

ISBN 978-950-33-1649-8

Coordinación de
NANCY CALOMARDE

Territorialidades Latinoamericanas.

Ensamblajes de materialidades y
vitalidades en la escritura

Territorialidades Latinoamericanas

Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura

Coordinadora:
Nancy Calomarde

Colecciones
del CIFFyH



Territorialidades Latinoamericanas. Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura / Nancy Calomarde ... [et al.]; coordinación general de Nancy Calomarde; fotografías de Nicolás Janowski. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1649-8

1. Literatura Latinoamericana. I. Calomarde, Nancy, coord. II. Janowski, Nicolás, fot.

CDD 809.04

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición

• •
Área de
Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella

Imagen de portada: "Lola" (2014). Serie: Adrift in Blue. Autor: Nicolas Janowski

2021



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



Territorialidades oníricas, Amazonía y miragens

María Florencia Donadi*

Escenas

¿Quién no soñó alguna vez con encontrar esos archivos que nos darían las respuestas a nuestras preguntas? Muchos de esos hallazgos, los más pertinentes, son fortuitos y otros, nunca ocurren.

El cuento-crónica de Milton Hatoum “Una carta de Bancroft” (*La ciudad aislada*, 2013) narra uno de esos encuentros, el de un investigador con una carta de Euclides da Cunha. Esa carta, que el escritor dirige a su amigo, Alberto Rangel, narra un sueño seguido de una escena que podría leerse como *premonitoria*.

En estas páginas sugiero la hipótesis de que la Amazonía se convierte para escritores brasileños contemporáneos en la experiencia de una territorialidad literaria, quienes, empleando diversas operaciones, reflexionan metaliterariamente sobre las representaciones de ese espacio en el pasado (entiéndase en la tradición literaria, fundamentalmente canónica, que acaparó esas representaciones) y sobre la literatura y su condición. En este artículo, que forma parte de una exploración en curso, me concentraré en este relato como *llave de lectura*, aunque considero que podrían incluirse en esta hipótesis novelas como *Nueve noches* (2011) de Bernardo Carvalho, *Opsiwane Swiata* (2013) de Veronica Stigger, *A majestade do Xingu* (2009) de Moacyr Scliar o *Azul cuervo* (2011) de Adriana Lisboa, todas las cuales, aún en sus diversidades estéticas, parecen realizar un movimiento inverso al propuesto por las narrativas de la mayor parte del siglo XX, como si fuesen su reverso: en lugar del viaje hacia la Amazonía -y aunque a veces lo incluya-, el movimiento parece ser el de invocar, convocar o *materalizar* la Amazonia, la selva, una experiencia vinculada a ese espacio pero desde otro lugar, generalmente la gran ciudad brasileña, europea o incluso desde entre-lugares (y sus paradojas) como lo es el barco, en la novela de

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, e Instituto de Humanidades, CONICET.
florencidonadi@gmail.com

Stigger, o el sueño, la alucinación, el devaneo. El viaje continúa siendo la matriz narrativa de estos relatos, pero actúa sobre él la necesidad de una raigambre -a menudo expresa como memoria o como lazo afectivo- que reconecte a los sujetos con la trama rizomática o las redes en las que se mueven, o bien actúa a partir de una persecución, una paranoia que lee los signos y significados volviéndolos realidad, como un asedio.

El desplazamiento ofrece en este cuento-crónica de Hatoum (2013) dos dimensiones: por un lado, la de la experiencia de Ling Root, quien le introduce al narrador la ciudad de San Francisco a la vez que le arroja su máxima: “La realidad no tiene la menor obligación de ser interesante” (Hatoum, 2013, p. 23).

El narrador prosigue:

Ling Roots contó que su bisabuelo había sido uno de los millares de chinos que penaron en las minas y en los ferrocarriles de California. Abrió los brazos con un gesto medio teatral y enumeró varios nombres de familias del barrio y a cada nombre le agregó un lugar de la China. Después dijo que Chinatown es una forma de preservar la identidad oriental de millares de familias chinas en esa región de California: Mis antepasados no vinieron a hacer la América, fueron forzados a trabajar aquí; por eso, imaginaron y ayudaron a construir Chinatown, el único espacio que para ellos es realmente interesante. (p. 22)¹

Se trata de una diáspora, forzada por situaciones económicas y conflictos políticos en el lugar de origen, y que refunda la propia *identidad* en el territorio del otro que los recibe bajo condiciones de segregación. La segunda dimensión del desplazamiento, diferente de la anterior, es el viaje voluntario del narrador quien, según parece, es un profesor o investigador que se autodefine como *visitante* aunque no deja de estar marcado también por una insistencia o al menos una casi ominosa presencia: su procedencia, la ciudad de Manaos.

Al llegar a la biblioteca de Bancroft, de la Universidad de Berkeley, consulta el narrador un fichero de su interés, “Brasil: límites & fronteras” (Hatoum, 2013, p. 24), y allí se encuentra con una desconocida carta de Euclides da Cunha:

¹ Esta traducción corresponde a Adriana Kanzepolsky (Hatoum, 2013). El resto de las traducciones de las diferentes citas (en portugués o en inglés) me pertenecen.

Encontrar esa carta inédita en Bancroft, con la caligrafía nerviosa de Euclides, es casi un milagro. Pero, a dónde voy, Manaos me persigue, como si la realidad de la otra América, incluso cuando no se la solicita, se entrometiese en una espiral de devaneo para decir que solo vine a Bancroft para leer una carta amazónica del autor de *Los sertones*. Pero hay algo más en esa misiva, más allá de los reclamos contra el calor de Manaos. El lenguaje de Euclides -barroco, sinuoso, exuberante- está presente de comienzo a fin. Ese algo más es el sueño que le cuenta a Rangel: el sueño y una escena que presencié la tarde del 14 de febrero de 1905. (p. 24)

En ese fragmento se puntualiza lo fortuito del encuentro y, a su vez, paradójicamente, el asedio de una ciudad que, como imagen-fantasma, se ciñe constantemente a los itinerarios del sujeto. Situación que conduce a la pregunta acerca de si sería factible efectivamente una experiencia completamente desterritorializada, qué pervivencias de experiencias territoriales nos habitan y por qué emergen, como aquí, como síntomas de lugar.

Al mismo tiempo, se elabora una respuesta hipotética a esas preguntas, en la voz del propio narrador, y ésta se instala en el *devaneo*: espiral que implica el “delirio, el desatino y el desconcierto” (RAE), en portugués coincide con el estado onírico que, explícitamente nominado como *sueño*, Euclides da Cunha habría escrito y descrito a su amigo en la carta hallada. Es a través del sueño y el devaneo que se conectan dos tiempos y se evocan visiones consonantes sobre el mismo espacio (amazónico).

Ahora bien, lo que se introduce como devaneo es “la realidad de la otra América” (Hatoum, 2013, p. 24), frase que contrasta a su vez con la máxima citada y enunciada por el personaje Root. No sólo se trata de un oxímoron, sino que, sospecho, se está esbozando una teoría en consonancia con aquella que el propio Da Cunha habría dejado entrever no sólo en esa carta –que es un artificio ficcional–, sino en sus escritos amazónicos, claramente en aquellos en que afloran los aspectos más *barrocos y exuberantes* y que difieren de la escritura *racional y lúcida* de informes (*relatórios*, en portugués) y textos científicos o propositivos.

En el devaneo del narrador, se enlaza la ensoñación y la atmósfera onírica relatadas por Euclides al calor de los trópicos que serían propicios a esos estados liminares, a la vez que implican una suerte correspondencia entre ambas subjetividades en su acción de dejarse llevar por el delirio. En el cuento de Hatoum (2013) se parafrasea la carta de Euclides que describe:

El sopor hizo que se adormeciera con el libro abierto entre las manos. Euclides soñó que la Amazonia, esa 'casi infinita planicie desértica', ya no era una Tierra Ignota. Europeos de buena estirpe la habían poblado: áreas inmensas de la selva estaban siendo devastadas y urbanizadas; la Amazonia, en suma, sería una extensión de Manaos y de Belén, ciudades cosmopolitas. Esas visiones se borraron y surgió en el sueño la voz de un hombre: un francés de nombre Gobineau. El francés intenta convencer a Euclides de que las tierras incultas de América son viables solamente con la colonización europea. Euclides intenta decir algo, vacila, se seca el sudor que le corre por la frente; después se estremece ante la posibilidad de no viajar más a las cabeceras del Purus, de no poder escribir sobre el desierto, el Paraíso Diabólico, el Paraíso Perdido. Se irrita con la idea extravagante de Gobineau y, hablando en francés con un acento afectado, expulsa al intruso de la habitación con gestos autoritarios, como un militar se dirige a un subalterno". Euclides despierta del sueño y sale a caminar. Allí encuentra una procesión hacia un entierro, el muerto había sido asesinado por el amante de su esposa. Esa revelación le produce escalofríos. (p. 25)

Una de las estrategias que configuran la verosimilitud del relato de Hatoum consiste en emplear datos reales, pues efectivamente Euclides se alojó en la casa de su amigo Rangel y, debido a inconvenientes para comenzar el viaje hacia el Alto Purus, región que estudiaría como miembro de la Comisión mixta brasileño-peruana de reconocimiento del Alto Purus, debió quedarse en la ciudad alrededor de tres meses. Asimismo, en sus cartas, Euclides comenta sobre los estados febriles (*pirexias*) y una especie de somnolencia mórbida que sufre al comienzo, durante las primeras jornadas a su llegada a Manaos.² De hecho, revela su dificultad de adaptarse al clima en la carta que escribe a Afonso Arinos y menciona "*Eu escrevo-te doente*" (Hatoum, 2000, p. 189).

Una semana después, como afirma Hatoum en su artículo crítico titulado "A dos pasos del desierto: visiones urbanas de Euclides en la Amazonía" (2000), el escritor carioca ya describe su adaptación mediante una metáfora que no deja de evidenciar la mutación de su mirada. Refiriéndose al clima, dirá que éste fue hecho para las fibras de las palmeras y "los nervios de poetas" (p.189), figura a partir de la cual se irá proponiendo como uno de ellos, es decir, del estado mórbido producido por el clima

² Así lo afirma Hatoum en artículo crítico: "Tomado por um estado febril constante, por uma espécie de sonolência mórbida, Euclides investe contra o clima equatorial" (Hatoum, 2000, p.189).

a la producción (*poiesis*) de estados de ensoñación a través de una visión poética o a través de la escritura misma.

Asimismo, tal como Milton Hatoum (2000) analiza en el citado artículo, en las cartas manauaras Euclides registra la vida urbana desde ángulos diferentes, entre fascinación (por la *Hylé* portentosa) y aversión (por una ciudad que se le revelaba el revés de Belén, ciertamente una Europa en los trópicos). En Manaos:

[...] el lenguaje de Euclides expresa perplejidad y desenraizamiento frente a un mundo concebido previamente, formado por lecturas y visiones que luego cuestiona, reformula o niega. La vivencia en Manaos y la proximidad de la selva amazónica le producen una extrañeza que se refleja en el lenguaje, como si éste fuese el lugar mimético del exilio, 'lugar de inversión de valores, de la barbarie, de la incultura'. (Hatoum, 2000, p. 188)

En las cartas que escribe en Manaos se expresa el conflicto (*embate*) interno derivado de la atracción por la diferencia y la dificultad de pensar ese mundo prefigurado. "El tumulto y desorden" (Hatoum, 2000, p. 188) de la ciudad, del otro (*desorden opulento*), expresan también el tumulto del escritor escindido. "Y el desorden interno contraría, por medio del lenguaje, el credo naturalista y el código positivista" (p.188) del autor.

Agrego a esas ideas del propio Hatoum que no sólo en el lenguaje se evidencia ese desorden interno, sino en las imágenes -en la "oscilación de imágenes", nos dice Foot Hardman (2009, p. 57)- y en las *miragens* que tanto ocuparon a Euclides. Palabra a mi entender de difícil traducción dado que no significa simplemente ilusión óptica, sino que convoca el acto mismo de la visión.

Se ha señalado innúmeras veces el estilo retórico y especialmente dramático de Euclides. Creo, sin embargo, que no se ha destacado suficientemente la importancia y la incidencia de las imágenes para el desarrollo de los conceptos, ideas y argumentos del autor, ya se trate de metáforas, comparaciones, impresiones, percepciones o dibujos cartográficos. Considero además que, mediante la estrategia del sueño o la ensoñación, es ése, el carácter -imagético- de la escritura euclideana, el que Hatoum pone de relieve en su cuento.

Imágenes

Efectivamente, en sus escritos amazónicos, agrupados en el libro póstumo de Euclides de 1909, muy a menudo el uso de algunos términos hilvana el juego entre imagen y escritura, casi como si se tratase de una inscripción ideogramática. Sucede esto con la palabra *gizar*, utilizado en reiteradas oportunidades, en el artículo de 1906, por ejemplo, “Entre los seringales”, y en “Tierra sin historia”, incluido en *À margem da história* (1999 [1909]). En su artículo de 1906 para la Revista *Kosmos*, Da Cunha anota que le llama la atención allí, en los *seringales*³, la organización de la vida en todo diferente a otras: el trazado de una “medida agraria” (Da Cunha, 1906, p. 1) denominada *estrada* (camino, calle) que se delimita en torno al valor del árbol (la *seringa* y no de la tierra). Esa organización resume “los más variados aspectos de la sociedad nueva, a la ventura “*abarracada*” [en barracas o carpas] al margen de aquellos grandes ríos” (p.1). Es ése el único acorde a la naturaleza de los trabajos que allí se desarrollan. “*Nao há gizar-se um outro*” (p. 1).

Gizar, dibujar con tiza, ¿Qué tipo de escritura o inscripción es ésa que no reconoce sino su volubilidad espiralada -como los devaneos de Hattoum-, su naturaleza perecedera, que fija asumiendo su borramiento, que se somete a ser *borrada del mapa*, tan real y tan imaginaria como un sueño? ¿Por qué usaría un verbo de tan endeble complejidad sobre la superficie quien reivindicaba mapas exactos, racionales y lúcidos? La duda, la contradicción y la aporía en torno a este territorio, a esta región amazónica, serán constantemente expuestas ya que desestabilizan todas las categorías, las subvierten y las vuelven enmarañadas, como los *furos*, *igarapés*, ríos en sus meandros...

Así como el río Purus, en *À margem da história* (Da Cunha, 1999), *divaga*, oscila en su tortuoso curso de agua, ese mismo entre-lugar es tema-

³ El *seringal* es, en cierta forma, equivalente a la cauchería. Es un espacio dentro de la selva amazónica en que predomina la *hevea brasiliensis* y es territorio o unidad de producción de la *borracha* (el látex o caucho, en su denominación brasileña), un régimen de que Joao José Veras de Souza analiza históricamente como modo de la colonialidad en el territorio amazónico como “célula social y económica desde donde surge y se desarrolla, bajo el aspecto colonial, un régimen de dominación, explotación y racialización” (Souza, 2017, p. 17. La traducción es mía). Este autor, define el *seringalismo* y la *seringalidad* como dos etapas, una a fines del siglo XIX y la otra a mediados del XX hacia la actualidad, que, en diferentes inflexiones, definen categorías, estrategias y modos en que el poder pretende ajustar las vidas de los pueblos de la floresta al sistema exógeno de producción mercantil.

tizado como operación de escritura (entre ficción y realidad en Hatoum), como modo de leer territorio y sujetos -en Euclides- y como desvarío o delirio de la imagen onírica, especulación en torno de realidad e imaginación (y su escritura).

Ya en “Tierra sin historia” (Da Cunha, 1999) se utiliza el verbo *gizar* como referencia a la construcción de una imagen subjetiva, una elaboración mental que cada sujeto establece a partir de otras imágenes y otros textos sugerentes que han abordado el espacio amazónico. La oscilación, asimismo, entre imagen y escritura para intentar transmitir una experiencia a través de ese territorio se inscribe en las comparaciones con “un cuadro” (Da Cunha, 1999, p. 1; Da Cunha, 1932 [1908], p. 10), comparación heredera de la tradición pictórica de paisajes, así como de una de las fuentes principales de y para los estudios amazónicos: los *Cuadros de la naturaleza* de A. von Humboldt (1807). Sin embargo, éste -el cuadro que el Amazonas presenta- es un plano horizontal -remarcando así su monotonía- y un cuadro cuyo marco se ha roto. Tal materialidad incontenible de la imagen no puede sino pertenecer, ser la obra inacabada y en constante deshacerse de un artista *descontento*, ilógico, violento, precipitado, desordenado que constantemente destruye el trabajo realizado. Un comentario semejante es expresado por Da Cunha en el prólogo a *Infierno verde* (1932 [1908]) de Rangel: la creciente [de las aguas] obra sobre este espacio como un pincel manejado “por la mano de un sobrehumano artista descontento sobre el cuadro de sus inconmensurables llanuras” (p. 10).

En el apartado “Un clima calumniado” (en que reaparecerá la referencia al calor, las fiebres), regresa Da Cunha al cuadro, que se presenta entonces como “en blanco”, “reducido a los marcos indecisos de los márgenes alejados” (Da Cunha, 1999, p. 29), describiendo al río Amazonas y su inmensidad, como así también la sensación de inmovilidad por los paisajes monocromáticos, de un sólo relieve y modelo. Se extingue así la idea de tiempo (como en los sueños) y el visitante contempla paisajes que son vistos, subjetivamente, como “reflejos subconscientes de viejas contemplaciones ancestrales” (p. 29). Las apariencias exteriores impiden que se exprese el tiempo y conducen al visitante, más bien, a *reminiscencias atávicas*. La conexión entre imágenes y tiempo perviviente se evidencia, entonces, en esta frase que será enunciada con variaciones. Toda imagen, incluso la configurada con palabras, es impura, conjuga tiempos disímiles, distantes. Eso es lo sugerido por Da Cunha cuando ciertas imágenes le

resultan arcaicas. Es posible oír aquí el eco de las postulaciones de Edward Tylor (1920 [1871]), quien elaboró el concepto de *survival*, traducido como *supervivencias*. Éstas son procesos, costumbres, opiniones, etc., que han pasado, por la fuerza del hábito, a un nuevo estado de la sociedad, distinto de aquel en que tuvieron su marco original, y así perduran como pruebas y ejemplos de una situación cultural más antigua, que ha evolucionado hacia otra más nueva, permanecen inexpresivas (como vestigios que perduran inconscientes en el tiempo) y brotan nuevamente y se expresan como renacimientos.

Asimismo, en este segmento de *Á margem da história*, Da Cunha (1999) hará hincapié en las *imágenes luctuosas* que se van adensando en la fantasía del visitante, del exiliado, en realidad, al figurarse el “paraíso terrible que lo atrae” (Da Cunha, 1999, p. 29). Se visualizan aquí las oscilaciones, la tensión de la que nos habla Hatoum (2000) y, al mismo tiempo, nos conduce a las imágenes oníricas que construye ese Euclides en sueños y en escritura epistolar, que desafía los límites de la realidad *sin interés*. La pesadilla es para Euclides, en ese sueño que relata a Rangel, la pérdida de ese territorio en cuanto paraíso perdido, es decir, lo aturde la idea de una civilización -europea- que aclimatada en esas coordenadas la despojase de su modalidad fundamental: “[...] una hipertrofia de la imaginación [...] desequilibrando la más sólida mentalidad” (Da Cunha, 1999, p. 4), el desvío de procesos ordinarios de las formas. El triunfo de esa aclimatación de la inmigración europea significaría colmar la falta con la lógica racional y lúcida de causas y consecuencias, eliminar el desvarío, la *inconstancia* tumultuosa del río: ilógico, dispendioso, violento, precipitado, desordenado (p. 9), que lo seduce de ese territorio como a los exiliados. Pareciera que ese gasto improductivo, ese territorio que pierde tierra constantemente, esa naturaleza soberana y brutal, en expansión sin ganancia, una “dádiva con que nos oprime una naturaleza escandalosamente perdularia” (Da Cunha, 1999, p. 26), altera y afecta al hombre, al Euclides escritor y se manifiesta en esa suerte de alucinación, en esa suerte de escritura paradójica, oscilante, en las imágenes de sus escritos y en las de sus sueños, como si la *volubilidad* contagiase al hombre a partir de una “superexcitación de las funciones psíquicas y sensuales” (Da Cunha, 1999, p. 11) y de “un lento debilitamiento de las facultades” (p. 12) (como afirma el médico Luigi Buscalione, citado): ¿una deriva hacia la locura?

Ese sueño euclideano también escenifica una oposición política de los modos de poblamiento que condensan opciones antagónicas: una de ellas encarnada en Gobineau (que no es citado, sin embargo, en *A margem da história* de Da Cunha) y otra, propia, analítica, pero que exalta a los nordestinos. Problema que, asimismo, produce el encuentro fortuito entre las realidades de dos colectivos sujetos a semejantes migraciones: la de la comunidad china que Root evocaba y la de los nordestinos que a causa de las sequías escapaban en masa hacia las urbes (especialmente Rio de Janeiro), eran vistos como “invasiones de bárbaros moribundos” (Da Cunha, 1999, p. 33) y rápidamente enviados en navíos a la Amazonia, ignota, despoblada y vasta (como “expatriados dentro de la propia patria”, p. 33). La Amazonía se concebía, en consecuencia, como el gran cementerio, destinados a morir, resucitaron y “dilataron la patria” (p. 34). Euclides contrasta ese poblamiento *tumultuoso* y azaroso con resultados sorprendentes, esa emigración anárquica, con los proyectos de aclimatación y trasplante de pueblos a nuevos hábitats, propuesta que iría en consonancia con lo que Gobineau le sugiere en sueños y que Euclides rechaza sin explicaciones, que son dadas en *A margem da historia*.

La ventura y la aventura entremezcladas en los destinos de esos *seringueiros* sobre cuyas vidas se detendrá en “*Terra sem história*”, también aparece en su artículo “*Entre os seringaes*” (1906):

El cearense aventurero allí llega con ansiedad de fortuna; y después de un breve aprendizaje en que pasa de *bravo* a *manso*, según la jerga de los *seringueiros* (lo que significa pasar de las ilusiones [*miragens*] que lo embobaban hacia la apatía de un vencido ante la realidad inexorable), yergue su cabaña de palma a la orilla mal desmalezada de un *igarapé* pintoresco [...] lejos de la barraca señorial, donde el *seringueiro* opulento se harta en su parasitismo, presiente que nunca más se librará de la *estrada* que lo enlaza, y que pisará durante toda su vida, yendo y viniendo, girando embobado en el monstruoso círculo vicioso de su faena fatigante y estéril. (Da Cunha, 1906, pp. 2-3)

Euclides compara la organización del seringal con la imagen del pulpo que no suelta al hombre hasta su muerte, perdidas ya todas las esperanzas y extintas todas las ilusiones, abandonado. Es un régimen de dispersión

obligatoria que hace del hombre un solitario. A ellos se suma la idea de “boca de estrada” (p. 1) y el “círculo” (p. 2) al que todas las estradas conducen para diseñar o sugerir una imagen infernal. El mapa, publicado en ese artículo, expresa así como imagen palpable una realidad que permanece oculta y que el autor pretende revelar.

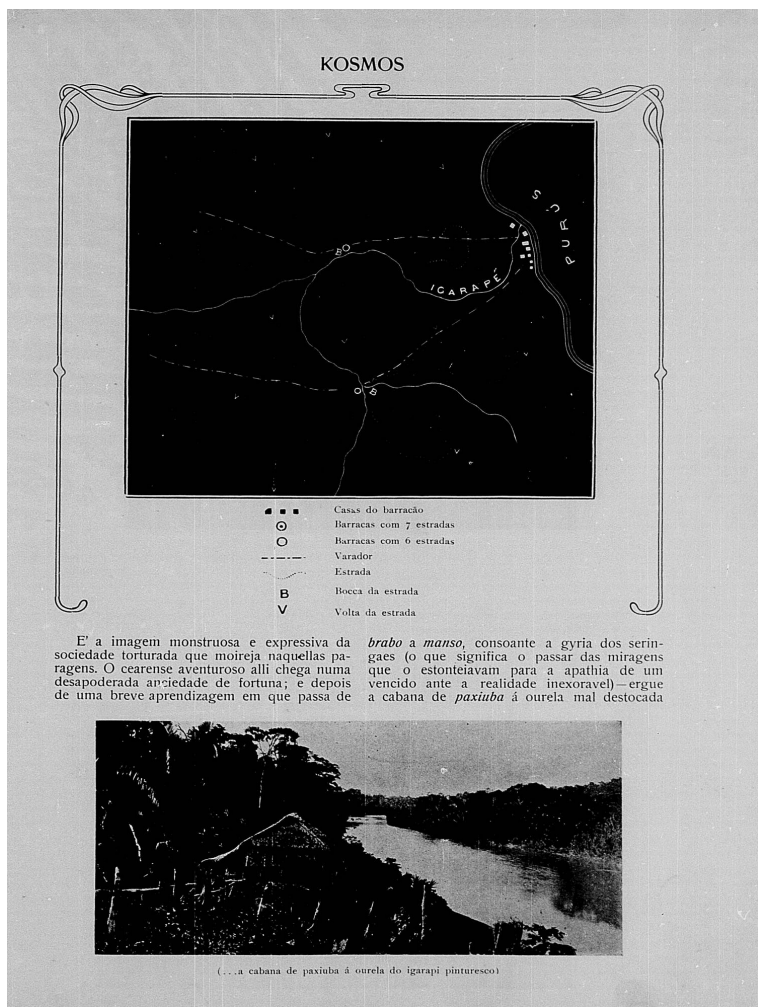


Figura N° 1: Mapa del seringal⁴

⁴ Las *estradas* [caminos] alrededor de las *barracas* [casas precarias], las encierran y comprimen como tentáculos de un pulpo, según Da Cunha.

El mapa parece ser la única imagen capaz de asir esa tierra extravagante de *miragens*, al menos así lo enuncia Da Cunha en informes y artículos científicos. Pero, al asimilarlo monstruosamente a ese pulpo imaginario, que atrapa a los hombres-Sísifos, el mapa vira su función y deja de ser meramente objetivo, exacto y racional, y connota lo irracional, lo brutal de esa organización del trabajo que Da Cunha (1999) denuncia con mayor vehemencia en “Un clima calumniado” y “Los caucheros”, dentro de *À margem da história*.

Miragens

Así, arribamos al concepto de *miragem* en su relación con la imagen. Como ya dijimos no significa simplemente ilusión óptica, sino que convoca el acto mismo de la visión (*se mirer*, en francés) y de una elaboración imagética. El diccionario contempla dos definiciones: 1. *Miragem* como lo que es “fruto de la imaginación” y, por lo tanto, “no es real” y 2. Como efecto óptico que comúnmente sucede en desiertos y es causado por el reflejo de la luz solar (*Michaelis online*). Conste que no coincide completamente *miragem* con el español *ilusión*, al que habría que agregarle óptica, ni con *imagen*, quizás más cerca esté de *espejismo*, pero dejando de lado su primera acepción. Asimismo, *miragem* puede connotar la idea de *alucinación* y hasta la de *aparición*, lo que nos confirma esa imposibilidad de traducción sobre la que ya estamos advertidos y cuyas variaciones y diversidades no queremos aquí dejar de lado.

En el capítulo “*Terra sem história*” del volumen *À margem da história* (1999), las referencias a las *miragens* que ocultan una realidad generalmente opuesta se manifiesta en el territorio (especialmente en la referencia a la *Ilha do Marajó* que, bajo el disfraz de las matas, es una ruina, restos desmantelados del continente); en el modo de organización social (específicamente cuando se aborda el modo de vida de los caucheros -del lado peruano- y se indica que ésta constituye un *miragem* de progreso), y a través de una *miragem* histórica que involucra tanto las relaciones entre Perú y Brasil como la propia historia amazónica y esto se explicita en una apertura al doble, puesto que la historia del Perú hacia el este oculta, entre líneas, la historia del Brasil hacia occidente, perdida de vista por los cronistas y que Euclides intenta *sacar a la luz*, lo que nos conduce a las

preguntas: ¿cuál es la verdadera historia? ¿será que hay cruces dentro del mismísimo *miragem*?

Como sostiene Foot Hardman (2009), “[...] en esa prosa de la selva de Euclides, en esa ansiada escritura vengativa, segunda revancha del poder de la palabra contra la fuerza bruta e inabordable de los sertones amazónicos” (p. 57), Euclides nos coloca frente a frente con:

una oscilación de imágenes que entremezclan visiones de los comienzos y fines de tiempos y mundos [...] entre el paisaje ausente de señales humanas, sea al margen, sea anterior, sea fuera del campo de la historia o bien, al contrario, un territorio ya demarcado por brutalidades antiguas que lo incluyeron a la fuerza dentro del proceso civilizatorio occidental y colonial desde, al menos, el siglo XVII. (p. 57)

Esa oscilación implica ese concepto de *miragem*, que será pocas páginas después asociado al de fantasmagoría, como si justamente, a expensas de esa voluntad racionalizadora, de demarcación -inscripta en la misión misma de fijado de límites- sobrevivieran otras posibilidades, relativizando ese pensamiento dicotómico, prescriptivo del *o*, transformado en *y*. El *miragem* puede ser ilusión óptica que encubre una realidad distinta de lo que se ve y también puede hacer advenir una verdad a partir de la imagen que ya no emula otra cosa, sino que se da a ver: es una *aparición* que se encarna en el Judas Asvero, que convoca un *impasse* narrativo-literario, para Euclides -indecidido entre imágenes a menudo opuestas- relativa a *impasses* histórico-culturales fundamentales ligados a los genocidios allí practicados y que, recurrentemente, se intentaron encubrir (otro *miragem*) como si no hubiesen ocurrido.

En su segundo sentido, el *miragem* bajo la nominación de fantasmagoría, a diferencia del anterior, no encubre una realidad, sino que la expresa. El Judas Asvero que los seringueiros crean, con máscaras, como un espantapájaros, un homúnculo, es la “expresión concreta de una realidad dolorosa”; ese muñeco siniestro que es su doble es luego lanzado al río en “lúgubre viaje” (Da Cunha, 1999, p. 56), es un “espectro luctuoso” (p. 57) que se une a otros en su camino formando un “tumulto de fantasmas vagabundos” que se organiza en un conciliábulo sin ruidos, reunidos en secreto, en un ahogo de voces inaudibles” (p. 58). Inmediatamente, esa reunión convoca, como lo describe Margaret Cohen (1993), el “fantoscopio, [que] proyectaba a sus espectadores un desfile de fantasmas” (p. 232).

Estos espectros nos reconducen a la fantasmagoría como espectáculo, relativos a aquellos propios del siglo XIX que Walter Benjamin (2016) describió y estudió en su *Libro de los pasajes*, vinculados a toda una serie de espectáculos visuales y desarrollos técnicos ligados a la visión y las posibilidades que ofrecían, tanto por permitir acceder a fragmentos de la realidad invisibles al ojo desnudo como por estimular las capacidades imaginativas y la fantasía, como juego y desafío. Ambos aspectos están presentes en Euclides: esta última, de modo más evidente, en la presentación de este fantasma ominoso del Judas, a través del cual, el *seringueiro* se pone a sí mismo, pero también se reúne y asedia el afuera como fantasmas aparecidos.

La fantasmagoría de Judas convoca asimismo la alegoría, aunque ya en ruinas, dado que, si bien pregonaba una dimensión sagrada ligada a la punición por su ambición que lo ha llevado a esos extremos de la nación, el propio sujeto ha ingresado en un circuito mercantil, de la mercancía, en que una deuda imposible de saldar lo hace -como Da Cunha (1999) repite- esclavo. La modernidad capitalista se ensaya en ese régimen del *seringal* como consumo de vidas humanas para producir la riqueza. Esos fantasmas recorren el sertón amazónico como mensajeros mudos de una tragedia que allí sucede y expresan en su confección una deuda que excede de la dineraria y que es la de una herencia de vida que se pretende dar a elegir.

La fantasmagoría presenta así una relación ambigua con la racionalidad iluminista y científica; es manifestación de las oscilaciones euclidianas. Si, como señala Cohen (1993), para Benjamin el interés en la fantasmagoría radicaba en su relación con la tecnología visual de ese período histórico y sus estructuras de pensamiento, una afirmación semejante cabe para Euclides. Al mismo tiempo, la palabra fantasmagoría, en esos años, tal como sostiene Milner (1990), designaba una forma de *alquimia mental*, como proceso psicológico, una nueva forma de imaginación que se asume como *espacio interior*, en el que las imágenes son proyectadas, sufren metamorfosis y se siguen una detrás de otra según una interrupción de la lógica propia de los sueños y que es a menudo su ruta de acceso (Cohen, 1993) y que muestran relaciones poderosas a menudo ocultas o no visibles entre deseo y realidad.

¿No se enmarcarían allí el sueño y el devaneo evocados por Hatoum (2000)? Si seguimos algunas de las ideas que postula Martin Jay (2003), relativos a tres regímenes escópicos, y considerando lo dicho hasta aquí

sobre las imágenes euclideanas, sería factible postular que el régimen escópico que se presenta en los textos aquí abordados se acerca mucho más al barroco que “se deleita deliberadamente con las contradicciones existentes entre superficie y profundidad, con lo cual desdeña cualquier intento de reducir la multiplicidad de los espacios visuales a una única esencia coherente” (pp. 235-236) y que sugiere una experiencia profundamente táctil. Aunque se alterna con aquel régimen propio del arte nórdico (y efectivamente Da Cunha cita a Rembrandt y las naturalezas muertas), que se detiene en la “descripción y la superficie visual” (Jay, 2003, p. 231), rechaza la jerarquía monocular y reconoce un mundo de objetos que “parece extenderse más allá de ese marco” (Jay, 2003, p. 231), que no tiene función totalizadora (como una ventana) y se dispersa en el plano horizontal. De allí el interés y el impulso por trazar mapas.

No puedo detenerme aquí en el análisis de otros cuentos de Hatoum, pero sí sería viable al menos sugerir que cuentos como “La ninfa del Teatro Amazonas” (2013) o “La naturaleza se ríe de la cultura” (2013) emplean como estrategia la alucinación, mezcla de estados oníricos, delirios, locuras y fantasmagorías. La escritura de Milton Hatoum en estos relatos no se apropia de un territorio amazónico real o presentado como real, sino de éste como fue *gizado* por Euclides da Cunha, cuya matriz imagética, entre *miragens* y fantasmagorías en profusión, se vuelve fundamental definiendo contornos misteriosos y enigmáticos.

La Amazonía como territorio de alucinaciones, sueños, imágenes es el que rescata literariamente la ficción y la escritura como desvarío de Hatoum. Esas alucinaciones presentadas por el sueño euclideo son generadas por el clima de los trópicos (pero también como *poiesis*) y como contenido oponen modelos de poblamiento diferentes: una visión exótica y colonizadora y otra fortuita, marcada por el azar, como el del encuentro. A través del sueño y el devaneo, encarnados en imágenes, se conectan tiempos y situaciones que repiten los destinos trágicos de la humanidad: de las migraciones forzadas, de los exilios, los abandonos.

Referencias bibliográficas

Benjamin, W. (2016). *El libro de los Pasajes*, Madrid: Akal.

Hatoum, M. (2013). *La ciudad aislada* (traducción de Adriana Kanzepolsky). Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Hatoum, M. (2000). A dois passos do deserto: visões urbanas de Euclides na Amazônia. *Teresa*, (1), 183-194. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/121088> Consultado en mayo de 2021.

Humboldt, A. (1876). *Cuadros de la naturaleza*. Madrid: Gaspar editores.

Da Cunha, E. (1906). Entre os seringais. *Kosmos*, Ano 3, 1, 1-3.

(1932 [1908]). Prólogo. En A. Rangel. *El infierno verde* (pp. 5-16). Buenos Aires: Tor.

(1999 [1909]). À margem da história, São Paulo: Martins Fontes.

Souza, J.J. Veras de (2017). *Seringalidade: o estado da Colonialidade na Amazônia e os condenados da floresta*, Manaus: Valer.

Cohen, M. (1993). *Profane Illuminations*. Walter Benjamin and the Paris of surrealist Revolution, California: University of California Press.

Milner, M. (1990). *La fantasmagoría*, México: Fondo de Cultura Económica.

Jay, M. (2003). Regímenes escópicos de la modernidad. En *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (pp. 221-251). Buenos Aires: Paidós.

Tylor, E. (1920 [1871]). *Primitive Culture*, Londres: John Murray.

Foot Hardman, F. (2009). *A vingança da Hileia. Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*, São Paulo: UNESP.