

**COM-POSICION
Y DES-COMPOSICION DE UN LUGAR
TRAVESIA Y GRAFIA DEL PAISAJE
LLANERO EN LA *HISTORIA INDIANA*
DE NICOLAS FEDERMAN**

Gina Alessandra Saraceni
Universidad Simón Bolívar- Caracas

“Encadenado a la intemperie
a las palmeras solitarias
a la llanura
rodeada de horizontes
y en sus arcoiris,
me reintegro a mi soledad
en el canto lejano de un ave
triste
sin fin”

Vicente Gerbasi

Atravesar un espacio implica realizar una operación de descomposición y recomposición de sus partes, es decir, se trata de su organización y estructuración como paisaje, hecho que remite implícitamente al acto de mirar, porque son los ojos los que construyen el panorama de lo externo, de ese afuera que adquiere un orden y una sintaxis solamente a través del significado que le otorga la mirada que lo observa.

Podríamos decir entonces que el paisaje es una construcción de la mirada y la escritura de un paisaje es el tatuaje que éste deja en la mirada de quien lo atraviesa.

Mirar implica operar de dos maneras simétricas y opuestas que se fundamentan ambas en un mismo hecho: por una parte significa fragmentar y atomizar el paisaje en minúsculas partículas de asombro que permanece en las pupilas —prisioneras de una superficie mojada y cristalina— graficando el recuerdo que de ellas guardamos.

Más precisamente nos referimos al hecho que la vista realiza un acto de síntesis del espacio ya que los ojos —en la medida que ven— excluyen lo que no pueden abarcar reduciendo las dimensiones del espacio mismo y también operan como formas de la memoria porque toda mirada sobre un espacio o lugar es el resultado de la superposición de mapas y paisajes vistos y contemplados anteriormente.

Es de esta manera entonces que se construyen —paralelamente— tanto la memoria de una imagen como la imagen de la memoria que, borgianamente, eligen y reescriben el pasado siempre desde un lugar.

Por otra parte, el espacio —en cualquiera de sus posibles geografías— es siempre un lugar extenso y vasto cuyos márgenes se extiende más allá de los ojos hacia un horizonte que paradójicamente se aleja en la medida que se penetra su lejanía.

Es decir, que ese lugar de agua y de tierra, de cielo y de árboles, de ciudades y de calles, de colores y de olores, de inmensidad y de pequeñez, de hombres y de animales, de soledades y de multitudes, de silencios y de voces que constituye un paisaje, es siempre más grande y abarcante que el espacio cercado, cerrado y limitado de quien desde allí lo mira.

Pero es justamente la existencia del individuo que mira desde y a través de su pequeñez, la causa del origen y del surgimiento del paisaje como tal que es por consiguiente el resultado de la unión armónica de las diferentes piezas que constituyen un espacio. Más precisamente apuntamos al hecho que la finitud de la mirada crea infinitudes a partir de esa máquina de perspectivas —implícita en los ojos— que es el horizonte, porque la presencia del límite paradójicamente cierra el espacio y lo prolonga hacia lo infinito.

El espacio mirado, además de conformarse como paisaje, es también en el caso concreto de las prácticas discursivas coloniales— el espacio representado, es decir, el espacio donde el paisaje se hace escritura.

Viajar dentro de América significa atravesar su espacio y su geografía con el objeto de realizar un doble acto de colonización: por una parte el de someter materialmente sus territorios al poder de la Cruz y de la Corona y por otra el de fundarlos y legitimarlos a través de un acto bautismal y de “apoderamiento semántico” que implica un acto de representación y de escritura de los mismos.

Ahora bien, hablar de representación significa referirse a un acto de configuración estética de un objeto determinado, es decir, a la producción de imágenes a partir de una imagen primigenia y directa que es la de la mirada sobre el objeto en cuestión.

Valeriano Bozal, en su libro *Mímesis: las imágenes y las cosas*, postula muy bien esta cuestión cuando dice:

Todo representar es un implicar del sujeto. Podemos pensar que la realidad discurre ante nosotros que la miramos, pero la atención que a esto o aquello prestamos es un aislar en el flujo de la temporalidad y el ámbito espacial, una alteración de lo igual que en sí mismo es y la introducción de un ritmo que sólo del sujeto depende. Si la mirada no es un simple deslizar sobre las cosas, si es un mirar atento, por poca que sea la atención de forma que lo mirado entre el umbral de lo consciente como mirado, sea al menos algo para el que mira, entonces podemos hablar de una representación perceptiva en la que la cosa es para un sujeto. Y es en ese ser para un sujeto donde espacialidad y temporalidad se alteran (...) por la simple introducción de un ritmo, censura que se produce al sacar la cosa del fluir y el ámbito de la facticidad, con lo que la cosa mirada se convierte en figura y posee un significado. (Bozal, 1987:21).

En otras palabras podría decirse que la representación es una operación que implica un punto de vista, es decir, la presencia de un sujeto que organiza el mundo fáctico en figuras, a partir de una exégesis e interpretación de la realidad objetual que se está observando.

Esta operación de "nominación" y de "graficación" del espacio, o más explícitamente, la afirmación "esto es tal cosa" a través de la escritura o de la pintura de la cosa misma, precisa un acto de legitimación que implica la existencia de un yo que escoge, reconoce y distingue un objeto con respecto a otro y lo reproduce y legitima para sí mismo y para ese otro posible que es el lector o el espectador.

Si pensamos en el espacio referencial del renacimiento y en los múltiples vectores culturales que en él operan y funcionan, podemos observar que juntamente con todas las revoluciones y cambios que en él se manifiestan y que ya han sido señalados, el hombre constituye y desarrolla una nueva estética para presentarse y representar el mundo.

Arnold Hauser dice sobre el concepto de espacio:

La concepción del espacio se modifica en la historia de las artes plásticas, según se trate de una cultura estática, conservadora, esencialmente introvertida y espiritualizada, o de una cultura dinámica, activa, extravertida y tendente a la realidad. Las culturas estáticas y conservadoras, no abiertas desde un principio a la experiencia directa y al mundo material exterior, es decir, la mayoría de las culturas arcaicas (...) y de la Edad Media niegan o descuidan el espacio (...) y representan los cuerpos en un aislamiento abstracto, sin caracterizar su ambiente y sin rastro alguno de la atmósfera local de la que ellos son soportes. En una cultura de tipo dinámico, la configuración de la profundidad espacial, es de ordinario, el factor fundamental en la estructura de la representación. (Hauser 1969:23, 24).

Si pensamos entonces en los caracteres que determinan esta época como período de cambios y de revoluciones, resulta claro que estos dinamismos e inquietudes modernos se refleja también en el arte y “en la preocupación absorbente por el espacio”.

El sujeto se abre a la percepción directa del afuera y trata de reproducirlo mediante una estética que ponga en evidencia la armonía hombre/naturaleza y la cómoda relación entre “la ocupación del espacio y el ambiente espacial”, sin crear ninguna

fractura o diferencia entre el espacio en el que se encuentra el espectador y el espacio en el cual se mueve la obra artística.

“Uno de los supuestos más importantes de la estructura artística (...) para el Renacimiento” —dice Hauser— “era (...) la unidad de la escena representada, la conexión local de la composición, la lógica de las relaciones espaciales” (p. 25), es la no-fragmentación y di-sección de la atención; es decir, el equilibrio, la compostura, el orden geométrico, la perspectiva como profundidad ordenadora de los elementos representados, dentro de una óptica de la vida donde el individuo se auto-exalta como ser en el mundo y se sirve de su experiencia —sensual, amoral, exuberante, violenta— y del dato real para crear y reproducirse en una obra.

Ahora bien, este sujeto en equilibrio con su entorno, transgresor y a la vez compositor y ordenador del espacio que atraviesa y revela como objeto artístico, es también ese viajero de Indias que se traslada a América y que al entrar en contacto con lo “real maravilloso” indiano sufre un trauma que lo escinde y le cambia las coordenadas de percepción y recepción del espacio.

El Nuevo Continente rompe el equilibrio y la armonía renacentista para imponer su alteridad de contrastes, de disonancias, de oposición, de desproporción, de asombros y maravillas.

Dice Carmen Bustillo al respecto, en su libro *Barroco y América Latina: Un itinerario inconcluso*:

(...) la conquista española significó una ruptura total, el encuentro —desencuentro— de dos mundos que no tenían nada en común (...) De cualquier manera hay algo que es indudable: una serie de rasgos de la idiosincrasia indígena (...) penetraron

a través del mestizaje y la convivencia, y con mayor o menor sutileza, en las actitudes de la vida de la época, así como en las expresiones plásticas o literarias que produjeron desde el conquistador recién llegado hasta las primeras generaciones de mestizos. En ellas se dio necesariamente una fusión —aunque no siempre armónica— entre elementos de la cultura renacentista y caracteres indígenas (...) En la misma heterogeneidad de las crónicas se podría encontrar una instancia de mestizaje, en este caso no racial, sino en cuanto a la textura de un discurso mixto donde la 'producción, el texto y su consumo corresponden a un universo y el referente a otro distinto' (...) (Bustillo 1988:69,71)

América es entonces el lugar de los paradigmas transgredidos donde la mano europea después de haber tocado la diferencia y la alteridad india impone su lenguaje y su manera sobre esta materia que desconoce e ignora.

Como señala Claude Gilbert Dubois:

Quien dice manera, habla también de mano: la manera es un juego de manos, el arte de amanerar la materia (...) En efecto, la mano puede ser ella misma un espectáculo. Ya no más agente creador, sino vehículo de representaciones (...) La mano tiene, pues, su lenguaje, pero este lenguaje es muy particular, (...) Por medio de sus articulaciones complejas que permiten gestos complejos, está hecha para trazar curvas, volutas y circunvoluciones en el espacio, (Dubois 1980: 16,17)

Es decir, que con el encuentro entre dos mundos se activa un proceso de imitación en el cual el sujeto que mira, observa y toca la realidad del Nuevo Mundo opera sobre ella para

“amanerarla” y transformarla en una copia de aquel original/ modelo que es Europa.

Cabe recordar que el hombre es un espejo que refleja “el más defectuoso espejo de la naturaleza” y si pensamos en el espejo como un instrumento que refleja y al mismo tiempo deforma el objeto reflejado, concluimos que el sujeto es entonces un “hacedor” de deformaciones, porque al imitar los modelos los altera en una dialéctica constante y asidua entre el “ser” y el “parecer”, el deseo y la impotencia de realizar ese deseo:

En efecto, el espejo resume y es, por antonomasia, ese sentido de imitador-deformador que posee el poeta o el pintor manierista (...) A partir de la función primera del espejo, que es reproducir, por medio de una sucesión de búsquedas cada vez más complicadas y subversivas de sus usos, se llega a convertirlo en instrumento de multiplicación y deformación de las imágenes. (p. 34)

Esta actitud estética pone de manifiesto la imposibilidad de que haya asociación entre imágenes sin que se produzca una diferenciación entre las mismas porque —como dice Lezama— la imagen es siempre la imagen de otra imagen y la visión de mundo es el resultado de una superposición de deformaciones proliferantes que parte de un modelo y de un cuerpo originario.

El caso de las prácticas discursivas coloniales es una evidente demostración de cómo en ella pulsan fuerzas culturales distintas y contrastantes que crean un desequilibrio entre formas y contenidos, entre verdades y máscaras.

Observa a este propósito Cornejo-Polar en su artículo: “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”:

En el otro extremo del proceso de producción de las crónicas está el referente, ese Nuevo Mundo que se presenta como realidad incontrastable y se propone como opaco y deslumbrante enigma. Ante él, el cronista siente una doble solicitud: tiene que ser fiel, representándolo en términos de 'verdad' pero al mismo tiempo, tiene que someterlo a una interpretación que lo haga inteligible para una óptica extraña, comenzando por la del propio cronista — tan frecuentemente desconcertado. (Cornejo-Polar 1987: 12,13).

Ahora bien, después de estas observaciones si nos remitimos al concepto del viaje son obvias y evidentes sus relaciones e implicaciones con el espacio y el espejo.

Viajar supone un doble movimiento: si por una parte es el sujeto quien se mueve en el espacio, el espacio también se mueve con él en un juego antitético de vectores que se entrecruzan hacia direcciones opuestas y coincidentes. Es decir, que el hombre es el paseante de un espacio que pasa —en dirección opuesta a la suya— y contemporáneamente se pasea con él y que "literalmente" se recompone en el relato que el viajero hace de él.

Más precisamente y partiendo del hecho que el paisaje siempre es un artificio por ser el resultado de una reproducción que el sujeto realiza del espacio a partir de su organización, reducción y semantización, podemos observar que la palabra escrita cumple con la función de reiterar y fijar la imagen de "lo visto y lo vivido" como si el mismo movimiento del iter tuviera el fin de perpetuarse y multiplicarse continuamente a través de su relato.

Por lo que concierne a los viajes ultramarinos, es evidente que éstos se organizan alrededor de dos tipos de manifestaciones

—directa (la difusión de la fe y el sometimiento a la Corona) e indirecta (la escritura de relaciones, crónicas e informes)— de la autoridad metropolitana, es decir, que el centro del poder y el poder del centro actúan y se apoderan de la periferia americana mediante una operación nominativa que funda y legitima el espacio 'indiano'.

Según las reflexiones de De Certeau, los viajes implican la existencia y producción de un relato o de "relatos de espacio" porque "todo relato es un relato de viaje", cuya "lectura es el espacio producido por la práctica del lugar (viaje) que constituye un sistema de signos, o sea, el relato mismo, cuya necesidad constante es la de "hacer" y de "hacer ver" para que el receptor posea la realidad lejana.

Esta multiplicación de espacios y de lugares a partir de una experiencia concreta de viaje, hace que lo que quede de ella sea un nuevo paisaje producto de la conjugación entre la visión objetiva del espacio físico y su inmediata alteración y deformación a través de la poderosa intervención de los "monumentos" memoriales, culturales y existenciales del sujeto que opera dicho movimiento.

De otra manera, podría decirse que la visión del paisaje americano se constituye en la encrucijada entre el "afuera" de las nuevas tierras descubiertas en sus múltiples y heterogéneas formas y "deformidades", y el "adentro" cultural europeo que actúa sobre él modificándolo y alterándolo.

Los viajeros que llegan a América se asombran ante las maravillas de un paisaje cubierto de inmensos árboles y densos bosques, poblado por incontables especies de aves y bestias desconocidas en Europa que se apoderan de sus miradas y de sus sueños.

Este nuevo mundo, según Vespucio, ofrece un terreno tan propicio a la habitación humana que "si va a descubrirse el paraíso terrenal en alguna parte del mundo, no estará lejos de estos países".

Es por esto que América se configura como el espacio del exceso y del barroco: su columna vertebral atraviesa territorios desmesurados que abren ante la mirada observadora del conquistador, un caleidoscopio de imágenes exuberantes y asombrosas, excesivas y pintorescas.

Su paisaje es una mancha de colores que se pierde detrás de un horizonte que lo continúa en una proyección de infinitos que aclaman ser descubiertos y atravesados para ser nombrados y contados.

El Nuevo Mundo es un continente "gigante" cuyo escenario mágico se "estampa" en los ojos abiertos y asombrados de los conquistadores que lo atraviesan y que se exponen a su belleza, a sus misterios y a sus peligros.

Desde los Diarios de Colón, y a través de la numerosa producción de crónicas y de relaciones de Indias, el paisaje americano se retrata a través del filtro del estupor que permite la fascinación y la proyección de utopías y de visiones paradisíacas, porque, como apuntábamos anteriormente a propósito del barroquismo americano:

(...) lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la rea-

lidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un 9...) 'estado de límite'. (Carpentier 1967: 116,117).

Es decir, que el viajero alemán Nicolás Federman que llegó a las costas de la Tierra de Gracia en 1528, al igual que otros viajeros de esa misma época y epopeya, cumple su "itinerario" en las tierras ardientes del trópico movido por el motor del deseo de conocerlas y de poseerlas, porque el viaje es de por sí la objetivación de un deseo y de una carencia que, al alcanzar su meta, abra el espacio a otros deseos que no agotan el rosario de indefinidos anhelos que esas "Tierras de Gracias" despiertan en la alteridad europea.

El deseo entonces manifiesta aquí su vigorosa energía porque América es el lugar donde la imaginación no puede detenerse y donde se le da rienda suelta a los sueños, que son siempre deseos insatisfechos que atrapan al hombre en sus redes y lo hacen prisionero y víctima de sus trampas.

Como le decía Marco Polo a Kublai Kan en la mencionada novela de Italo Calvino *Las ciudades invisibles*, el viajero es lo que sus ojos han visto y cuando éste se sienta a contar las aventuras vividas en los perfumados países de Oriente, se da cuenta de que sus deseos se han agotado y que de ellos queda solamente lo que se ha visto y hecho, imágenes que existen solamente "detrás de los párpados".

Este espacio de la "abundancia" y del anhelo abre y somete al europeo a otro espacio que es el espacio del engaño, porque "el ojo no ve las cosas sino cosas que significan otras cosas" y la imaginación produce visiones y quimeras que tienen como consecuencia la construcción de un mapa "desviado" de América.

Es decir, que dentro de los lugares habitan los "no lugares" que Marc Augé define como aquellos espacios sin identidad y sin

historia, que en el caso concreto del Nuevo Mundo se podrían concebir como aquellos espacios “dorados” y “utópicos” que el sujeto conquistador transfiere de Europa a América y que nunca se comprueban ni alcanzan porque su existencia se origina y se agota, no en una realidad físicamente tangible y demostrable, sino en los territorios movedizos del deseo.

Más precisamente podría decirse que “el lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son *palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación* (el subrayado es nuestro). (Auge 1993:84).

Por consiguiente, como observa Fernando Ainsa:

El círculo de la geografía real se inscribe (...) en el más amplio de la geografía imaginaria. La frontera entre lo conocido y lo desconocido no hace sino fijar el límite entre lo real y lo inventado. La ciencia suplanta la ficción donde el hombre descubre, explora y ocupa un territorio, desterrando la pura invención a los territorios desconocidos que se sitúan más allá del nuevo límite fijado. (Ainsa 1992:37).

Federman es una de las tantas víctimas del engaño americano porque su expedición hacia el interior de Venezuela es la proyección del deseo de poseer un “no lugar” que se piensa como “lugar”, y que la misma naturaleza llanera se encarga de reducir a un espejismo y a una lejanía inalcanzable.

En la *Historia Indiana* el paisaje que se mira es también la mirada que teje sobre el papel el entramado de una naturaleza que se contempla y que a la vez impide avanzar hacia ese más allá que es el Mar del Sur.

Este paisaje de magias y nostalgias, de obstáculos y de sorpresas, nos recuerda los paisajes tropicales pintados y dibujados por el alemán Ferdinand Bellerman, que visitó nuestras tierras en el siglo XIX, y que en sus cuadros reproduce aquellos “paisajes portátiles del deseo” —como los define Julio Miranda— que son el verso y el anverso de un espacio lujurioso y luminoso que se atraviesa con minuciosidad casi científica pero que nunca se logra descifrar en todos sus verdes y líquidos misterios y engaños.

La escritura de Federman dibuja un mapa de lugares cuyo ritmo se cumple al compás de una lentitud que se origina en el adagio de la mirada y el piano y a veces pianissimo de la marcha a pie de la tropa que avanza en la vorágine de una “tierra donde siempre es verano”.

El alemán deja las costas caribicas del estado Falcón para penetrar una geografía abrupta y áspera que lo lleva sucesivamente a extensas llanuras donde su mirada se pierde detrás del espejismo de un horizonte que parece prometer el cercano fin del continente y la aparición de otro mar y de otro sueño.

El movimiento de la tropa en el espacio venezolano construye un itinerario de lugares que aparecen uno tras otro en una “configuración instantánea de posiciones”, que son el juego de la mirada y del cuerpo que los observa y los pisa para avanzar dentro de ellos hacia el encuentro de otros lugares más lejanos.

La *Historia Indiana* es la cartografía de un territorio que lentamente metamorfosea su constitución física.

Tras haber dejado la ciudad de Coro Federman comienza su odisea “entre montañas tan ásperas como nunca las había visto antes”; atraviesa “lugares y pasos por donde jamás pasó

caballo alguno" (los pueblos de Coary y Caçaridi), y llega "al final de esta montaña" a "una tierra llana y una de las más bellas que había visto en India". (H.I. p. 188).

Escribe Federman:

Cuando salimos, (...) del último pueblo o nación de los Xaguas y nos aproximamos a una milla de los Caquetíos que habitaban la tierra llana (...) llegamos a sus poblaciones situadas en una bella sabana, como he dicho antes, en las márgenes de un gran río, donde pudimos ver una veintena de sus pueblos". (p. 189)

A partir de este momento se abre la página del llano y la tropa comienza a escribir sobre ella sus aventuras y andanzas entre la constelación de aldeas y de pueblos (Variquecemeto, Hacarigua, Tohibara, Curahy, Cazaradadi, Curahamara, Itabana, Corahao, Catahary), algunos aislados, otros edificados en las orillas de grandes ríos (Río El Tocuyo, Río Barquisimeto y otros sin nombre), cuyos abundantes caudales muchas veces los obligan a tener que continuar la marcha sumergidos en el agua ("Durante todo este tiempo no salíamos del agua, salvo a mediodía y al anochecer (...)") (H.I. p. 185).

El paisaje mirado y el paisaje representado construyen el perfil de esas tierras exterminadas cuya belleza, fertilidad y grandeza se dice y se reitera a lo largo de todos los capítulos centrales de la obra ("extensa sabana", "llanura", "tierra tan buena y tan llana"; "llana y muy fértil tierra"; "la mejor y más fértil y llana tierra").

Federman habla de la abundancia que había en aquellos calientes espacios de venados, de dantas, de jabalíes, de tigres y de peces y describe la sorprendente altura de un campo de maíz cuyos tallos eran de la altura de un hombre:

Entonces el capitán ordenó a los jinetes que no se acercasen, sino que sólo los peones fueran con él. Así, pues, los habitantes vieron solamente a los dos primeros jinetes que, (...) habían reconocido y espiado el pueblo o aldea, mientras que los otros ocho se escondieron *detrás de un maizal, cuyos tallos eran tan altos que un hombre a caballo no podía ser visto.* (El subrayado es nuestro). (H.I. p. 198).

La tropa comienza a padecer de la luz y del ardor de estos territorios que en secuencias intermitentes e irregulares proporcionan las virtuales necesarias para seguir adelante, pero que en la mayoría de los casos la someten a calores, males y malhumores que se apoderan de los cuerpos de sus integrantes, insertando dentro del implacable e invencible espacio tropical un paisaje humano del abatimiento y de la vulnerabilidad.

Y por consiguiente las impresiones que se retratan de aquel entorno tan desconocido y a la vez deseado, sufren la intermitente inconstancia de la naturaleza americana que a veces entrega todos sus excesos y riquezas y otras veces se configura como un espacio resentido que concede solamente la fatiga y la necesidad de seguir hurgando en él en búsqueda de un camino o de agua o de alimentos.

El espacio del llano se fragmenta entonces en una alternancia de paisajes que son retratados o como lugares desiertos o inhóspitos o como habitados, apacibles y "bellos", rodeados por pequeñas alturas desde las cuales "podíamos abrazar con la vista la tierra a nuestro alrededor".

Pero adentrarse en las arrugas calurosas y ardientes del espacio llanero durante la estación invernal, significa irremediablemente tener que medirse con un territorio que en parte permanece sumergido bajo las aguas.

Georg Friederici observa al respecto:

Todos los conquistadores que penetraron aquellas tierras (los llanos) (...) Tuvieron que luchar y padecer con las (...) muy duraderas y profundas inundaciones de los Llanos, al desbordarse los ríos. Estas tremendas inundaciones de las savanas, al desbordarse los afluentes del Orinoco y del Amazonas y el Orinoco mismo, oponían muy serios obstáculos a los españoles conquistadores y colonizadores para penetrar en aquellos vastos territorios. La causa de estos desbordamientos de los ríos que corrían por los llanos era, de una parte, que su cauce no alcanzaba con tener las inmensas masas de agua que se precipitaban desde las montañas y, de otra parte, que el río en que vertían sus aguas los afluentes, (...) tampoco podía recibir y arrastrar hacia el mar con la rapidez necesaria el gigantesco volumen de agua transmitido, que al estancarse provocaba aquellas tremendas inundaciones. (Friederici 1986:33).

Esta característica física de la sabana funciona como un espejismo en la mirada curiosa y atenta de Federman porque la brújula de su expedición está orientada hacia el sur en un movimiento de miradas y de pisadas que buscan y anhelan el mar.

Y es de esta manera entonces que estos espejos de agua que mojan el espacio confundiendo las miradas de los agotados soldados, abren el paisaje hacia un infinito detrás del cual los ojos del alemán dibujan los 'no lugares' del deseo.

Dice Federman del pueblo de Hacarigua:

Hasta que el quince de diciembre del año, etc. treintas, llegamos a un gran pueblo o aldea (...)

llamado Hacarygua, situado al lado de un gran río con una anchura de casi dos tiros de arcaabuz" (p. 202). (...) Allí supimos que en adelante encontraríamos en nuestro camino grandes y hondos pantanos, por donde ni siquiera deberíamos intentar pasar con los caballos (...) Quise, pues, seguir hacia el Mar o laguna, que según ellos distaba cuatro millas, pero me dijeron que para ir allí no iban por camino de paso o de tierra, pues el terreno era pantanoso y muy cubierto de agua, sino en canoas (así son llamadas sus embarcaciones). Les pregunté si era mar o laguna lo que habían descubierto... Pero no supieron informarnos acerca de lo que queríamos saber, diciendo que ellos no navegaban más allá de Hamadoa hasta donde el agua era dulce y no salada, "y desde allí hacia el sur y el oriente era todo agua, hasta donde se podía ver, no distinguiéndose tierra ni montaña. (H.I. pp. 213-214).

La lenta transformación del paisaje en un llano de agua, hace que el mapa de esas tierras incógnitas comience a llenarse de límites porque ahora los puntos cardinales norte y sur son la respuesta a una pregunta que necesitaba la experiencia directa para ser contestada y los dos horizontes que Federman mira tienen su perfil descubierto.

Hay que recordar también que en la búsqueda del utópico y mítico Mar del Sur "subyace la sospecha de que los indígenas dicen a los españoles lo que quieren escuchar, contribuyendo a expandir la leyenda y al mismo tiempo borrando sus posibles pistas".

La aparición del límite que trazan las aguas confunde al alemán, quien no se da cuenta "si esta agua constituía una gran lago o laguna, pues estaba cubierta de niebla, como sucede ordinariamente en las regiones húmedas y pantanosas, sobre

todo por la mañana temprano, como entonces; pero la tierra era bien poblada y llana” (H.I. p. 215), y que ante de la incertidumbre de perderse en aquellos “terrenos pantanosos” emprende el camino de regreso, pasando otra vez por muchos de los territorios atravesados en su marcha de ida.

Es así entonces, que a través de la escritura se reitera un paisaje que ya no tiene la intensidad del *novum* porque el *notum* de la experiencia hace que el alemán se mueva más ágilmente dentro del espacio, aunque la tropa físicamente proceda lentamente en su movimiento, vencida por los “calenturas” y enfermedades del llano.

(...) partimos por un valle situado entre dos montañas (...) en una jornada y medio de camino no había ningún pueblo, sino la tierra despoblada y yerma, aunque se encontraron algunas casas viejas que pertenecieron antiguamente a pueblos o aldeas destruidas y quemadas (...) las mujeres son muy bellas, por los que llamamos a este valle y provincia, que los indios llaman Vavarida, el Valle de las Damas, (...) (p. 224). Acampamos cerca de un riachuelo (...) Tampoco al otro día encontramos camino alguno, y tuvimos que andar por el bosque, siguiendo el curso del sol hacia el oriente y perdiendo toda esperanza (...) Así viajamos todo aquel día sin comer y aún sin agua (...) En esta situación mandé a algunos que subieran a los árboles más elevados del bosque, los cuales vieron una pradera situada fuera del camino, a media milla de distancia (...) Al llegar a dicha pradera, tampoco encontramos ningún camino, pero pudimos observar el lugar y nos pareció que la tierra estaba habitada. Al seguir más adelante, encontramos un pequeño arroyo que corría al pie de la montaña, a través del bosque (...) (H.I. p. 231) Así, siguiendo nuestro camino, llegamos al otro día ya

entrada la noche, al pueblo llamado Miraca (...) Allí descansamos hasta el día siguiente, pues algunos de mis hombres enfermaron de los pies, debido a que el viaje había sido de seis millas con falta de agua, por una tierra caliente y arenosa, y su mayor parte a lo largo de la costa (H.I. p. 165).

De esta manera Federman cumple su primera odisea en Venezuela, descubriendo su contenido, dibujando el esqueleto de sus secretos y paisajes, soñando alcanzar los líquidos lugares de su deseo que lentamente son borrados por la facticidad de la realidad que los niega y que lo obliga a tener que aceptar la derrota de su anhelo y a emprender la lenta marcha hacia su puerto de origen. Y el regreso del joven de Ulm al Viejo Mundo será el libro que los "talismanes" de su memoria escribirán con la tinta perfumada y caliente que los paisajes venezolanos dejaron en sus ojos.

BIBLIOGRAFIA

- AINSA, Fernando:** *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*, México, 1992.
- AUGE, Marc:** *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1993.
- BOZAL, Valeriano:** *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid, Visor, 1987; Hauser, Arnold: *El concepto del espacio*, Literatura y manierismo, 1969, pp. 23-24.
- BUSTILLO, Carmen:** *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Avila, 1988.
- CALVINO, Italo:** *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972; Carpentier, Alejo: "De lo real maravilloso americano" Tientos y diferencias. Montevideo, Arca Editores, 1967.
- DE CERTEAU, Michel:** "L' Invention du quotidien, I. arts de faire, París, Gallimard, 1990. p. 171-173.
- DUBOIS, Claude-Gilbert:** *El Manierismo*. Barcelona, Ediciones

Península, 1980, Cornejo-Polar, Antonio: "El indigenismo y las literaturas: su doble estatuto socio-cultural", 1987.

FEDERMAN, Nicolás: Historia Indiana, traducción del alemán de Juan Friede, Madrid, Artes Gráficas, 1958 (reediciones, Caracas, 1962, 1988). Hemos revisado también las traducciones del francés de Arcaya y Orfila: Narración del primer viaje de Federman a Venezuela, traducida y anotada por Pedro Manuel Arcaya, Caracas, Litografía y Tipografía del Comercio, 1916 y Viaje a las Indias del Mar Océano, por Nicolás Federman en colección "Viajeros de las Américas", traducción de Nélida Orfila, Buenos Aires, Ed. Nueva, 1945 (reedición, Caracas, 1986).

MIRANDA, Julio: *Poesía, paisaje y política*, 1992.

Numerosas son las fuentes coloniales donde aparecen descripciones de los llanos: cfr. bibliografía sobre historiografía venezolana.

En el Diccionario Geográfico-Histórico de las Indias Occidentales o América de Antonio de Alcedo (1988) la voz Llanos reza: "Provincia y Gobierno del Nuevo Reino de Granada y una de las más dilatadas de él (...) su anchura es de 200 leguas, y en algunas partes de 300; la riegan muchos ríos caudalosos, entre los cuales tienen el nombre los de Apure, Mata, Casanare y el Orinoco mayor que todos; es muy fértil y amena, pero de temperamento cálido con tanto exceso, que si no reinara de continuo el viento del Norte que la refresca fuera inhabitable; sólo se experimentan en ellas las estaciones de invierno y verano, el primero cuando llueve que es desde abril hasta noviembre, el segundo cuando cesan las lluvias y aprieta el calor hasta el abril siguiente; es abundantísima de ganado vacuno, (...) como de yeguas y caballos ligeros que corren y alcanzan los venados, ejercicio ordinario de

sus naturales en que matan mucho para aprovechar las pieles; críanse también otras muchas especies de carnes y aves muy gustosas para comer, pescados de muchos géneros que abundan en sus ríos y lagunas. Produce muchísimas maderas de singular dureza e incorruptibilidad, como guayacanes, granadillos, amarillos, cedros, turayes y otras infinitas, árboles que dan aceites, bálsamos y resinas de suavísimo olor y medicinales (...) que venenosos, como mosquitos, zancudos, jejenes (...) moscas, tábanos, avispas y sobre todo las de unos mosquitos verdes que llaman de gusano porque al picar vomita un huevecillo imperceptible que produce un gusano dando mucho ardor y calentura (...); hay en esta muchos tigres, venados, osos, dantas y otros animales, unos culebrones frutos y frutas se puede imaginar, los que más cultivan son el maíz y yucas". (el subrayado es nuestro para indicar los elementos presentes en la Historia Indiana que coinciden con esta descripción del paisaje y de la geografía llanera) (pp. 66-67). Friederici Georg, en su extensa obra *El carácter del descubrimiento y de la conquista de América*, (vol. 1), México, FCE 1986, cuando se refiere a las "praderas" y "sabanas" (pp. 27-28) dice: "Los españoles y portugueses, al penetrar en América evitaban siempre que podían la selva virgen, sombría, húmeda, carente de caminos y pobre en productos alimenticios. Buscaban los espacios abiertos, las comarcas peladas y, sobre todo, las grandes praderas silvestres, donde podían maniobrar fácilmente la caballería (...) La palabra 'savana' (...) es evidentemente, el nombre más antiguo de todos y 'pampa' el más moderno. Las grandes planicies de Venezuela, que actualmente reciben el nombre de 'llanos', se llamaban antes 'savanas' (...) Aparte de yerbas bajas, característica

de las sabanas de las distintas latitudes geográficas, llamadas 'zácate' (...) estas tierras se hallan cubiertas por gramíneas en forma de junco, que llegan a crecer hasta la altura de un hombre (...) Las sabanas de América se distinguen de las de África tropical por la mezcla más intensa de los elementos vegetales y por el hecho de que dan vida con mayor frecuencia a los bosques ralos de árboles bajos o de altura media (...)" También cfr. Tamayo, Francisco: Los llanos de Venezuela, (tomo I), 1972, donde el autor describe científicamente esta región geográfica en sus características climáticas, físicas, hidrográficas, agrícolas y zonas de Visa de los Llanos Centrales de Venezuela, 1977; Montilla, Ricardo: El llano, 1977; Páez, Ramón: La vida en los llanos de Venezuela, 1980; Calzadilla Valdés, Fernando: Por los llanos de Apure, Caracas, Ministerio de Educación, 1948; Vila, Marco Aurelio: Por los espacios llaneros, 1955 y Visiones geohistóricas de Venezuela, 1991; El llano, 1988.