

Persona, transformación y territorio en *El palacio del pavo real*

337

Juan Duchesne Winter¹

¹ Juan Duchesne Winter (BA, Universidad de Puerto Rico; MA, King's College, University of London; PhD, SUNY Stony Brook) es profesor en la Universidad de Pittsburgh, Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas y autor de los libros *Invitación al baile del muñeco. Máscara, pensamiento y territorio en el Amazonas* (2017), *Caribe, Caribana: cosmografías literarias* (2015), *La guerrilla narrada: acción, acontecimiento, sujeto* (2010), *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas* (2009), *Del príncipe moderno al señor barroco: república de la amistad en Paradiso de José Lezama Lima* (2008), *'Equilibrio encimita del infierno': Andrés Caicedo y las utopías del trance* (2007), *Fugas incomunistas* (2005), *Ciudadano insano* (2001), *Política de la caricia* (1996), *Narraciones de testimonio en América Latina* (1991) y *Gotcha* (ficción, 2008). También fue el compilador y editor de *Hermosos invisibles que nos protegen. Antología Wayuu* (2015). Actualmente dirige la *Revista Iberoamericana* y la sección de publicaciones del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

1. Útero del espacio

The world-creating jungle
 Travels eternity to season
 [...]

 The living jungle is too full of voices
 Not to be aware of collectivity...

 Wilson Harris, "Amazon"

338

En estas líneas doy cuenta sucinta de una expedición cosmográfica a las Guayanas en Suramérica continental a bordo de la primera novela de Wilson Harris (1921-2018), *El palacio del pavo real* [*Palace of the Peacock*] (1960).² En esa expedición van el escritor, el loco, el nativo y el conquistador (que indefectiblemente son la escritora, la loca, la nativa y la conquistadora, pues todos devienen mujer). No se trata tanto de cuatro personajes separados sino más que nada de facetas de la persona, roles intercambiables que pueden asumir personajes dados. Además, los personajes principales no representan identidades fijas, pues son fractales: cada uno de ellos contiene a los demás a manera de un repertorio de identidades prestas a manifestarse en circunstancias específicas. Es un cuarteto de figuras que se recombinan y se reduplican en función de la argonautica de la liberación de la persona que esta novela traza sobre el tiempo muerto de la colonialidad y el espacio vivo del territorio.³ Dado que esta importantísima obra suramericana es muy poco accesible a lectores de lengua española y no puedo presumir que la conozcan, mezclaré mis interpretaciones con el resumen del argumento y citas extensas.

La alquimia y otras tradiciones intelectuales de la transformación de la *persona humana* se han inspirado en las antiguas aventuras de Jasón y sus hombres, que surcaron los mares mediterráneos guiados por la hechicera Medea en la nave Argos en busca del vello cino de oro. Por eso hablo de una

² Esta es la única obra de Harris traducida al español hasta la fecha (por Delia Mateovic en 2003). Publicada originalmente en 1960, fue seguida por otras tres (*The Far Journey of Oudin*, *The Whole Armour* y *The Secret Ladder*) que luego conformaron junto a ella el *Guyana Quartet* (1985).

³ La brillante novela venezolana titulada *Cubagua*, escrita tres décadas antes, da idea de ese tiempo muerto. Luego de comprimir, simbólicamente, cuatro siglos de expolio del territorio en varios días, concluye: "Todo estaba como hace cuatrocientos años". Véase la edición crítico-genética de Alejandro Bruzual (NÚÑEZ, 2014).

argonáutica.⁴ La gran hechicera Medea es ahí la nativa, Jasón es el loco, también el conquistador, y el escritor puede ser un doble de cualquiera de los tripulantes. La extensa obra de Wilson Harris, unas 26 novelas, a las que se suman libros de poesía, ensayos y entrevistas, elabora múltiples variaciones de este núcleo mítico, centrado en el motivo de una transformación material y espiritual del ser humano y sus múltiples personalidades acrisoladas en un espacio áureo, es decir, visionario.

Harris se ocupa de materializar, literalmente, ese espacio visionario en el territorio. Según él, el espacio, a diferencia del tiempo, potencia una maleabilidad y reversibilidad de movimientos, una libertad de acción que no solamente alberga la vida concurrente de los seres, sino que en sí vive y expresa afectos, ideas y sensaciones (MAES-JELINEK, 1975, p. 60-61). Harris no usa el término *territorio*, pero este expresa muy bien su idea de que el espacio natural-social es una colectividad de seres humanos y no-humanos. El concepto amazónico de territorio⁵ concuerda con lo que él llama “the womb of space” (HARRIS, 1967, 1983, 2008, p. 5-38), el cual también es un “womb of spirit” (CAMBONI Y FAZZINI, 2004, p. 58-59), que suspende, creativamente, las barreras entre lo vivo y lo muerto, lo orgánico y lo inorgánico, lo material y lo inmaterial, así como el pasado, el presente y el futuro, para dar nacimiento a la transformación. En ese sentido, esta noción de territorio nada tiene que ver con la afirmación de fronteras políticas, identidades nacionales o soberanías. Por eso aquí usamos el plural Guayanas antes que la denominación Guyana, que designa una jurisdicción estatal.

Para Harris, un personaje es *nativo*⁶ en la medida en que su memoria consciente o inconsciente retiene algún acceso a la matriz del espacio (“the womb of space”) pese al vacío que el trauma de la conquista abre en su

⁴ Sobre la argonáutica y la importancia de la alquimia en la conquista del “Nuevo Mundo”, véase Bauer (2019, p. 370). En su libro Bauer enfoca aspectos de la conquista de América relacionados con la lógica operativa y discursiva de reducción y purificación propia de ciertas derivas de la alquimia. En cambio, la poética de Harris apela a otras lógicas del pensamiento alquímico, como la conjunción, la mezcla y la hibridación, que han atraído a muy diversos artistas y pensadores de ayer y de hoy. Sobre las derivas contradictorias de la alquimia, ver Mircea Eliade, *The Forge and the Crucible* (1962).

⁵ Para el concepto amazónico de “territorio” y sus múltiples implicaciones, ver ACAIPI y Duchesne.

⁶ Para una discusión del concepto de “nativo” en el contexto amazónico véase Viveiros de Castro (2016, p. 29-69).

existir, es decir, pese al tiempo muerto de la historia. Harris trabajó muchos años en la selva de las Guayanas en un oficio abocado al espacio territorial si los hay, el de ingeniero agrimensor, que ejercen los protagonistas de varias obras suyas y que, coincidentemente, es también el oficio del protagonista de la genial novela *Cubagua* (primero publicada en 1931), del venezolano Enrique Bernardo Núñez⁷, así como del protagonista de la novela *El Castillo*, de Kafka. Este agrimensor asume de manera oblicua e intermitente la figura del *escritor* en las novelas de Harris donde aparece, pero el escritor también se materializa en los dobles de personajes diversos, a manera de un “dreamer” o soñador sin nombre que los acompaña. Además, la técnica narrativa de Harris, inspirada en Virginia Woolf, se basa en la intercalación de extensos monólogos en estilo indirecto al modo de flujos de conciencia, vertidos en una prosa poética extraordinariamente compleja que ciertamente no se puede confundir con el lenguaje coloquial del personaje (tal cual este sí se expone en los diálogos), inscribiendo así por todo el texto la incidencia de un escritor culto y su voz escritural. Es algo que también resalta, pese a las obvias diferencias, en una prosa como la de José Lezama Lima.

El término loco o loca no necesariamente designa aquí al sujeto psicótico sino a la figura o máscara desestabilizadora que correspondería al “Dark Jester” de Harris (2001), algo así como un guasón cuya paradójica ironía oscilaría entre una sonrisa seria como la de la Mona Lisa y la sonrisa diabólica del Joker batmaniano. Femenino y masculino se permutan en otras obras de Harris además del *Palacio del pavo real*; por tanto Susan Forrester asume el rol de la escritora en *The Waiting Room* (1966), y en cierto modo también lo hace Prudence en *Tumatumari* (1967); Catalina Pérez asume el rol de la loca en *The Secret Ladder* (1963); mientras Mariella, Magda, Petra, Hebra y otras encarnan a la nativa en diversas novelas. Es importante tener en cuenta que el *escritor/a*, *loco/a* y *nativo/a* se perfilan sobre una cuarta figura, la del conquistador, cuyo estandarte del tiempo muerto unos y otros portan o dejan de portar en determinados momentos. Como veremos, todos estos avatares, a su vez, son capaces de transformarse en personas liberadas

⁷ Ver nota 3.

del egoísmo posesivo signado en el conquistador, mediante ordalías que comportan la ruina (caída o catástrofe), la videncia y la gracia hasta llegar a asumir la condición sin nombre, despojándose de la identidad. Esta transformación nunca es completa ni permanente, si bien puede ser infinita en su alcance.

Vale insistir que las caracterizaciones aquí consideradas son muy fluidas. Como sabemos, el flujo de conciencia es, por definición, asociativo y conjetural. En la escritura de Harris este flujo de conciencia se distingue del delirio crudo por su lenguaje altamente lírico y articulado, pero mantiene estructuras delirantes. Por tanto, lo que se afirma en un pasaje se niega en otro. Una persona muere en una página, pero sigue viva en la otra. Lo que en un segmento es soñado, en el otro es caso real. Igual se puede estar vivo y muerto a la vez, soñando y despertando, cayendo y ascendiendo, saliendo y regresando a un tiempo. Harris ha descrito su propia escritura como “cuántica”, designación que involucra mucho más que un deseo de asociar su estilo a términos “hip”. La física cuántica postula la coexistencia y covalencia de estados distintos y contradictorios. La escritura de Harris se desenvuelve consistentemente de esa manera. Un personaje puede ofrecer facetas diversas que encarnan varias de las figuras que intentamos perfilar aquí. Por ejemplo, casi todos los expedicionarios al Palacio del Pavo Real pasan por momentos de locura bufonesca, de obsesión conquistadora o de sabiduría nativa, así como ejercen, por vía de los monólogos interiores en estilo indirecto, la tesitura fabuladora de la escritura. Harris nos aconseja leer sus textos, y no solo los suyos, con una disposición que él llama *reversionista* (CAMBONI Y FAZZINI, 2004, p. 55), desplazándonos una y otra vez hacia atrás y hacia adelante, hacia abajo y hacia arriba, pues no se arman sobre una línea temporal irreversible, sino sobre la maleabilidad y reversibilidad con que el espacio vivo nutre al tiempo, permitiendo así la convivencia de hechos divergentes.

La admiración que Harris siente por un visionario como Dante no le impide señalar la que considera es la gran falla del florentino: su *Divina comedia* excluye a Virgilio del paraíso, le impide al mantuano que acceda a la visión y transfiguración culminantes del gran poema por causa de su paganismo. Con ese gesto Dante enarbola, ya en el siglo XIV, lo que luego

será el estandarte excluyente de la empresa de conquista hasta nuestros días (HARRIS, 2004, p. 5). Hay que meditar lo que dicho gesto comporta: excluir precisamente al nativo, al guía-maestro del conocimiento ancestral que proporciona la memoria y el saber del territorio, y en consecuencia, reducir el territorio a predio conquistado. En palabras de Harris, el *paisaje de conquista* (“landscape of conquest”) al que se reduce el territorio, ignora el útero del espacio (“the womb of space”) y la inteligencia que este crea en cuanto madre del espíritu; y, en la versión cristiana que se conoce en América, lo hace prometiendo a cambio una supuesta vida eterna que no es sino vacío sin fin pues se la desconecta absurdamente del intercambio perenne entre la vida y la muerte. Sin duda esa vida eterna tan prometida es congruente con el tiempo de acumulación infinita del valor del capital y la promesa de progreso eterno que se apuntala con la conquista, aunque Harris no lo dice así. Según Harris, la falla de la *Divina comedia* ejemplifica la oportunidad que perdió Occidente y que le ofrecía el mito de Cristo en cuanto portal a universos otros, a otras dimensiones culturales (CAMBONI Y FAZZINI, 2004, p. 61). Pero el bardo guyanés de abuelos africanos, amerindios y europeos no reclama meramente su cuota de representación en la visión occidental derivada de la conquista, sino algo muy distinto. Él no se limita a *solicitar* representación y visibilidad para el artista caribeño, no blanco, en la cultura dominante, sino que *crea* el campo de visibilidad amplio que le proporciona “the crosscultural imagination” (HARRIS, 1983, *passim*), la imaginación intercultural que acrisola las memorias del territorio en todas sus conexiones próximas y distantes. Esa imaginación intercultural plena de creaciones amerindias, africanas, mestizas y mulatas ancestrales y contemporáneas, es inseparable de las aportaciones de la cultura europea. La constatación de la colonialidad no es, para Harris, un punto de llegada, sino un potente punto de partida hacia otro lugar. La imaginación intercultural, según él la define, reconoce como contexto innegable la problemática de la representación, la identidad, la colonización y la descolonización, pero no se queda en el señalamiento de lo ya sabido ni en la querrela culpabilizadora sino que se abre a horizontes de transformación de la conciencia humana que cobran alcance cósmico (HARRIS, 1967, p. 45).

Es un lugar común referirse al interior de Guyana como el vacío de la nación, como el espacio “despoblado” que comprende el 95% del territorio nacional al que los guyaneses dan la espalda negando su ubicación continental suramericana (SWAN, 1958), mirando siempre a las islas de un mar Caribe que realmente *no* baña sus playas si se considera estrictamente la posición atlántica de las costas del país (SALKEY, 1972). Pero la obra prima de Wilson Harris, *Palace of the Peacock*, asume ese mundo selvático como una densa sociedad cósmica antes que como un “interior natural” vacío que la nación deba colmar con su identidad y soberanía o como mero recurso disponible para el supuesto progreso del país. Todas las “especies”, humanos, animales, plantas, rocas, ríos, e incluso artefactos como el motor del bote son actores vivos en el escenario de la novela, son mucho más que meros recursos. Tampoco es mero ornamento de estilo la proliferante magia del lenguaje de Harris que reconoce en casi todo lo que nombra atributos del ser animado y la persona. El estatuto de recurso natural u ornamental corresponde precisamente al “landscape of conquest” que impone el conquistador en el tiempo muerto de la historia, en el cual la conquista se iguala al extractivismo contemporáneo y el conquistador al jefe de empresa.

2. Disparan y un jinete cae

Un jinete apareció en el camino cabalgando vertiginosamente. De repente sonó un disparo, cerca y sin embargo lejos, como si el viento lo hubiese estirado y desgarrado hasta formar un remolino y deshacerlo al instante. El jinete se quedó rígido, con una sonrisa diabólica, y el caballo se encabritó haciendo una mueca perversa, mientras intentaba mover las riendas. El jinete hizo una reverencia al cielo, igual que hace un hombre ante la horca a su verdugo, y cayó de la montura al suelo. (HARRIS, 2003, p. 23)⁸

Este pasaje da inicio a la novela y da mucho que hablar. Aquí el útero del espacio alumbrado, da a luz una densa sociedad (humana y no-humana) que

⁸ Las citas en español de *El Palacio del pavo real* provienen aquí de la traducción de Delia Mateovic (Barcelona: Planeta, 2003). Coloco en cursivas mis modificaciones a algunas citas de esa traducción. Las citas en inglés provienen de la primera edición del *Guyana Quartet* (1985). Confróntese: "A horseman appeared on the road coming at a breakneck stride. A shot rang out suddenly, near and yet far as if the wind had been stretched and torn and had started coiling and running in an instant. The horseman stiffened with a devil's smile, and the horse reared, grinning fiendishly and snapping at the reins. The horseman gave a bow to heaven like a hanging man to his executioner, and rolled from his saddle on to the ground" (HARRIS, 1967, p. 19).

encarna al territorio. Ese parto, es decir, la novela, comienza cuando Donne, el protagonista, se nos aparece cabalgando, asumiendo la figura del conquistador montado, para caer súbitamente muerto de un disparo, incidencia que demuestra que el espacio atravesado por jinete y caballo no está vacío. Donne encarna al conquistador por su conducta, no por su raza o filiación, como nos dejan saber sus propias referencias al origen humilde de sus padres y a su “piel racial oscura” (HARRIS, 1967, p. 51). Una nativa amerindia le ha disparado. Ella está oculta —al parecer ella es ese “Alguien [que] nos observaba desde los árboles y matorrales” (HARRIS, 1967, p. 23). Ella se embosca, se oculta en el bosque y también se oculta tras el lenguaje narrativo que cierne su misterio. Más adelante se confirma que ella, quien es la concubina maltratada de Donne, ha disparado. Esa nativa apenas visible es la que ha iniciado todo, ella es la musa y la presencia del lugar, el espíritu de la tierra, la *madre de monte* (en términos amazónicos) con la cual todos los personajes necesitan conectarse.

344

Una escena como esta, que pudo ocurrir siglos antes, ocurre en la época contemporánea a la novela. El tiempo está muerto. Nada ha cambiado. La figura del conquistador se metamorfosea en la del aventurero “cruel y loco” (HARRIS, 1967, p. 21), como se queja Mariella ante el narrador, que pretende refundar una empresa de explotación agrícola en el interior del país empleando trabajo forzado de indígenas, cual un encomendero del siglo XVI, en un gesto necio que parece anacrónico, pero que en el fondo es muy actual. Aún en pleno siglo XXI prolifera el uso del trabajo forzado de indígenas para distintas actividades extractivas por parte de colonos, narcos, guerrillas y aventureros varios.

Sin embargo, vale la pena leer el pasaje citado hacia atrás según recomienda el autor, para captar cómo la imaginación enraizada en esta prosa inventiva hace estallar el tiempo muerto del acontecimiento para alumbrar un evento otro. Leemos que Donne, el jinete abatido, actúa como un ahorcado que saluda a su verdugo con gestualidad loca o bufonesca, pues sonríe diabólicamente (sonrisa replicada por su caballo) antes de caer. Más atrás leemos que el disparo se enrolla y descorre como una soga de horca (siguiendo el original inglés: “coiling and running”) y que el jinete iba a paso rompe-cuello (“breakneck stride”). Donne, por tanto, también

mimetiza la figura de un ahorcado extraño, el “Dark Jester” locamente sonriente.

Tengamos en cuenta que tanto un jinete abatido como un ahorcado tienen en común que ambos caen. Aquí esa caída es tan importante como la muerte misma. Se menciona bastante en la crítica el importe simbólico de la famosa carta del tarot llamada “El Colgado” (“Le Pendu”). Ese colgado no es un ahorcado en el sentido usual, pues cuelga del pie, no del cuello; mas, por cierto, apunta claramente a la caída por estar cabeza abajo. Al final de la novela Donne vuelve a encarnar momentáneamente la figura del ahorcado que cae, y tendrá razones para sonreír, si bien serenamente entonces, cual la Mona Lisa de Leonardo.

Además del caballo y la nativa que disparó hay otro testigo de la escena, quien no es otro que el hermano del jinete y narrador de la novela. Éste se acerca al cadáver tendido en el suelo y observa cómo “sus ojos abiertos miraban fijamente al cielo a través de la larga cabellera que le caía sobre el rostro” —y añade: “El sol me cegaba y dominaba mi *vista viva*, pero los ojos del hombre muerto permanecían abiertos, obstinados y claros” (mi énfasis y ajuste de la traducción, HARRIS, 2003, p. 23).⁹ Al inicio del acápite que sigue a este pasaje el narrador se revela como un soñador que intenta despertar, y dice: “Soñé que despertaba con un ojo muerto que veía y un ojo vivo cerrado” (HARRIS, 2003, p. 23), yuxtaponiendo otra vez el muerto vidente al vivo invidente. Cuenta que *sueña* que despierta, no que ha despertado, pero ya queda dicho que la videncia más sutil radica en el ojo abierto del muerto así como tras los párpados cerrados del soñador. La sucesión de despertares *soñados* que principian la novela incluye la sensación de estar en una sala de partos y luego un encuentro solidario y erótico con Mariella, la nativa que le ha disparado a Donne en lo que podemos considerar como el parto onírico de la novela. En ella el narrador ve a la “musa cuyo aliento siente en los labios” (HARRIS, 2003, p. 21), es decir, que inspira su lenguaje. Finalmente él nos narra que ya sí despierta de manera definitiva, al menos en la fenomenología de superficie de su relato, y le reprocha a Donne, su hermano, su crueldad hacia Mariella. No le cuenta

345

⁹ Confróntese: “The sun blinded and ruled my living sight but the dead man's eye remained open and obstinate and clear” (HARRIS, 1967, 19).

que ella le mostró los moretones que Donne le hizo en los muslos y que luego ambos se consolaron haciendo el amor. Pero sí le cuenta que soñó que Mariella lo mató (a Donne), y reitera el quiasmo de la videncia: “Tú *caías* y morías al instante, y sin embargo tú eras el que veía y yo estaba ciego”. Y luego: “Nada mata *tu* visión [...]. Y tu visión se convierte —me apresuré a terminar— en la única ventana que queda en el mundo para mí” (HARRIS, 2003, p. 22). El narrador también le revela en ese momento a su hermano Donne que un padecimiento incurable ciega su ojo izquierdo. Y, paradójicamente, este es el único ojo que le sirve cuando él sueña, de la misma manera que el Donne muerto y reaparecido es el quien único le puede completar la visión al narrador.

Tomemos en cuenta que a pesar de que la escena del asesinato de Donne aparece dentro de un sueño del narrador en el capítulo I, en el capítulo IV se infiere que Mariella realmente, independientemente del sueño, ha matado a Donne: “Donne había tenido una mala reputación en la sabana, y Mariella, según el conocimiento soñador [de los indígenas de la Misión], había sido abusada y maltratada por él, y finalmente ella lo mató” (HARRIS, 2003, p. 38).¹⁰ Ese “conocimiento soñador” (“dreaming knowledge”) apunta a una memoria colectiva que, si bien se vincula a la experiencia onírica, otorga realidad a esta particular muerte de Donne, entre las otras que padece.

Convengamos, en fin, que la novela presenta a Donne como un terrateniente odioso: “Mucho antes él había conquistado y sometido la región que dominaba, aniquilando a todos y devorándose a sí mismo en ello” (HARRIS, 2003, p. 27). ¿Cómo se explica entonces que un explotador de indígenas y maltratador de mujeres como Donne posea la visión mientras su hermano humanitario, soñador y presuntamente escritor, si no pierde esa visión del todo, se la atribuya a él? Se nos ocurre responder que el narrador presiente que su propia conciencia bienpensante no es completa, que necesita incorporar a su conciencia la visión del arquetipo del conquistador, por más limitada que sea, para de alguna manera conocerla desde adentro y prohijar una transformación integral de la persona y la conciencia que no

¹⁰ “Donne had had a bad name in the savannahs, and Mariella, to their dreaming knowledge, had been abused and ill-treated by him, and had ultimately killed him”.

sea unilateral y restringida a algunos aspectos o a algunas personas en particular. Esto aumentaría la posibilidad de que la propia conciencia conquistadora, asumible por cualesquiera individuos, cambiara integralmente en cuanto tipo destructivo de consciencia humana. Todo indica que la idea es transformar, con Donne, al conquistador que hay dentro de todos nosotros. Desde el principio se esboza la secuencia que potencia la transformación de Donne: el disparo, la caída, la muerte, la adquisición de la visión —la gracia. Ya caído y muerto, Donne puede mirar al sol sin pestañear, mientras el narrador, vivo, permanece bajo su dominio cegador. Una derrota profunda del terrateniente ignominioso, más profunda que la mera muerte física, es necesaria, no para eliminar a un egoísta dañino más, sino para elaborar una visión otra del mundo que transforme la conciencia humana en general. La idea no es que los dominados simplemente eliminen y sustituyan a los dominadores, sino desbloquear la dicotomía fija dominador/dominado. Ese deseo irresistible de “gobernar o ser gobernado, de dominar o ser dominado para siempre” (HARRIS, 2003, p. 19) que siente el narrador cuando comienza la novela, se le presenta como una necesidad de experimentar desde adentro esa dicotomía para poder ver más allá de ella. Por eso él ve que el acto rebelde de Mariella es incompleto mientras se limite a asesinar a Donne. La crueldad del ex-amante la ha convertido a ella en “un vulgar verdugo caviloso” (HARRIS, 2003, p. 27), reflexiona el propio narrador. La transformación se completará cuando ella asuma plenamente su rol de musa rectora de la persecución montada por el terrateniente y sus hombres contra ella misma y convierta esa experiencia en una profunda catástrofe existencial de potencia redentora. Además, cabe recordar que Donne es también parte indisociable de la persona del narrador, así como de todos los demás personajes. Como dice el narrador: “Lo contemplé ahora, en su primer momento sin rostro, cual capitán y alma innatural del sueño del cielo; él era yo parado fuera de mí mientras yo estaba dentro de él” (HARRIS, 2003, p. 26). Igual, es notable que los ocho tripulantes capitaneados por Donne comparten de alguna manera, en un momento u otro, las inclinaciones del terrateniente, tales como la crueldad,

el asesinato, la explotación, así como el deseo de su hermano, el narrador, de liberarse de ese actuar perverso.¹¹ Explicaremos a continuación cómo Donne y su gente ascienden en su caída misma. Pero antes, algunas palabras sobre su nombre.

El nombre del personaje por cierto llama mucho la atención en una novela donde versos del poeta barroco inglés John Donne (1572-1631) sirven de epígrafe. El Donne guyanés asume en varias instancias las figuras del conquistador y el loco, pero también la del escritor. La barbarie conquistadora es la otra cara de la poesía visionaria de John Donne de la misma forma en que la muerte es la otra cara de la vida, tanto en la concepción barroca como en la poética de Harris. Quizás convenga recordar la “Meditación XIV” del poeta inglés:

¿Quién no mira al sol cuando sale? Pero, ¿quién le quita el ojo a un cometa cuando estalla? ¿Quién no inclina su oído hacia una campana que suene en alguna ocasión? Pero, ¿quién puede distraerlo de esa campana que está despidiendo de este mundo una parte de sí mismo? Ningún hombre es una isla; cada hombre es una parte del continente, una parte de lo principal. Si el mar arrastra un terrón, Europa es menos, así como si se tratara de un promontorio, o una casa solariega de tu amigo o de los tuyos. La muerte de cualquier hombre me disminuye, porque estoy involucrado en la humanidad. Y por tanto, nunca mandes a averiguar por quién doblan las campanas: doblan por ti.¹²

348

El tiro que abate al jinete es como una campanada que estalla también “por ti”. Leemos en la novela que el Donne guyanés se entera por quién doblan las campanas gracias a la ordalía de la consciencia potenciada por la catástrofe, es decir, por virtud de la caída libre en la que se precipita, que le concede la gracia de acceder a esa “especie de comunidad” de los sin nombre (“the nameless”), a esa “parte del continente”, esa “parte de lo principal” tantas veces evocada en la obra de Harris.

¹¹ Véase comentario en este sentido de Maes-Jelinek (1975, p. 72).

¹² Mi traducción del conocido pasaje de la “Meditation 17”: “Who casts not up his eye to the sun when it rises? But who takes off his eye from a comet when that breaks out? Who bends not his ear to any bell which upon any occasion rings? But who can remove it from that bell which is passing a piece of himself out of this world? No man is an island entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as a manor of thy friend's or of thine own were. Any man's death diminishes me, because I am involved in mankind. And therefore never send to know for whom the bell tolls: it tolls for thee.” (DONNE, 1997, p. 75).

3. Ascender es cuestión de caer

El tiempo en que vive Donne (y quienes viven con él) al inicio de la novela es un tiempo enclaustrado, de muertes irredimibles. A los sucesivos despertares del narrador que abren el relato se adhieren imágenes oníricas de una sala de cirugía, de una celda de condenado a muerte. La memoria de la casa que Donne ha construido en la sabana sugiere una “alta horca”, evoca “el horror y el infierno que él mismo construyó minuciosamente para dominar el mundo” (DONNE, 1997, p. 101). Si bien la emboscada en que la mujer arawak, Mariella, mata a Donne aparece al inicio como un sueño, cuando luego los arawak la confirman como un hecho, dicho asesinato se instala en el conocimiento soñador (“dreaming knowledge”) del pueblo indígena y de sus perseguidores cual la realidad de un acto profético, el tipo de acto con el cual la imaginación impacta el tiempo muerto. Es gracias a ese acto que se configura el proceso de caída de Donne. Todo indica que el acto rebelde de Mariella ha inspirado la fuga hacia la selva de los indígenas explotados en la hacienda sabanera de este encomendero moderno. Mediante la emboscada, el disparo, la caída y la fuga, la nativa accede a la matriz del espacio (“the womb of space”) que da a luz un territorio, en este caso la selva amazónica del escudo guayanés. En la incursión fluvial a través de la selva se cifra la transformación de Donne y los suyos. Estos expedicionarios parten en busca de Mariella y de su pueblo indígena, pues los necesitan para explotarlos. Pero el motivo de explotación de la mano de obra indígena palidece ante el enigma de Mariella. En diversos momentos del viaje varios tripulantes relatan (actuando como alter ego fabulador del escritor) sus relaciones con distintas mujeres indígenas. Algunas relaciones son abusivas y criminales, otras son románticas, pero en todas se desprecia la posibilidad de casarse con una indígena. Si acaso se considera una unión con una nativa es como modo de obtener el acceso a la explotación de su gente. Ellos conciben a las mujeres como objeto de la pulsión de poder sobre el otro y por ello se puede afirmar que el motivo principal del viaje es perseguir a Mariella cual encarnación simbólica del otro a conquistar. Tanto es así, que cuando salen a buscar a los amerindios, los expedicionarios le

llaman simplemente Misión Mariella al asentamiento donde creen poder encontrarlos.

Tengamos en cuenta, sin embargo, que la maestría que Harris ve en la nativa y en la colectividad que ella encarna no conlleva la idealización de su figura, que también está sumida en el tiempo de muerte. Como señala la voz narrativa, dentro de ese tiempo ella no puede ser sino “un vulgar verdugo caviloso” (HARRIS, 2003, p. 27), con la misma necesidad y posibilidad de encaminarse hacia la transformación de la persona, tal cual los demás.

Hay que tener en mente que todo acto de conquista, independientemente de su éxito, es parte de un ilusorio y perverso dominio del mundo que constituye en sí un tiempo de muerte. A ese tiempo pertenecen indistintamente los diez miembros de la expedición, e incluso los arawak, como sucede con los habitantes los habitantes de Comala en la obra de Rulfo.¹³ Sus segundas muertes ocurren dentro de lo que ya es un tiempo de muerte. Uno de los sucesos más extraños de esta novela es que mientras se aproximan a la Misión Mariella, Donne y los suyos se enteran de que en la zona todos recuerdan que no hace mucho esa misma tripulación había perecido cuando su nave zozobró en los raudales río abajo del lugar. Acorde con ello, los indígenas huyen de estos fantasmas de la conquista. Por eso Donne y sus hombres no encuentran a nadie en el asentamiento. Esta ausencia de nativos determina que Donne y sus hombres no puedan ya sino anticipar la ruina de su *modus vivendi* y padecer en toda su fuerza el impacto del territorio. Si algún territorio impone esa especie de comunidad o colectividad de los sin nombre (“a species of community [of] the nameless”) postulada por Harris, es la selva tropical, dada la proliferación masiva y anónima de vida y muerte que esta implica. El impacto del territorio es tanto mayor cuanto Mariella y los indígenas han abandonado el asentamiento y no hay quien les sirva de guía ni provea mano de obra a los expedicionarios. Entonces, los roles se invierten: los perseguidores se convierten en perseguidos. Esta es una gran derrota para Donne. Él apenas encuentra a una anciana arawak a quien secuestra y obliga a servirle de guía.

350

¹³ Rulfo y su novela *Pedro Páramo* (1955) ocupan un lugar importante en las reflexiones de Wilson Harris (1983, p 40-46).

Sin embargo, es la anciana quien realmente captura a sus captores. Todo indica que ella es una chamana, la única capaz en esa circunstancia de descifrar el territorio. Les promete que en siete días de navegación río arriba encontrarán a Mariella y su gente, y los conduce hacia la inescapable trampa topográfica constituida por un río que asciende por raudales impasables entre altos farallones rocosos. Sin embargo, esa ruta a la “segunda muerte” es la manera en que la compasión de la anciana arawak los conduce a su transfiguración. Hay momentos en que la chamana asume aspectos de una ninfa selvática, es decir, de una musa nativa que parece encarnar a Mariella. Ella combina la perdición con la compasión en la medida en que el acto de conducir a los argonautas guyaneses hacia la trampa los faculta para transformarse, tal como lo hizo la hechicera Medea con los argonautas de la Hélade.

Desde su frustrante estadía en la Misión Mariella, Donne ha comenzado a respirar el perfume de la derrota y a transformarse. Precisamente por haber mirado el sol con su ojo abierto y claro de muerto y contemplar todo el poderío destructivo que el astro adquiere en el trópico, Donne puede completar la visión de su doble y hermano, quien le sirve de conciencia humanista pero no *reconoce* desde adentro la locura y la inquina infernal de la personalidad conquistadora, como sí lo reconocerá el odiado encomendero moderno, cuando finalmente le confiesa:

—He tratado muy mal a *los paisanos* [indígenas] —reconoció—. Pero tú sabes la carga de responsabilidad adicional que supone esta pesadilla, ¿no es verdad? Lo horripilante que puede llegar a ser. —*Después dijo, como ensoñando*—: Deseo que alguien me quite este peso de los hombros. Tal vez, quién sabe —estaba bromeando—, tú puedes hacerlo. Tu fe y tu intuición pueden ser mejores que las mías. Estoy comenzando a perder toda mi capacidad imaginativa, sólo que a veces siento que me encuentro involucrado en la más horrorosa esclavitud material. A veces me odio a mí mismo, me odio por ser el amo más violento. *Me obsesiono*, sin esperanza de redención, y azoto a la gente. Supongo que si me matan me lo habré ganado [...] Tal vez haya una remota posibilidad de que sea capaz de relacionarme de otra manera con *los paisanos* ¿quién sabe? (HARRIS, 2003, p. 62)¹⁴

¹⁴ Recordar que los énfasis indican mis modificaciones de la traducción. Confróntese: ““I have treated the folk badly,” he admitted. “But you do know what this nightmare burden of responsibility ads up to, don't you? How gruesome it can be? I do wish”, he spoke musingly, “someone would lift it from my shoulders. Maybe who knows” he was joking, “you can. Your faith and intuition may be better than mine. I am beginning to lose all my imagination save that sometimes I feel that I'm involved in the most frightful material slavery. I hate myself sometimes, hate myself for being the most violent taskmaster —I drive myself with no hope of redemption whatsoever and I lash the folk. If they do murder

Aún ante estas palabras, al narrador se le dificulta ver algo redimible en la personalidad de Donne. Sin embargo, es Vigilance, el único tripulante de ascendencia indígena y el vidente del grupo, quien detecta el rasgo redimible del odiado jefe:

No parecía tener ninguna virtud que lo redimiera. Salvo un parentesco sin nombre, de un espíritu más antiguo (aunque él no lo percibía) que cualquier máscara material y marca y forma económica y solipsismo. Vigilance había visto en las entrañas de esa filiación e identidad sin nombre de la que una vez Donne creyó haber abusado y que de golpe lo libró de la muerte y la adversidad. (HARRIS, 2003, p. 70)

352

Destaco aquí una fracción mínima de las incontables incidencias que conforman la intensa ordalía psíquica y física del territorio conducente a la “segunda muerte” de los personajes. La navegación río arriba en compañía de la anciana arawak dura siete días que simbolizan, según el propio texto, los siete días de la creación, si bien ellos, paradójicamente, se dirigen a su muerte. Se suceden múltiples augurios de muerte, pero también de resurrección, encarnados mayormente por las aves y los reflejos de la luz celeste que la anciana arawak va señalando con el dedo. En esos días se desarrolla un teatro de la crueldad en que casi cada tripulante hace su papel de “Dark Jester” (bufón siniestro) enloquecido, turnándose en diálogos y monólogos interiores indirectos que pueden ser tan clarividentes como ambivalentes. Donne refina su intuición, arenga a sus hombres asegurando percibir buenos augurios. Confía en que se aproximan al umbral de los paisanos (“the folk”, como les llaman a los indígenas), admite que ellos son la única salvación. Tres de los hombres mueren por virtud de los accidentes de la navegación, sin incluir el que es asesinado a manos de uno de sus compañeros. Cuando llegan a los peligrosos raudales llamados *War Office* (Ministerio de Guerra), Vigilance, el vidente indígena, abandona el grupo junto a la anciana arawak, subiendo ambos a duras penas hacia la cima del farallón vertical. Ellos dos serán los únicos sobrevivientes. Los que restan llegan a la base de la catarata, donde el motor de la nave se estropea por completo. La única salida, aparte de regresar raudal abajo hacia una muerte segura, es escalar las paredes de roca que ciernen las orillas del río a lado y lado. Donne y los últimos dos tripulantes escalan la altísima superficie

me I've earned it I suppose [...] Perhaps there's a ghost of a chance that I can find a different relationship with the folk, who knows?" (HARRIS, 1967, p. 50-51).

rocosa a la cual el chorro de la catarata sirve de cortina gigantesca. Tras esa cortina de agua hay ventanas. Pronto nos enteramos que la roca es la pared del Palacio del Pavo Real.

4. Visiones

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos.

Cesare Pavese

En la ráfaga de numerosas visiones impresionantes y enigmáticas que se suceden en la parte final del relato, titulada “Palizada de ancestros”, destacan las que presentan la transubstanciación corporal y espiritual de la persona en territorio y en mundo. En una de las ventanas del palacio-precipicio, Donne percibe a un carpintero espectral. Es una especie de Cristo vegetal, nativo del territorio, que poco tiene que ver con la ortodoxia cristiana:¹⁵

353

Los ojos se le salieron de las órbitas y Donne vio a un joven carpintero en una habitación. [...] El rostro del joven era rectangular, tallado en cedro del Líbano. Donne se sobresaltó, asustado por la madera descarnada, con los labios entreabiertos y llenos de hilos procedentes de las nervaduras de una de las hojas del suelo, ramificada delicada y sensiblemente hasta sus cabellos, que se dividían en el centro de la cabeza para caer como racimos a ambos lados de su cara. Sus dedos eran de la misma madera y las uñas estaban hechas de corteza y marfil. Cada movimiento y mirada y expresión era un golpe de escoplo, la divina enajenación, la transformación de la carne y de los huesos en todo lo que existe sobre la tierra. El escoplo era antiguo como la vida, antiguo como las uñas. La sierra era los dientes de los huesos. Donne sintió que el artífice de Dios cortaba el cristal de la ventana de sus ojos con ese esqueleto-sierra. (HARRIS, 2003, p. 127)

La prosa de Harris no pierde ocasión de atribuir cualidades humanas a seres no-humanos, mas aquí también hace lo inverso: atribuye cualidades no-humanas a los seres humanos. Esto provoca una interpenetración de lo humano y no-humano, de lo orgánico y lo inorgánico en un movimiento multilateral de animación y encantamiento recíproco de los seres del mundo. La madera aquí es viva y sintiente, como para ser la sustancia de una persona, no porque provenga de la vida natural, sino gracias a la acción creativa en la que intervienen objetos como el escoplo, la sierra y el cristal,

¹⁵ Véase comentarios al respecto de Maes-Jelinek (1975, p. 90-91).

es decir, un artificio creativo que no separa la naturaleza de la cultura, lo orgánico de lo inorgánico ni la vida de la muerte: “Cada movimiento y mirada y expresión era un golpe de escoplo, la divina enajenación...”. En correspondencia, términos como “enajenación” (“alienation”) e “innatural” (“unnatural”) como cuando se elogia el “alma innatural del sueño del cielo” (HARRIS, 2003, p. 26), no necesariamente tienen un sentido despectivo en Harris, sino de apertura a la otredad constitutiva del territorio y el mundo. De hecho, Donne tiene la sensación de que el carpintero reconstruye su cuerpo:

Sabía que el escoplo y la sierra que había visto en la habitación habían actuado sobre su cuerpo y habían hecho algo en el viento y el sol para reconstruirlo. Las uñas y los huesos eran cristales secretos en la piedra de sangre a través de la cual se abrían los ojos espirituales. Sentía esos instrumentos de la visión actuando sobre él... (HARRIS, 2003, p. 127)

354

A todo esto, Donne ha permanecido afuera, mirando tras el cristal de la ventana. Se enfatiza durante la visión el hecho de que pese a todos los intentos de Donne por recibir el reconocimiento del carpintero, como golpear las ventanas y pegar su cara contra el vidrio, este no deja de traspassarlo con la mirada cual si él no existiera. Trabaja sobre su cuerpo y su mente en clave cosmopoética, sin mirarlo y sin tocarlo. Esto desconcierta a Donne en un principio, hasta que se percata que la molestia proviene del tipo de atención al ego que el tiempo muerto le ha acostumbrado a ansiar. Pero, precisamente, el carpintero trabaja sobre el tiempo muerto que constituye a Donne, y por eso su mirada es la mirada de la muerte. Es él mismo mirándose desde su muerte: “Era la Muerte con mayúscula y cuando lo captó sintió también que era él quien permanecía dentro de la habitación y que era el carpintero quien estaba de pie reflejándose afuera” (HARRIS, 2003, p. 103). Cabe enfatizar, entonces, no solo que el carpintero está trabajando con el tiempo muerto de Donne para transformar su persona y que esta reconstrucción requiere una desintegración de ese ser-para-la-muerte, sino además que el susodicho carpintero no es otro que Donne mismo, transformándose, justo en la medida en que asume conscientemente su transformación.

Examinemos someramente ahora la visión de la musa nativa, el máximo avatar de la elusiva Mariella. Recordemos que ella castiga a su consorte maltratador con la muerte y que así provoca el parto de esta novela, convocando al útero del espacio (“the womb of space”), el territorio en el que ella y su pueblo se internan.

Donne la ve, cual antes al carpintero, a través de una ventana del Palacio, y lo primero que le impacta es que la acompaña un niño; ella es aquí, por tanto, la Madonna:

La mujer iba vestida con una prenda larga y amplia, perteneciente a una época lejana y distante. Sin embargo, la llevaba con tanta *distracción* y naturalidad que era imposible no sentir cierta perplejidad al verla. La verdad es que la prenda estaba raída. Daba la impresión de que bastaría un falso movimiento para que el vestido cayese al suelo hecho jirones. No obstante, cuando la mujer caminaba el vestido seguía cubriendo su cuerpo como si estuviese hecho del más leve encogimiento de los hombros, de la trama más sutil y resistente de hilos de luz y tela, origen de todo comienzo y de todo fin imperecedero.

[...]

Finalmente, la mujer se movió y su vestido rozó la vela como si fuese una cabellera que no lanzaba destellos ni ondulaba. Donne miró fijamente y vio el rostro asombrado de la mujer. Pero no brilló ni un hilo de su vestido, excepto su pelo cubriendo sus extremidades raídas en los evanescentes repliegues de sí misma. Después de todo, su antiguo vestido era su pelo cayéndole hasta el suelo, reluciente y ondulante hasta volverse tan frágil, tan dúctil y tan interminable que la paja del pesebre se integró en él y toda la habitación quedó envuelta por la cabellera de la mujer como una ausencia evanescente que sucumbe y se esparce desde la cúspide y las estrellas más elevadas hacia las raíces del yo y el espacio. (HARRIS, 2003 p. 132-133)

355

Esta escena acelera la interpenetración de los ámbitos interiores y exteriores de la capacidad de visión. Se impone el devenir mujer del espacio. Culmina en ella el proceso de encegucimiento místico de Donne, mediante el cual accede a una visión estremecedora. Aquí se le dota de un ojo ciego, cual el de su hermano, que es, paradójicamente, el ojo capaz de atravesar los reflejos opacos del ego, y esto le permite ver su verdad:

Donne sabía que ahora ya estaba verdaderamente ciego. No veía nada. [...] *Tembló al sentir* como su interior se *derretía* en la nada, en el cuerpo de su muerte. Siguió deslizándose sobre el musgo resbaladizo del farallón, y a lo largo de las columnas y la grasa y el fango. Un pensamiento lo sujetaba siempre al andamiaje. Era la resuelta claridad con que se observaba *a sí mismo* y veía que en toda su vida no había amado a nadie más que a él *mismo*. Con toda la fuerza de su arrepentimiento centró su ojo ciego en esa estrella, en ese reflejo milimétrico, como alguien que *contempla* el vacío de sí mismo desde el mayor amor y la mayor autoprotección que ha generado el universo. (HARRS, 2003, p. 133)

Esta aparición de la Madonna culmina la ordalía visionaria de Donne; impacta más que la visión del carpintero crístico. Para entender esto hay que considerar que Donne y sus hombres, en cuanto figuras del conquistador, viven completamente ciegos ante la mujer y su cuerpo pleno, es decir, no ese cuerpo a poseer como mediación de poder, sino su cuerpo territorial, constituyente del útero del espacio y el espíritu. En la sucesión de despertares soñados por el narrador en el primer capítulo, este indica cómo Donne apenas veía entonces a Mariella como si fuera otra ave de corral. Pero en el antepenúltimo capítulo se manifiesta la visión y conciliación con la musa, la conciencia que cobra Donne de su falla existencial. Ello comporta su *devenir* mujer. Empleo aquí el concepto deleuziano según el cual el devenir mujer no es convertirse en mujer sino intercambiar aspectos con la mujer (DELEUZE Y GUATTARI, 2015, p. 240-307). Donne accede finalmente a la profunda transformación que le otorga la gracia. La gracia es la chispa espiritual que anima toda liberación para Wilson Harris. El estado de gracia liberador es resultado de un paroxismo existencial que comporta la ceguera ante la luz visible del ego para dar entrada a la luz invisible del cosmos, lo que también conlleva la muerte del ser anterior. Ya cuando despierta, en el sexto día, Donne reconoce que está muerto: “Un poco tontamente, se dijo que resultaba extraño despertarse al mundo la primera mañana de estar muerto” (HARRIS, 2003, p. 135). Es la mañana de la transformación y salvación de su persona y la de sus hombres. Se han redimido gracias a la compasión de la musa en su avatar de Mariella, primero, y de la chamana arawak después, que los dirigieron por el interior ignoto del territorio, por la ordalía redentora de la ruina y la catástrofe: “... la verdad es que todos ellos habían llegado a casa, a la compasión *de los inquebrantables paisanos [indígenas] sin nombre*” (HARRIS, 2003, p. 110).

En el séptimo día surge una voz narrativa cuyo estilo invoca algo así como un estado de gracia cósmica, y que reporta una plétora de imágenes visuales y musicales fabulosas, propias del Palacio del Pavo Real. Habitan ese “El Dorado” los ocho tripulantes, ahora presuntamente redimidos. El tono extático de enunciación siembra la duda si leemos la voz narrativa de Donne o de su hermano; hay un “yo” que alterna con un “nosotros”; al parecer las figuras del conquistador, el escritor, el loco y el nativo se

interpenetran y transubstancian en una dimensión sideral de la conciencia. Pero no es que los compañeros de viaje se hayan fundido en uno solo o que estén juntitos de manos tomadas, sino que cada cual ocupa una ventana aparte. El manifiesto poético con que termina la novela vibra con extraña y fascinante elocuencia:

En los *apuestos* del palacio donde permanecíamos resueltamente —ya libres de las antiguas cadenas de ilusión de las que nos habíamos deshecho—, el sonido que nos colmaba era diferente al *vínculo* del recuerdo. [...] Uno era lo que yo soy en la música: un ser mantenido a flote y sostenido encima de los sueños por el alma *indivisa* y *el anima* del universo, de la que surgió la noticia de la danza y la creación, *el mandato para el pavo real pleno de estrellas*, que se transportó al instante para conocer y abrazar su verdadera otredad *invisible* y su *oposición*, su verdadero amor espiritual *alienígena*, sin crueldad ni confusión en la ceguera y la frustración del deseo. Era la danza *de todo ese sentido de cumplimiento que ahora tenía y conocía profundamente*, que anulaba mi olvidado miedo a lo extraño y a la catástrofe en un mundo desposeído.

*Esta era la música y la voz interior del pavo real que de repente yo tuve, a la que hacía eco y cantaba como nunca antes me había escuchado cantar. Sentí que los rostros que tenía delante comenzaban a desvanecerse y a despedirse de mí y de sí mismos, como si ahora estuviese satisfecha nuestra necesidad del otro y la distancia entre cada cual fuese la distancia de un sacramento, del sacramento y del abrazo que conocimos en una musa y en un alma imperecedera. Ahora cada uno de nosotros sostenía finalmente en sus brazos lo que había estado buscando siempre, lo que había poseído eternamente.*¹⁶

357

No creo necesario duplicar este estremecedor pasaje con comentarios explicativos. Basta solicitar que se preste atención a la modulación de la *videncia*, la *gracia* y la pérdida del miedo a la *ruina* y la otredad en el canto del pavo real asumido por la voz narrativa *sin nombre*. El arte poética de Harris articula reiteradamente en toda su obra esa constelación de términos

¹⁶ Traduzco directamente de la edición inglesa sobre la base de la edición española (HARRIS, 2003, p. 143-144). Como indica la profusión de cursivas, aquí he hecho muchos más ajustes a la edición española que en otras citas tomadas de esta, para concordar con el original: “In the rooms of the palace where we firmly stood -free from the chains of illusion we had made without [...]. One was what I am in the music -buoyed and supported above dreams by the undivided soul and anima in the universe from whom the word of dance and creation first came, the command to the starred peacock was instantly transported to know and to hug himself his true invisible otherness and opposition, his true alien spiritual love without cruelty and confusion in the blindness and frustration of desire. It was the dance of all fulfilment I now held and knew deeply, cancelling my forgotten fear of strangeness and catastrophe in a destitute world. This was the inner music and voice of the peacock I suddenly encountered and echoed and sang as I had never heard myself sing before. I felt the faces before me begin to fade and part company from me and from themselves as if our need of one another was now fulfilled, and our distance from each other was the distance of a sacrament, the sacrament and embrace we knew in one muse and one undying soul. Each of us now held at last in his arms what had been for ever seeking and what he had eternally possessed” (HARRIS, 1967, p. 114-115).

tan inseparables que a veces parecen sinónimos: el “omen” (que se puede traducir como videncia), la gracia, la ruina, y “the nameless” (que se puede traducir como la condición sin nombre). El *omen* o videncia es obra de la imaginación —acoge los saberes mistagógicos y la videncia artística; la *gracia* se relaciona con el azar, el perdón, la pérdida del miedo, la magnificencia y la generosidad; la *ruina* posee un aspecto de sufrimiento, pero también es confesión de otredad, conciencia de la imperfección y la falta, que conduce a lo suprapersonal y lo trascendental; *the nameless* es la condición sin nombre, sin identidad, rango, clase o parentesco, el desprendimiento de cadenas de identidad.¹⁷ Este informe de la expedición cosmográfica a bordo de la obra prima de Harris ha intentado captar algo de la prodigiosa meditación artística relacionada con dichos términos y la densa constelación perceptual a la que pertenecen.

358

Es evidente que en el *hacer* poético de Harris no hay tal cosa como “literatura comprometida” en el sentido de asumir posiciones políticas determinadas o misiones sociales específicas. Toda liberación, según Harris, pasa antes que nada por la transformación de la persona y de la conciencia humana, que se manifiesta en un sentido de cumplimiento y realización del potencial de la existencia, en el cual el arte moderno encuentra su compromiso más profundo (HARRIS, 1967, p. 45-46). La culminación personal y espiritualmente optimista de la novela no se ajusta al antagonismo geopolítico binario que prescribe la crítica poscolonial-decolonial hoy prevaleciente. Esta obra se inspira en la apertura de la persona y la conciencia humana a la gracia liberadora, basada en el reconocimiento de que los elementos de lo bello y lo terrible conforman un inabarcable diseño o *pattern* de contrastes cósmicos y cómicos (“cosmicómicos”, como diría Italo Calvino) al modo de una divina comedia de la existencia que toca al arte sintonizar, sobre todo en el sentido musical de la palabra. Según vimos, parte de esa comedia azarosa se baraja en las figuras del escritor, el loco, el nativo y el conquistador, las cuales a pesar de sus relaciones conflictivas y también gracias a ellas, se acoplan estética y existencialmente en una búsqueda de autotransformación personal

¹⁷ Ver las sucesivas definiciones y usos de estos términos en la que es sin duda la novela más especulativa y teórica de Wilson Harris, *Ascent to Omai* (1971, p. 76, 102-103, 124).

decididamente compartida con el otro, con el extraño, con el alienígena, con el innatural, con el sin nombre, tal cual acabamos de ilustrar.

REFERENCIAS

- ACAIPI-SABEDORES TRADICIONALES E INVESTIGADORES LOCALES (2015). *El territorio de los jaguares de Yuruparí. Hee yaia godo-bakari*. Bogotá: Fundación Gaia Amazonas, 2015.
- BAUER, Ralph. *The alchemy of conquest: Science, religion, and the secrets of the New World*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2019.
- CAMBONI, Marina y Marco FAZZINI. “An interview with Wilson Harris in Macerata”, in Marco Fazzini, ed., *Resisting Alterities: Wilson Harris and Other Avatars of Otherness*. Amsterdam: Rodopi, 2004. p. 53–64
- DELEUZE, Gilles, y Félix GUATTARI. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2015.
- DONNE, John. *No man is an island*. London: The Folio Society, 1998.
- DUCHESNE WINTER, Juan. *Invitación al baile del muñeco: Pensamiento, máscara y territorio en el Amazonas*. Bogotá: Aurora, 2017.
- ELIADE, Mircea. *The Forge and the Crucible: The Origins and Structures of Alchemy*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.
- HARRIS, Wilson. *Guyana Quartet*. London: Faber & Faber, 1985.
- _____. *The Secret Ladder*. London: Faber & Faber, 1963.
- _____. *The Waiting Room*. London: Faber & Faber, 1966.
- _____. *Tradition, the Writer, and Society*. London: New Beacon, 1967.
- _____. *Ascent to Omai*. London: Faber & Faber, 1971.
- _____. *Tumatumari*. London: Faber & Faber, 1977.
- _____. *The Womb of Space: The Cross-cultural Imagination*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1983.
- _____. *The Dark Jester*. London: Faber and Faber, 2001.
- _____. *El palacio del pavo real*. Barcelona: Planeta, 2003.
- _____. “History, fable and myth in the Caribbean and Guianas”, in *Caribbean Quarterly* 54 (1/2), 2008.
- MAES-JELINEK, Hena. “The poetry of space in *Palace of the Peacock*”. En: HOST PETERSEN, Kisten; RUTHEFORD, Anna (Eds.). *Enigma of Values: An Introduction*. Mundelstrup: Dangaroo, 1975. p. 59-108.
- NÚÑEZ, Enrique Bernardo. *Cubagua*. Caracas: Celarg, 2014.
- SALKEY, Andrew. *Georgetown Journal*. London: New Beacon Books, 1972.
- SWAN, Michael. *The Marches of El Dorado*. London: Jonathan Cape, 1958.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “El nativo relativo”. *Avá. Revista de Antropología* (29) p. 29-69, 2016.

Resumen: Esta obra articula una *argonáutica* de las transformaciones de la persona propias de la profunda y compleja especulación harriseana sobre las relaciones entre el espacio natural/cultural y las figuraciones de la persona en la historia suramericana (en este caso las Guayanas), basada en el trauma colonial, la cosmología amerindia, el modernismo literario (*high modernism*) y el *relacionismo* cuántico.

Palabras clave: Wilson Harris, *Palacio del Pavo Real*, Guayanas, Cosmología amerindia, Modernismo literario, Relacionismo cuántico

Abstract: This work articulates an "*argonautics*" of the transformations of the person according to the profound and complex Harrisean speculation concerning the relationships between the natural/cultural space and the figurations of the person in South American history (in this case, the Guyanas), based on colonial trauma, Amerindian cosmology, literary modernism, and quantum *relationism*.

Keywords: Wilson Harris, *Palace of the Peacock*, Guyanas, Amerindian Cosmology, High Modernism, Quantum relationism.