1920)". Santiago: Zig-Zag, 1996.

Vicuña Mackenna, Benjamín. “Páginas de mi diario durante tres años de viaje 1853-1854-1855”. *Obras Completas*. Santiago: Universidad de Chile, 1936-1940.

VV.AA. *Memorial de Valparaíso*. Alfonso Calderón y Marilis Schlotfeldt Edit. Santiago: Ril, 2001.

VV.AA. *Orientalismo, exotismo y traducción*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

VV.AA. *Pintura Orientalista Española (1830-1930)*. España: Fundación Banco Exterior, 1988.

Vilches, Patricia. “‘La más bella de Mandalay’: Construcciones de la feminidad oriental en dos poemas de *Residencia en la tierra* de Neruda”. *Palimpsestus* 23. (Abril, 2005): s/p. (http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpsestus/23_szam/10.html) (Consulta: 11/06/2011).

Von der Walde, Erna. “Realismo Mágico y Poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad”. *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate*. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, ed. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

Waldenfels, Bernhard. “La pregunta por lo extraño”. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica* 1 (1998): 85-98.

Zapata Silva, Claudia. “Edward Said y la otredad cultural”. *Atenea* 498 (II semestre 2008): 55-73.

Zulueta, Jesús Manuel. *Viajeros hispanoamericanos por la España de fin de siglo (1890-1904)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2002.

