

Susanna Regazzoni

*Universidad Ca' Foscari Venecia*

**«Lo exótico es el otro, o soy yo»<sup>1</sup>.  
Espacio y tiempo en el relato de viaje:  
Condesa de Merlin y Luisa Valenzuela**

**Palabras clave:** literatura de viaje, escritoras, identidad

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Jorge Luis Borges, Epílogo de *El Hacedor*

¿Yo soy el extraño o esta tierra que llamo mía es una tierra ajena? [...] esta tierra no es tu tierra verdadera, sino el lugar de tu exilio.

Octavio Paz, *Peregrino en su patria*

## 1 Las viajeras

La literatura y el viaje, como todo el mundo reconoce, nacen juntos como experiencia y mirada hacia el otro. El tema del viaje es una constante que se encuentra en la literatura en general y en la literatura hispanoamericana en particular. De hecho se considera precisamente el *Diario* de viaje de Cristóbal Colón como uno de sus textos fundadores junto con las *Crónicas* de Indias.

---

<sup>1</sup> D'Angelo (2009).

Se trata de un género fronterizo que plantea múltiples interrogantes cuyo hibridismo, como escribe Biagio D'Angelo (D'Angelo, 2009: 11, 14) «amplía las fronteras de la ficción literaria [...]. El viaje desconcierta, desestabiliza y hace temblar la identidad de cada sujeto. Nos mudamos en nosotros mismos a través de otro(s)». Además, hay que recordar que la literatura desde siempre, –como escribe Jorge Monteleone (1998: 11)– «es la zona ideal donde se puede transformar todo *recorrido* en un discurso».

La típica/tópica y tradicional división de la pareja ancestral Ulises-Penélope, indica que el viajar concierne al hombre, mientras que la dimensión de la mujer queda relegada a la espera pasiva. Esto se desprende de los escritos de viaje de los siglos pasados, particularmente del siglo XIX, textos que a menudo proponen un punto de vista eurocéntrico, representado por un yo blanco, hombre y «autorizado» gracias a un cargo o puesto oficial. No por casualidad son militares, embajadores, licenciados, hombres de negocios o políticos, con credenciales reconocidas por parte de las autoridades extranjeras. Las escritoras, en cambio, se alejan (cuando no son hijas o *mujeres de*) de este modelo y presentan variantes interesantes. Entre ellas destaca la Condesa de Merlin, que viaja sola de París a La Habana a mediados del siglo XIX con una mirada que se coloca en una posición intermedia entre el extrañamiento de la colonizadora y el de la colonizada, la de Juana Manuela Gorriti que inaugura el viaje vertical americano, y la de Amparo Ruiz de Burton, que atraviesa las Américas durante más de 46 años, cruzando las fronteras más famosas del continente, con la sensación constante de pertenecer a otro lugar (verdadera *outsider*), con raíces en una región siempre diferente. Perteneció al mismo grupo Flora Tristán, la reconocida proto feminista francesa que viaja a Perú, tierra de origen de su padre, con un punto de vista completamente europeo y, al mismo tiempo, con una total adhesión a los derechos de la mujer. Las viajeras latinoamericanas del siglo XIX, por lo tanto, adquieren mayor visibilidad que sus antepasados y en ocasiones se valen de los informes de viaje, considerados de importancia secundaria, con el fin de poder participar desde su posición «marginal» en la historia y la política de sus países.

Los modos de viajar, sin embargo, cambian completamente en el siglo siguiente, razón por la cual, a partir de la segunda mitad del siglo XX, el tema se considera de manera diferente. Las historias de viaje presentan experiencias diversas, entre éstas: el placer de las vacaciones, el trauma del exilio, la perplejidad del migrante, las investigaciones científicas, el gusto por la aventura, el descubrimiento de otros lugares y la constante sensación

de ajenación y turbación que a menudo representan el motor del viaje. Estos diversos puntos de vista están unidos por la curiosidad y la necesidad de comprender y, además, por la necesidad de confrontación con el otro/a y con la intención primordial del reconocimiento. Actualmente, estudiar la narrativa de viaje de las escritoras de la segunda mitad del siglo XX resulta más complejo porque sus características son menos obvias. Lo interesante está dado por la superación de la escritura de tipo referencial y la búsqueda de mayor libertad expresiva. A esto se añade la especificidad de la literatura de viaje de las mujeres en el mundo contemporáneo, cuestión en sí misma muy compleja que hay que abordar con gran atención.

Las viajeras desde siempre y más en la contemporaneidad, no sólo

se desplazan en el espacio sino también en el tiempo. En la medida en que todo viaje es, a la vez que real, imaginario, también el cuerpo, el tiempo y el espacio, entran en una correlación ambigua. Al tiempo real del viajero/a, a su cuerpo en movimiento y al espacio recorrido, se superimprimen el tiempo de su ensueño, la imagen que lo/a habita y un ámbito irreal. El relato de viaje está hecho de ese poblado teatro de tiempos, de lugares y de sujetos. (Monteleone, 1998: 14)

Otro dato importante es algo que todo el mundo reconoce: que no hay viaje sin relato. La narración es connatural al viaje y, de alguna forma, su condición previa, su condición de existencia, puesto que todo viaje existe en la posibilidad de ser narrado y también de ser escrito.

## 2 La Condesa de Merlin

En esta ocasión deseo destacar dos viajes y dos modalidades muy distintas entre sí. La primera se relaciona con la escritora franco cubana Condesa de Merlin (*La Habana*, 1789; París, 1853), y la narración de su viaje publicada en 1844 con el título *La Havane* en el original en francés y *Viaje a La Habana* en la traducción española autocensurada del mismo año. La segunda es la reescritura de un cuento de hadas «Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja» de Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) que pertenece a la colección «Cuentos de Hades», publicada en *Simetrías* (1993).

Para las mujeres del siglo XIX viajar era posible pero difícil, el viaje correspondía a una esfera pública y a menudo se vinculaba a actividades concretas. La narración de María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo futura Condesa

de Merlin representa una experiencia original por muchas razones: por su temprana fecha, por estar escrito por una mujer, por su profunda relación sentimental y experiencia vivencial con la tierra objeto de su narración y por su intención política. Considero interesante la sensibilidad emocional de la autora con respecto a la tierra hacia la cual se dirige, puesto que se trata de un país conocido y entrañablemente querido, no obstante, al mismo tiempo, después de la mayor parte de su existencia pasada en París, lo que encuentra es algo nuevo, distinto del recuerdo de antaño. La necesidad de armonizar estas dos exigencias la obligan a una mayor atención a la hora de pensar en las estrategias narrativas con las que relatar su nuevo sentir y reciente observación.

Algo importante e innovador, en efecto, son las estrategias de escritura empleadas por la condesa; primero su empleo de la crónica de viaje, que al ser escrita por una mujer, se transforma –aparentemente– en una colección de impresiones subjetivas y recuerdos sentimentales. En realidad, ella utiliza esta forma narrativa para proponer reformas económicas y sociales, además de criticar –aunque tímidamente– un *estatus* colonial que en aquel entonces se daba como natural. Esta actitud y las estrategias del discurso narrativo que se emplean, indican que hay una entrada efectiva en el espacio público, por más que se asuman posturas humildes e inocentes, espacio público tradicionalmente reservado a los hombres. El espacio físico del relato, por lo tanto, es el del viaje, pero se trata también de una perspectiva de la memoria, de un lugar marcado por la distancia, desde un país que no es el de su nacimiento ni el de su infancia hacia la tierra de sus recuerdos y cariños, con todo también en gran parte desconocida.

Para la condesa se trata de una mirada cercana, casi autobiográfica y al mismo tiempo lejana, procurada por la distancia creada por el tiempo transcurrido entre su infancia habanera y su vivencia parisina. Fernando Aínsa subraya la importancia de esta actitud: «La distancia cualitativa que existe entre la propia realidad y la del viajero se establece en buena parte gracias a la distancia que separa las realidades confrontadas –noción de connotaciones míticas y larga tradición literaria–, porque toda alteridad se resalta en la lejanía. Lo que está lejos puede ser más fácilmente diferente, extraño, hasta increíble» (Aínsa, 2004: 63). El viaje de Cruz y Montalvo es casi una excusa para escribir el libro, libro que se arma posteriormente y con documentos añadidos, sobre apuntes personales y sucesos contados por la familia junto con noticias de sus informantes. Este texto se encuentra entre el testimonio personal y las razones políticas. La autora emplea, como bien escribió Josefina Ludmer, «las tretas del

débil» (1984: 15) para abrirse paso en la escritura, desde una postura subjetiva y femenina, a través de emociones, añoranzas que marcan la diferencia que existe entre su recuerdo y el presente de la narración.

Para la Condesa de Merlin se trata sobre todo de un viaje sentimental y, aunque intente estructurar su descripción con la voluntad de ofrecer informaciones para el lector europeo, apoyándose en esto en la lectura de las crónicas de descubrimiento españolas y los informantes nativos, su mirada se encuentra relacionada con la nostálgica búsqueda del pasado americano y la experiencia del presente europeo.

### 3 Luisa Valenzuela

En el segundo caso, la modalidad postmoderna de la reescritura toma como referencia a la niña más famosa del fabulario occidental, Caperucita Roja, y participa en la práctica que sigue la línea popularizada por la británica Angela Carter con el paradigmático *The Bloody Chamber* (1979); cultivada asimismo por escritoras hispánicas como Rosario Ferré que, en 1977 publica *Arroz con leche*, Carmen Martín Gaité con *Caperucita en Manhattan* (1989), Ana María Shua con *Casas de geishas* (1992), Angélica Gorodicher con *Juego de Mango* (1988) y *Fábula de la Virgen y el bombero* (1993) y María Negroni con *Cuento de hadas* (1994). A este propósito es especialmente significativo «Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja» que pertenece a la colección «Cuentos de Hades» de Luisa Valenzuela. Desde el título es posible identificar una primera intención de la autora, al introducir una «variante mínima», como señala Genette por la que parodia el concepto tradicional de «cuentos de hadas». Al cambiar la palabra «hadas» por «Hades», Valenzuela emplea una paronomasia que cambia radicalmente el significado del reino de las hadas, dulce, por el de los muertos, el infierno mítico. Esta operación despoja de ilusión al lector; en estos cuentos, nos dice Valenzuela, hallaremos fantasía pero de un tipo totalmente distinto al que se suele esperar de la literatura fantástica infantil. En este cuento, Valenzuela retoma el tradicional cuento de Caperucita Roja, para elaborar con este material un texto hipertextual, un texto derivado de otro por la vía de la imitación. La selección de este texto resulta afortunada ya que se trata de un cuento popular ampliamente conocido, cuyas reescrituras se han realizado tanto en forma escrita como en medio más modernos tales como la televisión y el cine. Por lo tanto, la utilización de este texto induce en el lector cierta curiosidad por conocer la forma «original» en la que la autora dará tratamiento a la versión básica. Sucede que el lector en vez de rechazar

el texto por «conocido», es precisamente por «conocido» que suscita mayor interés.

A partir de la perspectiva del citado marco teórico posmoderno y considerando que el concepto de una escritura femenina va íntimamente ligado a una actitud de resistencia y trasgresión ante los códigos patriarcales del género y la sexualidad, los «Cuentos de Hades» representan una mirada deconstructiva de los modelos de comportamiento femenino de sumisión y dependencia petrificados en los cuentos de hadas tradicionales. «Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja» representa otra propuesta alternativa al célebre cuento de Perrault, donde se ridiculiza el miedo tradicional al «Lobo Feroz»: «¡Feroz! ¡Es como para morir de la risa!» (Valenzuela, 2008: 98)<sup>2</sup>.

La ironía y el sarcasmo rigen una narración en primera persona donde las voces de la madre, del lobo y de la niña se alternan, dominando, naturalmente, la de Caperucita Roja. El sendero que la protagonista emprende, desde la casa de la madre hasta la cabaña de la abuela, es muy largo; se trata de un viaje iniciático que dura toda la vida y donde la niña conquista su destino de mujer.

Valenzuela pretende denunciar el contenido patriarcal de los cuentos de hadas a través del proceso de maduración de las protagonistas desde una inicial ingenuidad hasta una afirmación de su destino. Ellas viven una toma de conciencia simbolizada por el camino recorrido que no tiene vuelta atrás.

Se trata, de hecho, del largo camino recorrido por la moderna Caperucita, que marca el inicio de una serie de experiencias que la llevarán a su propia realización en plena autonomía, configurándose como un momento de crecimiento, de mayor comprensión de sí misma y de su propia condición; la conclusión de la experiencia se caracteriza por un justificado sentimiento de orgullo. Aun así, la protagonista no deja de subrayar los esfuerzos que tal experiencia comporta, la amenaza de lo desconocido que se refleja en quien parte y la pérdida de contacto con los seres queridos a los que se abandona. Se trata, como se comentó más arriba, de un auténtico viaje iniciático que comienza desde niña a partir del difícil alejamiento de la madre, realizándolo con dificultad entre sumisión y rebeldía. El trayecto de aprendizaje por el bosque de la existencia donde la protagonista se mueve entre la sumisión y la rebeldía es un recorrido en el espacio y en el tiempo. La voz de la madre que le advierte de los peligros de la vida y le infunde temor al castigo alterna con la fascinación que siente Caperucita por probar los frutos del bosque y saltar los abismos que, aunque la asustan, le gustan. La narradora confiesa: «Los abismos –me temo– me van a gustar. Me gustan» (2008: 112).

2 Todas las citas siguientes se refieren a esta edición

El largo viaje se caracteriza por los encuentros con el lobo y su consecuente conocimiento puesto que no hay relato de viaje sin descubrimiento. El primer descubrimiento consiste en que ese relato «antes que el espacio particular de un recorrido, corresponde a la imagen particular de un sujeto» (Monteleone, 1998: 17), enlazándose con una serie de múltiples relatos que –como ya escribió Borges– conforman el universo de cada uno. En este cuento no hay el leñador de Grimm que salve a Caperucita y a la abuela de ser engullidas por el lobo. Al contrario, Caperucita asimila al lobo, le toma confianza, lo incorpora a su ser. Al haberle perdido el miedo, ella misma ha adquirido características del lobo, como leemos en el cuento:

Y cuando por fin llego a la puerta de su prolija cabaña hecha de troncos, me detengo un rato ante el umbral para retomar aliento. No quiero que me vea así con la lengua colgante, roja como supo ser mi caperuza, no quiero que me vea con los colmillos al aire y la baba chorreándome de las fauces». (2008: 24)

Ha llegado el momento del encuentro con la abuela, Caperucita tiene su canasto lleno con los frutos de su experiencia vital, es una mujer madura. Al atravesar el umbral de la abuela, Caperucita «se lame las heridas y aúlla por lo bajo» (2008: 124). En el encuentro con la abuela, Caperucita se reconcilia con la racionalidad del patriarcado, representado en su madre, y con la voz pre-racional que la desinhibe ante el peligro, personificada en su abuela.

Lo racional y lo irracional, cultura y naturaleza, se han amalgamado en una nueva definición de lo femenino, un nuevo espacio que entreteje luz y sombra, transformando a la niña incapaz y débil del cuento legendario en un sujeto capaz de expresar sus «oscuros deseos».

El caminar rizomático de Caperucita es una búsqueda de expresión por los terrenos minados del significado para lograr ser la nueva Caperucita que reconoce al lobo como parte de sí misma asimilándolo para llegar finalmente al encuentro conciliador con la bestia, con la madre y con la abuela: «Y cuando abro la boca para mencionar su boca que a su vez se va abriendo, acabo por reconocerla. La reconozco, lo reconozco, me reconozco. Y la boca traga y por fin somos una. Calentita» (2008: 100).

La protagonista que empieza el relato y el camino niña lo acaba mujer. Se trata, por lo tanto de un recorrido en el tiempo, de la infancia a la madurez y a la toma de conciencia de sí misma a través del encuentro con el otro (el lobo).

El relato de viaje de la mujer de hoy se enlaza con una serie de múltiples relatos que conforman nuestro mundo imaginario donde el sujeto del relato de viaje descubre la imagen del Otro y de lo Otro proyectando en él la imagen de sí mismo, descubriéndose.

Al estudiar las características de este género –muy distinto en los dos siglos considerados–, se observa la importancia del tiempo como elemento que acompaña la perspectiva sentimental y existencial distintiva del punto de vista de la viajera protagonista en los textos de las dos autoras.

### Bibliografía

- Ainsa, F. (2004): «El viaje como transgresión y descubrimiento. De la Edad de Oro a la vivencia de América». En: Julio Peñate Rivero (ed.), *Relato de viajes y literaturas hispánicas*. Madrid: Visor Libros, 3-40.
- Araújo, H. (1994): «Escritura femenina. El campo vedado y la paradoja». En: Susanna Regazzoni, Leonardo Buonuomo (eds.), *Maschere: le scritture delle donne nelle culture iberiche*. Roma: Bulzoni, 17-18.
- Borges, J. L. (1960): *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- Brizuela, L. (2002): «Las voces bárbaras: apuntes para el estudio de los «Cuentos de Hadas» de Luisa Valenzuela». En: Gwendolyn Díaz (ed.), *Luisa Valenzuela sin máscara*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 124-133.
- Canals, J., Liverani, E. (2003): *Viaggiare con la parola*. Milano: Franco Angeli.
- Condesa de Merlin (1981): *La Habana*. Madrid: Cronocolor.
- D'Angelo, B. (2009): «Dictando». En: *Cuadernos Literarios. Cuadernos de viaje*, 5, 8, 11-14.
- Ludmer, J. (1984): «Las tretas del débil». En: Patricia González, Rosa Pérez (comps.), *La sartén por el mango*. San Juan de Puerto Rico: El Huracán, 15-34.
- Magnarelli, S. (2003): «Espejos/espejismos: cuentos de hadas y el poder de los reflejos en *Simetrías*». En: Luisa Valenzuela, *Escritura y Secreto*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 145-164.
- Monteleone, J. (1998): *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*. Buenos Aires: Editorial Ateneo.
- Noguerol Jiménez, F. (s. f.): «Para leer con los brazos en alto. Ana María Shua y sus 'versiones' de los cuentos de hadas», *Envío 43, La minificción*: [www. Escrituracreativa.com](http://www.Escrituracreativa.com) (10-10-2011).



- Paz, O. (1993): *El peregrino en su patria. Historia y política de México. Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Regazzoni, S. (2008): «Viajeras al (en el) Nuevo Mundo». En: *Rassegna Iberistica*, 87, 3-19.
- Regazzoni, S. (2009): *La Condesa de Merlin. Una escritura entre dos mundos o de la retórica de la mediación*. Venezia: Mazzanti Editori.
- Regazzoni, S. (2010): «Cuando la curiosidad te salva. El *Barbazul* de Luisa Valenzuela». En: Silvana Serafin, Emilia Perassi, Susanna Regazzoni, Luisa Campuzano (eds.), *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, Sevilla: Renacimiento, 213-234.
- Valenzuela, L. (2002): *Simetrías/Cambio de armas. Luisa Valenzuela y la crítica*. Caracas: Ediciones eXcultura.
- Valenzuela, L. (2008): *Generosos inconvenientes. Antología de cuentos*. Palencia: Menoscuarto Ediciones.

Susanna Regazzoni

*Ca' Foscari University of Venice*

**“The exotic is me or another.”  
Space and time in travelogues:  
the Countess of Merlin and Luisa Valenzuela**

**Keywords:** Travel literature, women writers, identities

The study focuses on two examples of travel writers. The first one is a nineteenth century French Cuban writer, Countess of Merlin, who travelled alone from Paris to Havana in the mid-nineteenth century observing the world from an intermediate perspective, between the estrangement of a colonizer and the colonized. The fruit of this experience is *La Havane* (1844). The second one is Argentina's Luisa Valenzuela (born in Buenos Aires 1938), who rewrote the fairy tale “If this is life, I am Little Red Riding Hood”, which belongs to the collection “Cuentos de Hades” (Fairy/Hell Tales), published in *Simetrías* (1993). By studying the characteristics of this genre, which are very different in the two centuries considered, one can detect the importance of time as a factor in the emotional and existential perspective typical in the point of view of both travellers in the texts considered.

Susanna Regazzoni

*Univerza Ca' Foscari v Benetkah*

**»Eksotičnost predstavlja drugega ali mene.«  
Prostor in čas v potopisu:  
grofica Merlin in Luisa Valenzuela**

**Ključne besede:** potopisi, pisateljice, identiteta

V članku avtorica predstavlja nekatere pripovedne oblike v potopisih dveh hispanoameriških pisateljic, prve iz 19. stoletja, druge iz sodobnega časa. Gre za grofico Merlin, francosko-kubansko pisateljico, ki je leta 1844, potem ko se je vrnila iz domovine, v francoščini objavila delo *La Havane* in ga še istega leta samocenzurno prevedla v španščino z naslovom *Viaje a la Habana* (Pot v Havano). Druga avtorica je argentinska pisateljica Luisa Valenzuela, avtorica kratke proze *Cuentos de Hades* (Zgodbe iz Hada). Naslov njene zgodbe, ki jo članek obravnava, je *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja* (Če je to življenje, sem jaz Rdeča kapica). Gre za nov zapis znane pravljice, ki jo pisateljica bere kot zvrst, v kateri je izpostavljena dolga pot Rdeče kapice, ki se poda na pot osvoboditve od tradicionalne patriarhalne vzgoje. Zgodba grofice Merlin o potovanju iz Pariza v Havano pripoveduje o potovanju v prostoru, vendar tudi o poti v otroštvo in čustvovanje. V študiji o značilnostih zvrsti pri tako različnih pisateljicah, kot sta grofica Merlin in Luisa Valenzuela, avtorica ugotavlja pomen časa kot pogostega elementa, ki se pri obeh ne nahaja zgolj v čustveni perspektivi.