

**FICCIONES DE PATAGONIA: LA INVENCION DEL SUR EN
LA NOVELA DE MEMPO GIARDINELLI**

Fictions of Patagonia: the invention of the south in *Final de novela en Patagonia*, by Mempo Giardinelli

*Silvia Casini**

Resumen

En este artículo se estudia la función del espacio en *Final de novela en Patagonia* (2000) de Mempo Giardinelli. Nuestra hipótesis es que las descripciones de esta novela están muy influidas por los estereotipos del texto fundador (la lejanía, el desierto, el vacío) por dos razones fundamentales: primero, porque el narrador es un foráneo y, segundo, porque esos *clichés* son los que convienen a los fines artísticos de la novela.

La teoría del “tercerespacio” (*thirdspace*) de Edward Soja nos sirvió para trabajar la interrelación dinámica entre la práctica espacial, las representaciones del espacio, y los espacios de representación. El aporte fundamental de esta teoría radica en su estrategia crítica de ver “lo Tercero como lo Otro” (*Thirthing-as-Othering*), lo que cuestiona todo intento de confinar el pensamiento y la acción crítica en dos alternativas.

Palabras clave: Patagonia, narrativa argentina, espacio, Giardinelli.

Abstract

This paper studies the function of textual space in *Final de novela en Patagonia* (2000), by Mempo Giardinelli. The hypothesis of this research states that the novel is influenced by stereotypes of the Patagonian foundational texts (distance, desert, emptiness) for two main reasons: first, because the narrator himself is not from Patagonia and, secondly, because these narrative *clichés* are meant to serve artistic purposes.

The “Thirdspace” theory, by Edward Soja, is used here to study the connection between a perceived spatiality, the conceived spatiality, and the lived spatiality. The basic contribution of Soja’s theory is in its strategy called “Thirthing-as-Othering” which challenges the traditional duality of thinking and performing critical analysis.

Key words: Patagonia, Argentinean narrative, space, Giardinelli.

Final de novela en Patagonia posee una construcción novelística compleja. Es un rompecabezas en el que se superpone gran variedad de géneros discursivos. El registro incluye sueños, cuentos, poemas y relatos con reflexiones que van desde lo literario hasta lo político y lo filosófico. La naturaleza fragmentaria en el plano sintáctico está relacionada con el contexto, igualmente fragmentario, que corresponde al colapso económico y cultural de Argentina de los 90, que la novela trata de reflejar.¹

Giardinelli recibió, en 1993, el premio Rómulo Gallegos por su novela *Santo Oficio de la memoria* de 1991. Unos años antes, en 1983, había recibido el Premio Nacional de Novela por *Luna caliente* (1983). Entre sus obras más conocidas se cuentan, además, las novelas *La revolución en bicicleta* (1980), *El cielo con las manos* (1981), *¿Por qué prohibieron el circo?* (1983), *Qué solos se quedan los muertos* (1985), *Imposible equilibrio* (1995) y *Final de novela en Patagonia* (2000), ganadora del Premio Grandes Viajeros 2000.

En este artículo se estudia la función del espacio en *Final de novela en Patagonia* en relación con el plano pragmático del narrador y con las necesidades de la trama. Nuestra hipótesis es que las descripciones de Patagonia de esta novela, como sucede en *Patagonia Express*, del escritor chileno Luis Sepúlveda y en *La tierra del fuego*, de la escritora argentina Sylvia Iparraguirre, entre otras, están muy influidas por los estereotipos del texto fundador.² Pero observamos, además, que el narrador de Giardinelli

¹ Durante esa década, el Presidente Carlos Menem (elegido Presidente, por primera vez, en 1989 y reelecto en 1995) pretendió hacer ingresar a Argentina en el Primer Mundo a partir de un proceso de liberalización económica. Durante su mandato se votaron leyes de “flexibilización laboral” (que hoy están siendo cuestionadas, porque se sospecha que algunos diputados y senadores fueron sobornados para conseguir sus votos) y se malvendieron todas las empresas estatales, colocando al país a las puertas de una de las crisis económicas más graves del país. Argentina del año 2000, que el libro de Giardinelli retrata, es entonces, la Argentina del Presidente Menem, ya que al momento de realizarse el viaje, enero de 2000, el Presidente Fernando de la Rúa acababa de asumir el gobierno. El quiebre de este sistema económico liberal tuvo lugar en el año 2001 con la fuga de capitales y la desvalorización de la moneda nacional, lo que provocó una ola de protestas populares conocida como “cacerolazos”, lo que motivó la renuncia del Presidente Fernando de la Rúa.

² El espacio patagónico fue caracterizado de manera homogénea a partir de un discurso foráneo relacionado con prácticas imperiales de apropiación del espacio. Se configuró, así, una red textual (que nosotros denominamos “texto fundador”), que posee rasgos semejantes a los que Edward Said denuncia al referirse a los textos del “Orientalismo”, cuando dice que en ellos la mirada imperial “daba sentido no sólo a las actividades colonizadoras, sino también a las geografías y los pueblos exóticos” (*Cultura e Imperialismo* 25). De manera semejante, en los textos que fundan las primeras imágenes de Patagonia aparece la visión del americano como un salvaje que necesita ser civilizado, y una consideración del espacio como una inmensidad imposible de habitar: por desértica, por estéril, por fría, por la dureza del clima, entre otras tantas calamidades.

utiliza ese espacio homogéneo con fines artísticos, porque es el que mejor se adecua a las agencias dramáticas de los protagonistas de su novela.

Un breve resumen, antes de entrar en el estudio del espacio, servirá para ubicarnos en la particular situación narrativa de la novela. El narrador es un escritor que decide hacer un viaje hacia el sur en compañía de un amigo. El viaje está ligado a un doble propósito: conocer la Patagonia y finalizar una novela que ha comenzado a escribir (que es la continuación de *Imposible equilibrio*, una novela policial publicada por Giardinelli en 1995). Los capítulos que el protagonista va a ir escribiendo durante su viaje por el sur, entonces, configuran lo que podríamos llamar *Imposible equilibrio*. Parte 2, intercalada en el relato del narrador.

Ubicado en el Chaco natal, el narrador intuye desde el comienzo que en la Patagonia va a encontrar lo que busca. Pero ese objeto de deseo no es algo que se encuentre en el espacio topográfico sino en sus motivaciones como escritor. Antes de iniciar el viaje, dice: “Algo me decía que la Patagonia me reservaba la resolución de ese texto que yo buscaba desde hacía mucho tiempo” (16). El objetivo, entonces, está en relación con la finalización de su novela y, según nuestra hipótesis, esta es una de las razones por la cual la Patagonia aparece —desde el mismo título— confundida con la noción de final de un discurso ya comenzado.

El viaje opera, además, como componente unificador de las dos tramas, a las que llamaremos relato de marco y relato enmarcado respectivamente, y también, novela principal y novela subordinada o secundaria, de acuerdo con su función estructural. Clelia y Victorio, los personajes del relato enmarcado, están escapando de la policía. En *Imposible equilibrio*, huyen en un globo aerostático conducido por Julio Verne. En *Final de novela en Patagonia* descienden de ese globo en una provincia del norte argentino y deciden fundar allí una familia; pero, por error, la policía los confunde con ladrones y deben huir otra vez.

Esta saga tiene dos finales. En el primero de ellos, la Patagonia opera como un callejón sin salida y los protagonistas se suicidan. En la segunda versión la Patagonia se ofrece con la variante positiva del *cliché* fundador. Pero tanto en la primera versión (la de una Patagonia como espacio vacío, estéril y maldito, en donde los fugitivos terminan suicidándose) como en la segunda (la del espacio propicio para el asentamiento), *Final de novela en Patagonia* se ajusta al texto fundador que también oscila, de manera contradictoria, entre una y otra posibilidad. La Patagonia (maravillosa o infernal) es la tierra de las grandes aventuras y estas dos predicaciones hiperbólicas son las que modulan el relato del narrador.

Las tramas de los dos núcleos estructurales se desarrollan en espacios interconectados. Ambos viajes (el del narrador de la novela principal y el de

los protagonistas de la novela subordinada) se efectúan en un recorrido nortesur, a bordo de un Ford Fiesta colorado. El viaje de unos y otros avanza en forma paralela. Así como Victorio y Clelia huyen de la policía, el narrador quiere escapar de la influencia de los textos que ha leído para recorrer la Patagonia sin ningún tipo de prejuicios. Pero él mismo reconoce que “las influencias son insoslayables” (19) y el rechazo a haberse contaminado con las lecturas se mezcla con el reconocimiento de que algunos autores están viajando con él

Y es que ahora yo quería entregarme como lo hacía en este momento: con mi capacidad de asombro intacta y abierto como un lirio. No quería estar “preparado” en ningún sentido (...) De todos modos Luis (en referencia a Sepúlveda) me acompañaba. Desde *Un viejo que leía novelas de amor* y *Mundo del fin del mundo*, no hay viaje que no me lo haga presente (52-3).

Si bien el narrador insiste en que ha emprendido un viaje sin tener una noción clara del lugar adonde se dirige, su discurso es contradictorio. No sólo ha leído muchos de los textos fundadores, sino que los trae prendidos en su memoria. Esto hace que el espacio de su novela se configure de acuerdo con lo aprendido (la espacialidad concebida de Soja), más que con lo que el narrador va experimentando sobre el terreno (el espacio percibido y vivido) y que, por esa razón, sus descripciones muestran una espacialidad compleja (el “Tercerespacio” de Soja) que reúne ambas visiones.³

Hay todo un sustrato literario (no solamente los textos fundadores) que opera como pre-texto, lo que da lugar a algunas características claves del relato, que se analizan en este artículo: a) aunque se describen paisajes, se priorizan los temas abstractos: ausencias y presencias en un sentido filosófico;

³ El aporte fundamental de la teoría de Soja radica en su estrategia crítica de ver “lo tercero como lo otro” (*Thirthing-as-Othering*) poniendo en cuestión todo binarismo y todo intento de confinar el pensamiento y la acción crítica en dos únicas alternativas. Según Soja, hay tres “terceros” críticos fundamentales. El primero nos lleva a alejarnos del dualismo que ha hecho que confinemos el sentido práctico y teórico del mundo a la imaginación histórica y sociológica. Según él, es necesario tener en cuenta, también, a la imaginación espacial la que se combina con la imaginación sociohistórica, completándola. El segundo retoma la discusión entre modernidad y posmodernidad, sugiriendo una perspectiva más abierta y combinatoria, ya que la elección entre estos dos polos como si fueran excluyentes es poco fecunda. El tercero está implicado en la misma designación de “tercerespacio” (con que titula su ensayo) que es, justamente, una recombinación y extensión creativa del espacio como otro, que se diferencia (pero complementándolos) del “Primerespacio” (enfocado en el mundo “real”, material) y del “Segundoespacio” (una espacialidad concebida, armada con las representaciones “imaginadas” de la espacialidad).

b) hay una constante exotización del paisaje en tanto la Patagonia se muestra como un espacio misterioso y vacío, lejano y desolado.

LA “BAJADA” HACIA LA NADA

Desde los primeros capítulos, la ida hacia lo desconocido potencia la audacia del narrador (y también la de los protagonistas de su novela) que siente que está recorriendo un territorio liminal:

Durante los últimos cinco años yo había soñado intensamente con hacer este viaje al Sur del Sur de nuestra América. Esa región de la Argentina que para nosotros es como un final que no se quiere ver, una especie de caída del país en el mero fin del mundo. Un territorio y un límite que está en nuestra misma geografía, pero que nos resistimos a reconocer (17).

Esta cita muestra al narrador focalizando desde un “nosotros” que se encuentra —espacialmente hablando— muy arriba, ya que el viaje hacia la Patagonia se percibe como una caída y como un final. De manera semejante, la “inmersión” de Clelia y Victorio en la Patagonia se vincula con dos estereotipos de los textos fundadores: por un lado, con la idea del descenso al infierno y, por otro, con el perderse en un territorio lejano y misterioso:

Montados en el cochecito rojo que parece un cohete entre los trigales, se meten por caminos secundarios de La Pampa bonaerense y poco a poco se van sumergiendo en Patagonia como han hecho siempre los locos, los aventureros y los desesperados, y hacen el mismo viaje que estamos haciendo Fernando y yo (72).

En este sentido, Patagonia funciona como el escenario ideal para la huida: Clelia y Victorio están huyendo lejos de Dios y lejos de la ley. La Patagonia, tal como sucede en muchas otras novelas que adoptan el mismo paisaje, es el escenario ideal para acentuar el dramatismo de la situación.⁴

⁴ Estoy pensando en otras obras que utilizan a Patagonia como escenario para sus narrativas (y que repiten, con matices, los estereotipos del texto fundador) como: *La tierra del fuego y El país del viento*, de Sylvia Iparraguirre; *De tales cuales*, de Abelardo Arias; *Culminación de Montoya*, de Luis Gasulla; *Mascaró, el cazador americano*, de Haroldo Conti; *La rosa en el viento*, de Sara Gallardo; *La invitación*, de Beatriz Guido; *Yo, Antoine de Tounens, Rey de Patagonia*, de Jean Raspail; *El profundo Sur*, de Andrés Rivera; *Un piano en Bahía Desolación*, de Libertad Demitrópulos, entre otras.

LA CONTAMINACIÓN CON EL TEXTO FUNDADOR

Junto con la idea de estar bajando, el narrador reafirma su sensación de estar yendo hacia la nada y su mirada no se aparta de lo que denominamos “espacialidad concebida” (el “Segundoespacio” de Soja). Si en el primer capítulo dice que “ la Patagonia argentina es una inmensidad vacía, un desalojo universal lleno de misterio” (17), en uno de los últimos afirma categóricamente que los caminos patagónicos son “una cinta de la nada hacia la nada pasando por la nada” (141). La percepción de que se mueve en el vacío lo lleva a apelar a los pretextos que le sirven para llenar la nada en la que se encuentra. Mientras lo topográfico (el espacio percibido, o “Primerespacio”) desaparece, el narrador se aferra a los textos (el espacio concebido) diciendo que la Patagonia es “mucho más que un vacío ancestral” (17) porque las obras precedentes la han convertido en “una tierra literaria” (17). Esta concepción de que el vacío geográfico se llena al ser representado en un espacio textual (un espacio en donde el imaginario concebido predomina por sobre la espacialidad vivida y percibida) es una de las constantes de la novela.

La adhesión al texto fundador que observamos en el plano semántico se constata, también, en el plano sintáctico y pragmático. Aunque se registran sueños, poemas y relatos de variada procedencia, *Final de novela en Patagonia* no llega a conformarse como una novela polifónica, ya que, como en los textos modélicos del siglo anterior, el punto de vista novelesco permanece fijo en el yo del narrador,⁵ quien, en un momento, se auto-cuestiona el uso de la tercera persona omnisciente:

Aunque quizá podría escribir la novela en primera persona y el cambio de voz narrativa me permitiría, por ejemplo, que Victorio evocara otro viaje patagónico durante el cual habría recorrido toda la ruta 40. La traslación de voz incluso podría tener otras ventajas: el fluir del pensamiento, el análisis especulativo interior de cada uno de los personajes (...) Porque soy consciente de que la novela, tal como la vengo resolviendo, es un texto de acción pura. Los personajes, en estas novelas, se mueven como marionetas cuyos hilos maneja el narrador en tercera persona (184).

⁵ El narrador de la novela principal es un narrador extradiegético homodiegético y el narrador de la novela subordinada es un narrador intradiegético-heterodiegético, de acuerdo con la categorización de Gerard Genette. *Cfr. Figures III*. 1972.

Aunque la problematización del punto de vista está presente, el narrador no se decide por un cambio de perspectiva, la que continúa siendo autoritaria.⁶ Al referirse a una situación similar en los textos de Moravia y Theroux, Mary Louise Pratt dice:

En los relatos de viajes contemporáneos, la escena del “monarca de todo lo que veo” se repite (...) Pese al hecho de que también ellos están en territorio desconocido, estos escritores, como Burton, reclaman autoridad para su visión. Lo que ellos ven es lo que hay. No se advierte ningún sentido de limitación de sus facultades de interpretación (369).

La metáfora utilizada por Pratt —“monarca de todo lo que veo”— es permanente en *Final de novela en Patagonia*, donde no hay lugar para el registro de miradas diferentes. La perspectiva fija no sólo impide, como observa con agudeza el mismo narrador, el “análisis especulativo interior” (184) de los personajes, sino que ofrece, también, desde la perspectiva del narrador de la novela principal, una visión homogénea de la Patagonia.

Otra de las características que vincula este texto con los textos modélicos es la aparición de un discurso abstracto (generalmente explicativo) destinado a un narratario foráneo. Al hablar de la debilidad de su acompañante por el dulce de calafate, por ejemplo, explica que es un dulce hecho con “la pequeña fruta típica de la Patagonia que es como una uva de intenso color azul y que se cosecha de un arbusto espinoso silvestre que se encuentra prácticamente en toda la región” (115); cuando se refiere a las estancias dice que “es como se llaman en la Argentina las haciendas de vastas extensiones” (74); cuando se cruza con una manada de choiques dice que es así como “se llama una variedad de ñandúes enanos” (78). En algunos pasajes la atención al lector foráneo es aún más explícita, como cuando dice: “Mientras busco la referencia, pienso que cualquier lector necesitará mirar un mapa de Sudamérica, aunque sea una vez, para comprender este territorio de novela” (73). La región queda convertida en un espacio que sólo cobra nitidez en los mapas. La preocupación por los mapas incorporados al relato no es la del geógrafo, sino la del escritor foráneo que sabe que su narratario —también foráneo— los va a necesitar y agradecer.⁷ Los mapas, finalmente, no dejan de ser textos y el viajero se escribe en ellos a medida que reconoce el espacio por donde anda. Mucho más en este caso, en que el protagonista va mirando el

⁶ Trabajamos aquí con las categorías de novela monofónica y polifónica tal como las enuncia Mijail Bajtin en su obra *Problemas de la poética de Dostoievski*. 1986.

⁷ En la página 8 de *Final de novela en Patagonia* se reproduce un mapa político de la República Argentina en el que se destaca la región patagónica, y en la página 9 aparece un mapa físico ampliado de la región patagónica.

mapa para ver en el registro cartográfico la marca que corresponde a las ciudades y pueblos que recorre.⁸

LA INVENCION DEL ESPACIO

En el primer capítulo de *Final de novela en Patagonia*, el narrador se compara con Colón, ya que ambos, según su particular visión, encuentran el paisaje que esperan ver. Efectivamente, como Colón, este narrador no “descubre” ningún espacio nuevo, sino que revisita y reinventa un *locus* armado a partir de datos previos. Así como Colón describe las tierras del Gran Khan que “conoció” en los textos de Marco Polo, el narrador de *Final de novela en Patagonia* describe la “inmensidad vacía” que trae en su imaginario. Por esa razón, enfrentado con un paisaje que no es el que espera encontrar, vuelve al registro literario buscando sustento para sus descripciones:

Para mí es inevitable que en esta ruta vacía, en este mundo despojado y solo que es la inmensa Patagonia, me acompañen —me salven, diría yo— todos los libros que he leído. Son ellos los que imponen este ritmo pausado, medio lento, de viajar haciendo literatura de cada observación, de cada recuerdo de ese otro viaje interminable y fantástico que es la literatura universal (71).

En sus constantes referencias a un entramado de textos previos, esta novela se parece mucho a *Patagonia Express* de Sepúlveda y, también, a *La tierra del fuego*, de Sylvia Iparraguirre, donde la descripción del referente cartográfico se distrae frente al cúmulo de referencias librescas. El viaje, en la novela de Giardinelli, está armado a partir de una red citacional en la que predomina una visión homogénea del paisaje patagónico prefigurada desde el texto fundador.

Para efectos de este artículo sólo daremos algunos ejemplos, de los muchos posibles, para fundamentar nuestras aserciones. Cuando cruza el límite norte e ingresa a la Patagonia, por ejemplo, el narrador está ansioso por encontrar el territorio que impregna su imaginario y dice:

⁸ Para este tema es interesante confrontar las reflexiones de Smith y Katz en el ensayo “Grounding Metaphor”, donde explican, por ejemplo, que “(i)n geographical terms, ‘location’ fixes a point in space, usually by reference to some abstract co-ordinate system such as latitude and longitude. Location may be no more than a zero-dimensional space, a point on a map” (69); (“en términos geográficos, la ‘ubicación’ fija un punto en el espacio, usualmente por referencia a algún sistema de coordenadas abstractas tal como la latitud y la longitud. La ubicación no es más que un espacio cero-dimensional, un punto sobre un mapa”).

Mientras dejábamos atrás Bahía Blanca (...) buscábamos con los ojos las primeras muestras de Patagonia: el desierto, los pastos malos, las mesetas que nos indicaran que ya estábamos cabalgando sobre esas inmensidades míticas. Pero todavía era pronto para nuestra ansiedad. Y es que la Patagonia se va mostrando de a poco, se diría que sutilmente (37).

El narrador va buscando certezas que le confirmen que está penetrando en el espacio “mítico” sobre el que tanto ha leído:

Sólo al cabo de unas horas de marcha aparecen las primeras piedras, los primeros suaves valles predesérticos. El paisaje va cambiando y uno quiere que se torne lunar, porque el viajero es ansioso y necesita que lo que ven sus ojos confirme lo que él espera. Es una idea clásica, inevitable, que la Patagonia confirma, sí, pero en esa región lo hace muy lentamente (37-38).

Hay aquí un explícito reconocimiento respecto del imaginario armado sobre la base de los textos anteriores y, por esa misma razón, lo que se presenta ante sus ojos le resulta extraño: “Cuando reanudamos la marcha, sin embargo, todavía la Patagonia no se muestra como uno la imagina: desértica, pedregosa, casi lunar. Durante un buen rato, la sensación dominante no es otra que la del tedio: la monotonía del paisaje decepciona un poco” (38). Y como lo que espera (y también lo que esperan sus lectores foráneos) no aparece, tendrá que inventarlo.

La Patagonia vacía y virginal de *Final de novela en Patagonia* se parece a las descripciones del “Mundo Nuevo” de Alexander von Humboldt. El supuesto vaciamiento del continente americano les brindó a los criollos (postindependentistas) la posibilidad de borrar tanto lo indígena como lo hispanoamericano, promoviendo un progreso ligado con las oleadas inmigratorias de Europa boreal. Este tema del ocultamiento de la América mestiza ha sido estudiado en profundidad, entre otros, por Leopoldo Zea y Mary Louise Pratt.⁹ Hay en *Final de novela en Patagonia*, escrita casi 200

⁹ En su ensayo “América Latina, largo viaje hacia sí misma”, Leopoldo Zea se refiere a la segunda ola conquistadora y colonizadora de América, hecha por hombres de Europa “llamada occidental” (8) en el siglo XVII. Allí dice: “Estos hombres tampoco quieren saber de asimilación alguna, aunque su cultura sea el fruto de una extraordinaria asimilación. La preocupación de estos hombres será también impositiva, asimilar, pero sin ser asimilados. Su misión es ahora llevar la civilización sobre la barbarie. Y expresión de la barbarie serán no sólo los aborígenes y mestizos, sino los mismos europeos que hicieron posible el mestizaje y cuya cultura será vista como anacrónica en relación con la cultura occidental que ahora se expande.

años después del texto de Humboldt, el mismo afán civilizador e invisibilizador de lo nuestro. Hay, además, en la novela, algo de esa forma sutil de mostrar el sur del continente en términos abstractos, configurándolo como un espacio virgen, lejano y ancestral, donde todo está por hacerse. En camino hacia Península Valdés, por ejemplo, el narrador compara el camino con el mar¹⁰ y el paisaje con la nada, en una formalización simbólica muy cercana al registro estereotípico de los textos fundadores

Entre San Antonio Oeste y la península de Valdés a lo largo de unos 320 kilómetros el camino es una larguísima recta ondeada. Ni siquiera sinuosa, pues casi no hay curvas. La carpeta asfáltica es como el delicado oleaje de un mar en calma (...) Es, de hecho, una planicie de piedra, de colores ocres y amarillos, en los que la Nada comienza a ser una costumbre. La misma Nada que encontraremos durante todo el viaje, que ha desencadenado mitos y leyendas y que ejerce un enorme atractivo sobre millones de personas de todo el planeta. Curiosa, la gente (51).

Como hemos observado, la constante comparación del espacio patagónico con la nada (con mayúscula en la novela), es, también, una necesidad artística del narrador, quien necesita ubicar a los protagonistas del relato inserto en ese ambiente desolado para aumentar la sensación de desamparo. La narración va de un extremo al otro: o maravilla o infierno. Eso es lo que provoca el asombro y lo que despierta curiosidad, y el narrador, como tantos otros viajeros ilustres, se pregunta por qué, si se trata de una inmensidad vacía, hay tanta gente atraída por ese paisaje.¹¹

El viaje en “línea recta” también condiciona las posibilidades de conocimiento. El narrador es incapaz de desviarse del camino establecido y acaba por no conocer lo que hay más allá de lo que ve a los lados de la carretera (ni lo que hay más allá de lo que ha leído). Las categorías con que se describen las ciudades patagónicas que visita (en línea recta hacia el sur) están

(...) Y lo que se incorporará a la civilización no serán los hombres como tales, sino como parte de la tierra, la flora y la fauna. Y sólo como parte de esta fauna estarán (...) los naturales de las tierras bajo dominio. Naturales, por ser considerados como parte de la naturaleza que ha de ser sometida y utilizada para realizar la civilización” (8-9).

¹⁰ La comparación de la pampa y, por extensión, de la inmensidad americana con el mar es un recurso literario utilizado por varios escritores, que también se inicia en América con los escritos de Von Humboldt. Estoy pensando, concretamente, en dos textos modélicos de la literatura argentina: *La cautiva* de Esteban Echeverría y *Facundo* de Domingo F. Sarmiento. Adolfo Prieto, en su libro *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*, aborda este tema en profundidad. 1966.

¹¹ Entre otros escritores foráneos, se han hecho preguntas similares George Musters, Charles Darwin y Guillermo Enrique Hudson.

relacionadas con una tipificación que lo lleva a definir, recurrentemente, el todo por la parte, a partir de un lenguaje normativo que incluye tonos grises, tristeza, fealdad, suciedad, soledad y desamparo. Sierra Grande es “una película en blanco y negro” (57) y lo que el narrador observa está cargado con una “tristeza pertinaz, implacable, que lo envuelve todo como un manto viejo (...) y raído” (57). Esta ciudad patagónica es, para el narrador, “un cementerio lleno de muertos vivos” (57) al que compara con Comala (el pueblo fantasmal creado por Juan Rulfo). Pero lo fantasmal en la Patagonia no termina en Sierra Grande, sino que el viajero observa, con cierta alarma, que los caminos “son como víboras interminables, que nunca se sabe dónde comienzan ni dónde terminan” (81) y lo que es aún peor: “(que) jamás un camino patagónico acaba, ni siquiera en el mar” (81). La categoría de lo interminable (lo que no tiene medida, lo inmenso, lo “otro”) se mezcla aquí con lo intangible/ fantasmal. El narrador dice: “Son territorios vacíos, sí, pero en los que en todo lugar ya hubo alguien —un solitario, un loco— que anduvo antes por allí” (81). Un poco más adelante dirá: “Me impresiona esa infinitud de los caminos, cómo me encantan las presencias fantasmales que siempre se detectan” (81). En esta novela, la Patagonia es un espacio propicio para la imaginación y los que se animan a recorrer ese territorio vacío y sin límites, sólo pueden ser tan locos y solitarios como el mismo protagonista o como los personajes de su ficción.

Es constante el desplazamiento de las descripciones del plano concreto de la ficción (con el que se forma, de acuerdo con Martínez Bonati, “imagen de mundo ficcional”) al plano abstracto (con el que, según el mismo autor, se forma “imagen del narrador”). En la descripción de Caleta Olivia, por ejemplo, aparece, en un primer momento, la espacialidad vivida y percibida y, en ese momento, el narrador (como ha hecho antes con Sierra Grande) construye la representación del espacio a partir del registro estético de lo grotesco, lo feo y lo decadente. En un segundo momento, esta visión se une a la espacialidad concebida y se produce un desplazamiento (lo que está viendo se superpone a lo que trae *in mente*) y lo que ve en Caleta se hace extensivo a todas las ciudades patagónicas:

Es un pueblo chato y con una ría casi deshabitada, que consta de una larga avenida central con negocios de todo tipo, varios hoteles y la sensación de que casi toda la gente está de paso y los nyc¹² sólo esperan la mejor oportunidad para irse. Quizás por eso hay tanta suciedad en las calles, esa desdichada característica de casi todas las ciudades patagónicas (106).

¹² La sigla “nyc” que utiliza aquí el narrador se usa con mucha frecuencia en la Patagonia, sobre todo, en la provincia de Santa Cruz, para designar a los “nacidos y criados” en la región.

La mayoría de las descripciones de las ciudades patagónicas insisten en lo desolado, lo melancólico y lo vacío. Refiriéndose a Tres Cerros, por ejemplo, dice: “Lo que impresiona es vivir en tan tremenda soledad. Todo es gris alrededor y la certeza del abandono sobreimprime la melancolía del lugar” (121). Y la suma de lo feo + lo abandonado + lo solitario, da como resultado “la nada” que está esperando: “Uno sabe que más allá no hay más que porciones de la Nada, pero si la vista puede detenerse en una elevación de piedras, o si el camino ofrece una curva, se tiene al menos la ilusión de que algo cambiará” (124). El narrador parece estar repitiendo aquí, una vez más, la historia de muchos conquistadores europeos de los siglos anteriores, quienes, a pesar de temer el ingreso en el finisterre (la “Nada americana”), se aventuran en él por ambición (o por deseo), sin llegar a enriquecerse, ni siquiera humanamente.¹³

El registro generalizante (el que da imagen de narrador) es uniforme. Al llegar a Río Gallegos sólo percibe algunas imágenes legendarias, rodeadas por el viento y la suciedad, y dice: “Nos reciben, a la entrada y sucesivamente, el Gauchito Gil, la Virgen de Itatí y enseguida la mugre, que luego vamos a descubrir que parece emblemática de esta ciudad. Entrar a ella por la ruta 3 es como entrar a un enorme basural (...) Es una constante patagónica, y sobre todo en Santa Cruz” (136). Hacia el final de la novela el paisaje va a adquirir matices hiperbólicos y las imágenes que insisten sobre la nada se vinculan con la maldición de la esterilidad, que Darwin presagió para la Patagonia cuando se encontraba, precisamente, en esa provincia argentina. Para el narrador —como para Darwin— estos paisajes son “territorios olvidados de Dios” (179).

CONCLUSIONES

La lectura de muchas novelas contemporáneas en las que constatamos la presencia de los estereotipos del texto fundador del espacio patagónico —la maldición darwiniana de la esterilidad, unida a la idea de último confín, vacío y desamparo, entre otros— nos llevó a problematizar algunas construcciones metropolitanas. En investigaciones efectuadas con anterioridad, pudimos constatar que los textos fundadores subrayan la “realidad” de sus descripciones por referencias a un *corpus* culturalmente constituido. Por dar sólo algunos ejemplos de los muchos posibles, Darwin cita a Humboldt, Hudson a Darwin, Chatwin a Hudson, Sepúlveda a Chatwin, Giardinelli a

¹³ Otras novelas que recaen en esta misma postura, además de las que hemos enumerado como textos fundadores, son las de Benjamín Bourne, *Cautivo en Patagonia* y la de Auguste Guinnard, *Tres años de cautividad entre los patagones*, estudiadas en mi libro *Los “bárbaros” de Patagonia*. 2001.

Sepúlveda y Chatwin, y así sucesiva y progresivamente. Este aparato citacional ha conformado una red anafórica que da coherencia y cohesión al imaginario. Esta red textual canónica provoca determinados horizontes de expectativas y también posibilidades de identificación y de legibilidad textual de ese imaginario estereotipado.

En *Final de novela en Patagonia*, el narrador-viajero y los personajes de la novela que está escribiendo transitan los caminos de la Patagonia, muy al estilo de Chatwin, con una perspectiva parecida a la de los viajeros del siglo XIX, y en su recorrido hacia el sur lo único que ve es un extenso territorio desolado metaforizado en “nada”. Pensamos que, de esta manera, la novela de Giardinelli contribuye a configurar la representación metonímica estándar de la Patagonia en un registro que la hace extremadamente desolada, inmensa y misteriosa. Y si, desde lo espacial, la Patagonia es un lugar vacío, desde lo humano, se presenta con una imagen de condena y de acabamiento. Las descripciones plasman la decepción que el tránsito por las distintas ciudades le provoca, en un espacio que parece detenido en su inmensidad cósmica, del que sólo se rescata —de tanto en tanto— la cualidad —siempre abstracta e indefinible— de lo misterioso. Lo relevante no es el paisaje percibido, sino ese “final” que se busca y se encuentra en la “tierra literaria” (en el pre-texto famoso) donde se ha nutrido.

El narrador de *Final de novela en Patagonia* describe el espacio con la suma de los estereotipos armados por el discurso fundador, lo que sirve para que sus personajes se muevan en un lugar adecuado a sus peripecias trágicas. *Final de novela en Patagonia* no es un relato que busque informar al lector sobre las determinaciones socioeconómicas y culturales de la sociedad patagónica. Por el contrario, las imágenes, los episodios y los espacios descritos son funcionales a la historia policial que se está narrando. El escenario patagónico, desértico y misterioso, colabora para que el mundo ficcional (cargado de dramatismo) resulte verosímil a los ojos del lector. Tanto en la primera versión del final, la de una Patagonia como un espacio vacío, estéril y maldito, en donde los fugitivos se suicidan tirándose al mar al llegar al extremo sur del continente, como en la segunda, la del espacio utópico donde Clelia y Victorio logran comenzar una nueva vida, *Final de novela en Patagonia* muestra las influencias del texto fundador.

Los textos fundadores también oscilan, de manera contradictoria, entre una y otra posibilidad. La Patagonia, como espacio maravilloso o infernal, es una tierra destinada a las grandes aventuras. De acuerdo con nuestra tesis, estas dos posibilidades, igualmente hiperbólicas, son las estrategias discursivas de la novela de Giardinelli por dos razones fundamentales, por un lado, porque son las que el narrador trae adheridas en su imaginario y, por otro, porque son las que mejor se adecuan a la situación dramática de los

Silvia Casini

protagonistas de su novela. Por una u otra razón, en la construcción del paisaje de *Final de novela en Patagonia* predominan las referencias literarias, lo que hace que el espacio topográfico tenga una marcada homogeneidad.

Universidad Nacional de Patagonia SJB*
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Clarín 946. 9000- Comodoro Rivadavia.
Chubut, Argentina
scasini@arnet.com.ar

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS, Abelardo. *De tales cuales*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- BAJTIN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BOURNE, Benjamin Franklin. *Cautivo en Patagonia*. Traducción de César Aira. Buenos Aires: Emecé, 1998.
- BURTON, Richard. *The Lake Regions of Central Africa: A Picture of Exploration*. New York: Horizon Press, 1961.
- CASINI, Silvia. *Los "bárbaros" de Patagonia*. San Juan, Argentina: EFFA, 2001.
- CHATWIN, Bruce. *In Patagonia*. New York: Penguin Books, 1988.
- COLÓN, Cristóbal. *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*. Novena Edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.
- CONTI, Haroldo. *Mascaró, el cazador americano*. Buenos Aires: Crisis, 1975.
- DARWIN, Charles. *Narrative of the Surveying Voyages of His Majesty's ships Adventure and Beagle, 5ª edición*. New York: AMS Press, 1966.
- DEMITRÓPULOS, Libertad. *Un piano en Bahía Desolación*. Madrid: Edaf. 2001.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva*. Buenos Aires: Huemul, 1961.
- GALLARDO, Sara. *La rosa en el viento*. Barcelona: Pomaire, 1979.
- GASULLA, Luis. *Culminación de Montoya*. Barcelona: Destino, 1975.
- GENETTE, Gerard. *Figures III*. París: Seuil, 1972.
- GIARDINELLI, Mempo. *Final de novela en Patagonia*. Buenos Aires: Biblioteca Grandes Viajeros, 2000.
- _____. *Imposible equilibrio*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- _____. *Santo Oficio de la memoria*. Bogotá: Norma, 1991.
- _____. *Qué solos se quedan los muertos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- _____. *Luna caliente*. México: Oasis. 1983.
- _____. *¿Por qué prohibieron el circo?* México: Oasis, 1983.

- _____. *El cielo con las manos*. Hannover. N.H: Ediciones del Norte, 1981.
- _____. *La revolución en bicicleta*. Barcelona: Pomaire, 1980.
- GUIDO, Beatriz. *La invitación*. Buenos Aires: Losada, 1979.
- GUINNARD, A.M. *Tres años de cautividad entre los patagones*. Buenos Aires: Eudeba, 1961.
- HUDSON, Guillermo Enrique. *Días de ocio en Patagonia*. Trad. de Violeta Shinya. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica, 1986.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Personal narrative*. Trad. Jason Wilson. London, New York: Penguin Books, 1995.
- IPARRAGUIRRE, Sylvia. *El país del viento*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- _____. *La Tierra del Fuego*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.
- MARTÍNEZ Bonati, Felix. *La estructura de la obra literaria*. Santiago de Chile: Editorial de la Universidad de Chile, 1960.
- MORAVIA, Alberto. *Which Tribe Do You Belong To?* Trad. Agnus Davidson. New York: Farrar, Strauss y Giroux, 1972.
- MUSTERS, George. *Vida entre los Patagones*. Trad. Arturo Costa Álvarez. Buenos Aires: Hachette, 1969. Trad. de *At Home with the patagonians. A year's wanderings over untrodden ground from the Straits of Magellan to the Río Negro*. Londres: John Murria, 1871.
- PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Trad. Ofelia Castillo. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- PRIETO, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.
- RASPAIL, Jean. *Yo, Antoine de Tounens, Rey de Patagonia*. Buenos Aires: Emecé, 1983.
- RIVERA, Andrés. *El profundo Sur*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- SEPÚLVEDA, Luis. *Patagonia Express*. Quinta Edición. Barcelona: Tusquets, 1996.
- SMITH, Neil y Katz, Cindi. *Grounding Metaphor. Towards a spatialized politics. Place and the Politics of Identity*. Eds. Michael Keith and Steve Pile. London and New York: Routledge, 1993. 67-81.
- SOJA, Edward W. *Thirdspace. Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden, Massachussets: Blackwell Publishers, 1996.
- THEROUX, Paul. *The Old Patagonian Express*. Boston: Houghton Mifflin, 1978.
- ZEA, Leopoldo. "América Latina, largo viaje hacia sí misma". *Latinoamérica. Cuadernos de Cultura latinoamericana*. México: UNAM, 1978.