

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Fernández, Silvana Noeli

La construcción del espacio conradiano en “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostromo*. *A Tale of the Seaboard*

Tesis presentada para la obtención del grado de Doctora en Letras

Director: Dr. Montezanti, Miguel Ángel

La Plata, 29 de marzo de 2017

Dedico esta tesis a mis padres, *Alicia* y *Oscar*, y a mi compañero, *Flavio*. También a mis abuelos, *Juana* y *Luis*.

Agradecimientos

Quiero agradecer profundamente al Dr. Miguel Ángel Montezanti por su apoyo y aliento constante durante la escritura de esta tesis. Aprecio el don de su palabra que siempre mitigó las tempestades, enmendó errores y orientó rumbos sin forzarlos.

Agradezco también a la Prof. Cecilia Chiacchio por su amistad y sus muchas gentilezas durante todos estos años.

Asimismo, va un especial agradecimiento al Dr. John Crompton de la Joseph Conrad Society UK por otorgarme la ayuda económica para asistir a los eventos organizados por la Sociedad en el Reino Unido. De igual modo, quiero dar las gracias a los entrañables Dres. Allan Simmons, Hugh Epstein y Keith Carabine por su interés sincero y siempre renovado en mis avances.

A la Dra. Anahí Mallol por su mirada aguda y benevolente y a la Dra. Pei-Wen Clio Kao por su generosidad y afecto.

Por otra parte, quiero manifestar mi agradecimiento a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, pública y gratuita, que me permitió realizar este trayecto de formación doctoral.

En el plano personal, agradezco a mi compañero Flavio, la infinita paciencia, la mirada crítica y la sabiduría que hace al bien vivir. A Oscar, mi padre, le doy las gracias por transmitirme el amor a la lectura; a mi madre, Alicia, por inculcarme la dedicación al estudio; a ambos, gracias infinitas por su devoción, sacrificios y desvelos. A mi hermana Gabriela, a mi sobrino Francisco y a mi cuñado Juan, les agradezco su afecto y su energía contagiosa.

ÍNDICE

Prolegómenos	1
Introducción	13
Capítulo I. “Heart of Darkness” 40	
I.1. De isotopías del <i>allá</i> de mapas en blanco y “a large shining map, marked with all the colours of a rainbow”.	49
I.2. Espacios abismados: nueva imagen cronotópica.	58
I.3. De Marlow, isotopías del <i>allá</i> de la compañía decente de la comunidad marina de <i>Maga</i> y las líneas de fuga de la Anglidad.	86
Capítulo II: <i>Lord Jim</i>	102
II.1. El salto fuera del espacio.	104
II.2. Patusan: espacio real, espacio de leyenda, espacio de heterogeneidades.	112
II.3. “One of us”: espacio de enunciación y líneas de fuga.	129
Capítulo III: <i>Nostramo</i>	143
III.1. De fuentes, isotopías del <i>allá</i> sudamericano y líneas de fuga.	150
III.2. De <i>allás</i> y lealtades complejas.	155
III.3. De <i>allás</i> , mercado y devenires	165
III.4. Componiendo <i>Nostramo</i> : de espacios, naciones, patrias y espacialidades.	173
Conclusión	216
Bibliografía	221

Prolegómenos

“Para llegar a esos puertos no sabría trazar la ruta en la carta ni fijar la fecha de llegada. A veces me basta un escorzo abierto en mitad mismo de un paisaje incongruente [...]”

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*.

He aprendido durante esta labor de investigación acerca de la construcción y composición del espacio en “Heart of Darkness” (1899), *Lord Jim. A Tale* (1900) y *Nostramo. A Tale of the Seaboard* (1904) del escritor Joseph Conrad Korzeniowski¹ (1857-1924) que los objetos de estudio se van constituyendo lentamente. Van decantando a partir de los compuestos de sensaciones (Deleuze, [1991] 2005) que determinadas obras y autores hacen que volvamos siempre a ellos, de intuiciones que han pasado por el cedazo de definiciones y especificaciones teóricas y metodológicas, así como de varios y muchos devenires.

Dentro de aquellos que han contribuido tanto a redefinir, como a dinamizar, las líneas de investigación planteadas en los primeros acercamientos al objeto de estudio mencionaremos, en primer lugar, la relectura sostenida y asidua de la obra escrita por Joseph Conrad y, especialmente, la conjunción rica de estancias y desplazamientos, interrumpidos a veces, y retomados con ahínco e ímpetu, por los espacios de las tres obras mencionadas. Asimismo, la suma de nueva bibliografía y experiencias de vida en el periodo de elaboración de esta tesis han hecho posible la incorporación de nuevas herramientas para el abordaje de la temática que nos ocupa. Este nuevo bagaje ha venido a conectarse con lo anterior desde su heterogeneidad en un constante intercambio.

El derrotero de lecturas, análisis y nuevos retornos al corpus ha permitido entonces trazar nuevas líneas en la manera de abordar y definir el objeto estudio, el cual se

¹ “J.C.K.” son las iniciales que Conrad, Józef Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski, usa en 1911 para firmar “A Familiar Preface”, prefacio que forma parte de *A Personal Record* (1912) La letra “K” forma parte de la firma con la que Conrad rubrica un escrito cuya intención era presentar “intimate personal autobiographical things” (CL4: 125) y, según sus palabras a su editor J. B. Pinker “make Polish life enter English literature” (CL4: 138).

Para citar los ocho volúmenes de *The Collected Letters of Joseph Conrad* seguiremos la modalidad al uso en la crítica conradiana, es decir, la abreviatura CL seguida del numeral que corresponda al volumen en cuestión.

constituye así no en la errancia de rumbos que aleja de destinos y puntos de llegada sino en intensidades que abren espacios a nuevas derrotas.

La instancia de elaboración de un proyecto de tesis reviste la ventaja de darle rigor, delimitar áreas de interés y definir herramientas analíticas pero tiene, también, la desventaja de imponer una cierta *stasis* al proceso de investigación. Durante la etapa de redacción el rumbo efectivo, es decir, la derrota real que el investigador sigue, está sometido a abatimientos y derivas que parecen desviarlo del plan esbozado, del rumbo real en su carta de marear que es el proyecto inicial. No obstante, estas intensidades y desvíos que comienzan a recorrer el esquema de trabajo original vienen, al fin de cuentas, a componer el objeto de estudio dotándolo de un nuevo dinamismo y énfasis. Esas “zonas de indistinción”² (Deleuze, 2002), de intensidades, disparidades y devenires que, en apariencia, amenazan la estructura de causalidades y conclusiones explicativas permitirán, de resultas, explorar direcciones imprevistas en un mapa que se pretendía de coordenadas fijas.

La problemática del espacio en la narrativa conradiana constituye una de las líneas de investigación que de un tiempo a esta parte han concitado el interés de los críticos interesados en la obra del escritor y en estudios más generales sobre el espacio. Las orientaciones principales comprenden aquellas lecturas que tratan de la representación mimética, el rol de la visión y la concepción del espacio. Los aportes de Robert Hampson (2001, 2003, 2004, 2005, 2006), Martinne H. Dutheil de la Rochère (2004), Mark Larabee (2004), Yannick Le Boulickat (2005), Christopher Robin (2006), Natalie Martinière (2006) y Andrew M. Pursell (2008) abordan estas cuestiones. Por el valor de sus aportes, la referencia a los trabajos de Robert Hampson será ineludible en este trabajo de tesis. Otra vertiente, entre las que se encuentran los trabajos de Harry Sewlall (2006), C. Brook Miller (2004), Andrew M. Pursell (2008), Martinne H. Dutheil de la Rochère (2004), Con Coroneos (2002), se centra en la territorialización del espacio colonial e imperial y la espacialidad poscolonial y posmoderna. Por último, los trabajos de Mariano Siskind (2006), Amar Acheraïou (2005), Robert Hampson (2005, 2006), Con Coroneos (2002), Mark Larabee (2004) y Daniel Schwarz (2001) proponen un correlato entre el espacio como construcción geopolítica y estética.

² El devenir constituye “una zona de entorno y de indiscernibilidad, un *no man’s land*, una relación no localizable que arrastra a los dos puntos distantes o contiguos, que lleva uno al entorno del otro, - y el entorno -frontera es indiferente tanto a la contigüidad como a la distancia-.” (Deleuze, 2002: 293).

Si bien el material crítico recensado muestra que, de un modo creciente y diversificado, se ha configurado un área de interés relacionada con lo espacial en sentido laxo, esta atención se manifiesta en un tratamiento tangencial y asistemático. Este estado de cosas amerita una investigación que indague de manera consistente y articulada los procedimientos que configuran el espacio en “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostramo*, la singularidad de dichos espacios y su modo de espacialización³ (Deleuze, 2002). Por la complejidad y alcance del tema planteado y por la posibilidad de incorporar nuevas obras a la modalidad de análisis propuesta en el futuro consideramos este proyecto un desafío y una tarea abierta en forma permanente⁴.

Con el objetivo de verificar y experimentar el *allá*, Józef Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski (1857-1924), Joseph Conrad para la literatura inglesa y universal, y agónicamente también para la polaca, se aventuró afuera de la madre patria, ausentándose para no volver, yéndose muy lejos, “going away for good, going very far way” (Conrad, 1995a: xlvi).

Ese acto de “ir *allá*”, “go *there*” (Conrad, 1899, 1919, 1924), lo alejó de Polonia por un mar de fuga y de aventuras imaginarias lanzándolo al espacio africano de “Heart of Darkness”, al espacio malayo de *Lord Jim* y al espacio sudamericano de *Nostramo*. A partir de esa “ir *allá*” Conrad construyó un espacio singular que posibilitó, posibilita y, en un tiempo aún por venir (Deleuze, 2002), hará posible nuevas formas de comprensión de esos *allás* y, no menos importante, una mirada nueva sobre el aquí. Es entonces bajo este prisma que retomaremos y reconsideraremos los estudios existentes sobre el espacio en las tres obras que nos ocupan.

Iniciaremos esta travesía de investigación y escritura a sabiendas de que el esquema inicial de análisis, planteado a partir de redes isotópicas, se ha ido bifurcando en líneas que nos permiten avizorar que ese *allá* que Conrad construyó en “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostramo* no estaba en el espacio del mapa cartesiano sino en un mapa por venir. En este sentido, el *allá* conradiano no puede ser circunscripto al espacio y horizonte de alcance de la brújula. La escritura de ese *allá*, en tanto comprende

³ Modo de espacialización es, según Deleuze (2002), “la manera de estar en el espacio, de relacionarse con el espacio” (490).

⁴ De las posibilidades que presenta el estudio de la construcción y composición del espacio en la narrativa conradiana da cuenta la publicación reciente del artículo “Joseph Conrad and the Epistemology of Space”, Peters, John (Diciembre 2016) *Philosophy and Literature*. Volume 40. N° 1. April. Maryland: Johns Hopkins University Press.

espacialidad y temporalidad, subjetividad y objetividad, yo y el otro, excede y desborda⁵ (Deleuze, 2007) el espacio como *res extensa*.

A partir del tránsito ya mencionado por lecturas y vivencias, las líneas que se fueron perfilando en el proceso de investigación dan cuenta de la necesidad de explicar la constitución del espacio conradiano como un movimiento de intensidades y fuerzas, que opera sobre una construcción de redes isotópicas (Eco, 1999) y que vuelve visible lo invisible.

La interrelación que establecemos en el marco de nuestra investigación entre ese *allá* y el “hacer ver”, “make you see”, (Conrad, 1946a: 5), considerado por la crítica como el manifiesto estético⁶ de Conrad, propicia la realización de un recorrido que nos lleve de lo visible a lo invisible, de las recurrencias o haces isotópicos⁷ que intentan tramar el espacio e imponerle coherencia, tejiendo determinados trayectos de sentido (Eco, 1999: 132), a las líneas de fuga (Deleuze, 2002)⁸ que lo destejen y lo bifurcan, creando múltiples devenires y otros muchos *allás*.⁹

En este *incipit* que marcamos como comienzo de nuestra investigación acerca de la construcción y composición del espacio conradiano en “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostromo*, “ir *allá*” “go *there*” comporta una Figura¹⁰ potente y poderosa, una figura

⁵ En la Introducción nos detendremos sobre esta cuestión. Véase pág. 15.

⁶ En la “Author’s Note” a *The Nigger of the Narcissus* (1897). Esta nota del autor no es incluida en la publicación serial de la novela (agosto-diciembre 1897) realizada por la revista *The New Review*, cuyo editor era William Ernest Henley. Una vez finalizada la publicación serial Conrad añadió la “Author’s Note”, que fue impresa en ocasiones subsiguientes como un panfleto. En 1914 aparece como “Preface” a la publicación estadounidense de la novela a cargo de la editorial Doubleday, Page y por primera vez en Inglaterra en la edición Heinemann de 1921 (Knowles & Moore, 2000: 248-249). Es interesante señalar que la redacción de esta “Author’s Note”, como así la “Author’s Note” a su primera novela *Almayer’s Folly* (1895), antecede la composición de las restantes notas de autor entre 1917 y 1920 en ocasión de la recopilación de sus obras por Doubleday, Page y Heinemann en 1921 (26-27). Para un desarrollo más exhaustivo de las implicancias de las notas del autor en la edición recopilada de su obra realizada por la editorial J. M. Dent, véase Jean-Aubry, Gérard (1957) y Rundle, Vivienne (1995). Para un marco más general sobre las notas del autor como acto testamentario escritural véase Millgate, Michael (1992).

⁷ Umberto Eco ([1979] 1999) define la isotopía como “un conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme de una historia”. La característica de la categoría es cumplir la función de desambiguación. Eco llegará a las siguientes conclusiones provisionales: “la isotopía es un término-saco que abarca fenómenos diferentes [...] isotopía siempre se refiere a la constancia de un trayecto de sentido que un texto exhibe cuando se le somete a ciertas reglas de coherencia interpretativa” (132).

⁸ Dice Gilles Deleuze ([1980] 2002) que “[l]a línea de fuga permite fragmentar los estratos, romper las raíces y efectuar nuevas conexiones” (20). Rajchman (2007) explica que los procesos de “desterritorialización” o “líneas de fuga” son signos que se aproximan a algo que no puede “codificarse” (70).

⁹ La pluralización y la cursiva son mías.

¹⁰ La Figura estética, a través de afectos y perceptos, deriva planos de composición, esto es, el soporte artístico, que produce la sensación. Utilizamos la F mayúscula en “Figura” siguiendo el uso que Gilles Deleuze ([1981] 2005) hace en *Francis Bacon. Lógica de la sensación*:

estética (Deleuze, 2005, 2007) que hiende isotopías del *allá* de prácticas discursivas del imperialismo y sus géneros afines. El *allá* hacia el cual nos movemos en “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostramo* no es resultado de un acto de figuración¹¹ puesto que se crea en la sintaxis de un escritor, de un estilo (Deleuze, 2005: 178), que hace tartamudear a los *allás* de las isotopías rectoras del sentido. El *allá* de Conrad está hecho no de una voz sino de todo tipo de voces en una y en él se deja oír un rumor (Deleuze, 2002). El *allá* de Conrad tampoco es el resultado del transporte de similitud¹² puesto que el espacio en las tres obras a analizar libera al espacio de lo figurativo y de la representación. En este sentido, la construcción y composición del espacio africano, malayo y sudamericano que la escritura conradiana construye lejos de reproducir la semejanza la produce (Deleuze, 2007).

Nos proponemos entonces en este trabajo de investigación iniciar el trazado de un mapa que dé cuenta de aquellos elementos creativos y potentes que habitan el espacio conradiano en “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostramo*. En otras palabras, a continuación queremos delinear un mapa de la construcción y composición de un espacio vivo que formó, forma y formará parte de disposiciones novedosas tanto en el plano estético (literario y artístico en general) como político.

Korzeniowski deviene Joseph Conrad, escritor en lengua inglesa, después de haber sido marino por diecinueve años, desde 1874 hasta 1893. Él hace su entrada en el campo literario inglés de 1890 con la publicación de su primera novela *Almayer's Folly* en 1895. Extranjero, noble polaco devenido marino, marino devenido escritor y hablante de muchas lenguas pero escritor consagrado en una, Korzeniowski ingresa a jugar el juego al interior del campo¹³ (Bourdieu, [1966] 2002) literario inglés para consagrarse en una lengua prestada. Conrad ingresa al *espacio de los posibles*, de los aspirantes, acatando las reglas y aceptando la imposición de una herencia acumulada por la tradición colectiva pero trae con él su trayectoria social, su manera singular de recorrer el espacio social y los capitales sociales adquiridos en las prácticas que le tocó o eligió vivir. Él

Hay dos maneras de ir más allá de la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura. (22)

¹¹ “Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que supone ilustrar; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes en un conjunto compuesto que da precisamente a cada una su objeto. La narración es el correlato de la ilustración.” (Deleuze, 2005: 22)

¹² Deleuze en *Pintura, el concepto de diagrama* ([1981] 2007) afirma que “[s]ólo la analogía vulgar, común se define por la similitud. la analogía estética no se define por la similitud puesto que produce la semejanza, pero la produce por medios totalmente diferentes.” (135).

¹³ El sistema de relaciones que es históricamente construido. (Bourdieu, [1966] 2002:72)

ingresa al campo con disposiciones que influyen en la posición que va a tomar en relación con los que ya son consagrados.

Teniendo en cuenta el estado de autonomía¹⁴ del campo literario inglés en las décadas en las que Conrad escribe, que van de 1890 a 1924, y el sistema de disposiciones y posiciones¹⁵ analizaremos la lucha de Conrad por alcanzar la originalidad y la singularidad no sólo como distinción¹⁶ sino como potencia¹⁷ al interior del campo.

El marco que provee la sociología de la cultura (Bourdieu, 2002, 2007, 2002) entonces servirá para examinar el contexto en el que Joseph Conrad novelista entra en el juego, traza líneas de individuación con las que crea un nombre como distinción en el campo literario y cultural.

De igual manera, indagaremos las formas y los procedimientos en que el estilo (Deleuze, 2005) conradiano se actualiza en el espacio textual compuesto por el novelista y la huella de intensidades que crea. En este sentido, nos proponemos proyectar el análisis más allá de lo meramente formal puesto que el movimiento de intensidades reivindica la potencia pasada, presente y por venir del espacio conradiano como espacio vivo.

En esta travesía por el espacio textual que nos lleve al *allá* conradiano seguiremos las isotopías (Eco, 1999) y las líneas de fuga que las fragmentan, desterritorializan, trazan devenires, y establecen nuevas conexiones (Deleuze, 2002). El espacio conradiano que nos proponemos explorar surgirá allende las isotopías de lo figurativo, allende las prácticas discursivas imperantes¹⁸ (Foucault, 1997) y allende las expectativas genéricas

¹⁴ El grado de autonomía del campo (el estado de las relaciones de fuerza que en él se instauran) varía considerablemente según las épocas y las tradiciones nacionales.

¹⁵ El sistema de disposiciones durables y transferibles que constituyen todas las experiencias pasadas y que funciona como matriz estructurante en el presente (Bourdieu, [1980] 2007 : 86)

¹⁶ *Distinción* como ejercicio de discriminación de sujetos sociales individuales o colectivos en la lucha por la obtención de *capitales* y *posiciones* en el campo. Dice Bourdieu (2002):

Existir, en este sistema de relaciones simbólicas que integra el campo intelectual, es ser conocido y reconocido en *marcas de distinción* (una manera, un estilo, una especialidad, etc.) esguinces diferenciales que pueden investigarse expresamente y de la insignificancia.” (27).

¹⁷ *Potencia* como posibilidad de trascender el *cliché*. Seguimos aquí a Gilles Deleuze quien usa el término “*cliché*” en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* ([1981] 2005).

¹⁸ Mieke Bal (1993) subraya, siguiendo a John Rajchman (1988) en “Foucault’s Art of Seeing”, que a pesar de la desconfianza de Foucault hacia la visión, su obra puede considerarse una herramienta valiosa para abordar un trabajo crítico que de lugar a concepciones más complejas y diferenciadas de ésta. Dice Bal que “[h]is notion that *visuality* and *visibility* are quite like discursive formations is indispensable for any historical account of visual art that is simultaneously a historical account of vision” (391). Es

resultantes de formaciones culturales residuales (Williams, 1980, 1994). Para distinguir en “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostromo* lo que fluye o lo que huye de la construcción isotópica del espacio debemos pasar por ella porque las fugas no serían nada si no volvieran a pasar por las grandes organizaciones de sentido, y no modificasen sus distribuciones binarias.

La categoría de cronotopo (Bajtín, 1989) será aplicada a nuestra lectura de “Heart of Darkness” con el objeto de devolverle esa dimensión espacial en la que tiempo y espacio son inseparables y en la cual el espacio funciona como un agente activo fundamental en la producción de la narración. Así, el espacio no implica ausencia de tiempo;¹⁹ por el contrario, sólo a través del espacio logra el tiempo convertirse en entidad visible y palpable. Asimismo, aunque las relaciones espaciales pueden ser construidas sobre un nivel topográfico relativamente estable y básico, conectando objetos y ubicación, éstas también resultan de movimientos de cosas y gente en un mundo narrativo (Zoran, 1984: 315-319).

En tanto la construcción del espacio se da de manera diferente en los distintos géneros, la representación y composición espacial que Conrad esboza a partir del trazado de determinadas redes isotópicas atravesadas por líneas de fuga comporta determinadas consecuencias. Algunas de ellas son la suspensión o rompimiento de los trayectos de lectura determinados por ciertas isotopías y la diversificación y multiplicidad que comporta la composición de espacios nuevos y por venir.

Seguir la trayectoria de ese ‘ir *allá*’ que Conrad nos propone en “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostromo* conlleva trabajar con matices que restituyan el movimiento, la intensidad y los flujos a un espacio que en Conrad no es estático.

El espacio en el que Conrad escribe y sobre el cual traza isotopías y líneas de fuga es el espacio imperial. Si la literatura crea “estructuras de sentimiento” (Williams, 1980) que “soportan, elaboran y consolidan la práctica imperial” (Said, 1996: 50) entonces surge un interrogante ineludible acerca de la construcción y composición del espacio conradiano. Proyectos como la colonización y el imperialismo que involucraban

interesante, apunta Bal, el paralelismo entre visualidad, visibilidad y formaciones discursivas que Rajchman, lúcidamente, recupera de Foucault.

¹⁸ “Time and space are thus more than background elements in narrative; they are part of its fabric, affecting our basic understanding of a narrative text and of the protocols of different narrative genres. They profoundly influence the way in which we build mental images of what we read.”(Bridgeman, 2001: 52)

políticas del espacio estaban profundamente imbricadas con la cultura. Dichas empresas se asentaban en una concepción del mundo en que las referencias geográficas eran meticulosamente mantenidas y en actitudes acerca del poder, el control, el lucro, el aprovechamiento y la adecuación (Said, 1996). Ese orden espacial era también aquel que había particionado y desmembrado a Polonia. Este orden había sido impuesto por los intereses de potencias predatoras a las que Conrad en medio de la lucha desesperada de Polonia por establecer sus fronteras llamará “a Russian mangy dog and German learned pig” (CL6: 349-50). Es en este marco que indagaremos la intensidad y potencia de una composición que hace que “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostramo* continúen haciendo mapa (Deleuze, 2002: 17-18) de la experiencia, la pasada, la presente y la por venir.

En el movimiento que nos lleve al “*allá*” de esas historias espaciales desplegadas en el espacio textual conradiano apelaremos a la noción de relatos espaciales que postula que “[t]odo relato es un relato de viaje, una práctica de espacio” (de Certeau, 2000: 128).

En este sentido, es ineludible considerar el impacto que espacio y la geografía tienen en la composición formal de los textos (Thacker, 2003). Este abordaje posibilita reconectar el aspecto formal del texto, es decir la configuración espacial de la que hablaba Joseph Frank (1945), al espacio social en tanto el espacio textual refiere a la interacción entre formas espaciales y espacio social en el texto literario (4).

En el marco de este “giro espacial”²⁰ que proponemos para el tratamiento de “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostramo* el concepto de “compresión tiempo-espacio”²¹

²⁰ En “Of Other spaces” ([1967] 1986) Michel Foucault sostiene que “the great obsession of the nineteenth century was, as we know, history [...] The present epoch will perhaps be above all the epoch of space.” (22). En “Questions on Geography” (1980) sostiene que “to decipher discourse through the use of spatial, strategic metaphors enables one to grasp precisely the points at which discourses are transformed in, through and on the basis of relations of power. (70) Denis Cosgrove en *Mappings* (1999) se refiere al giro espacial: “A widely-acknowledged ‘spatial turn’ across arts and sciences corresponds to post-structuralist agnosticism about both naturalistic and universal explanations, and about single-voiced historical narratives” (7). Robert T. Tally Jr. (2013) se refiere a esta noción como “a re-emergence of spatiality in critical thought, for the history of perceptions of space and time from the early modern era to the present reveals a waxing and waning of spatial preeminence” (17).

²¹ La noción de compresión tiempo-espacio relaciona la compresión de la distancia física como resultado de los nuevos sistemas de transportes y comunicaciones y el desvanecimiento de la distancia estética producido por la sensibilidad moderna (Gregory, 1996: 411). En tanto esta compresión espacio-temporal se relaciona con la empresa geográfica, y esta es, según Gregory, una disciplina predominantemente visual (16), nos ocuparemos de la problemática de la visión, llamada por Martin Jay, dislocación del *habitus* (409).

(Harvey, 1998) resultará central puesto que permitirá analizar el entrecruzamiento y las tensiones entre el *allá* isotópico y la modernización, la modernidad y el modernismo.²² Estas consideraciones acerca de la naturaleza del espacio serán puestas en relación con la noción de espacio vivo, en el cual los sujetos son reinstaurados como seres temporales y espaciales. Según Merleau-Ponty (1994), llegamos a entender nuestra relación con el mundo a través de la situación de nuestros cuerpos física e históricamente en el espacio. En lugar de ser “un objeto en el mundo” (248), el cuerpo forma nuestro punto de vista acerca del mundo (90, 315, 366). El espacio nunca es simplemente neutral, homogéneo y físico sino lleno de sentido, espacio vivido²³ en tanto hay tantos espacios como hay distintas experiencias espaciales. Es decir, nuestros cuerpos no son sólo el lugar desde el cual llegamos a experimentar el mundo, sino que a través de nuestros cuerpos llegamos a ser vistos en él. Nosotros no ocupamos simplemente el espacio sino que lo habitamos y nos relacionamos con él. El cuerpo nos coloca en un mundo espacial de un modo especial; nos descubrimos en un mundo, como parte del mundo, pero no como simples objetos espaciales en un mundo espacial. El cuerpo forma la envoltura de nuestra existencia en el mundo; nuestros cuerpos son los que nos dan nuestra expresión en el mismo, la forma visible de nuestras intenciones (365).

En esta travesía por el espacio textual es necesario dar cuenta de los procedimientos literarios empleados en la persecución de ese devenir hacia el *allá* conradiano que reposiciona el cuerpo en el espacio. Dentro de las nociones fundamentales para nuestro análisis se encuentran aquellas que provienen de los estudios narratológicos, a saber, los niveles narrativos de Gerard Genette y la figura del narrador ([1972] 1989; 2007). La categoría genettiana de nivel, “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato” (1989: 284), permitirá analizar los actos narrativos que

²² David Harvey abreva en Marshall Berman quien propone esta división tripartita en *All that Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity* (1982), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (1989: 2-3). Para una crítica de Berman véase Anderson, Perry (1984); para una visión más general, véase Osborne, Peter (1992).

²³ La noción de espacio vivido es capital puesto que nos permite relacionar y abordar la subjetividad individual o grupal y su relación con el medio. A Merleau-Ponty se le adjudica el haber sentado las bases del espacio vivido, ya que destacó la experiencia como fundamento del conocimiento y la conformación de la internalidad y la externalidad humanas, que moldean nuestra percepción (Gómez, Juan Carlos, 2001). Con base en estos principios se postula que el espacio no es percibido nunca del mismo modo por dos individuos y que cuenta con múltiples significaciones en distintas culturas: “No hay dos personas que perciban de forma precisamente igual la misma realidad ni dos grupos que hagan exactamente igual la valoración de su medio”(Tuan, 2007: 15).

delimitan las fronteras de cada relato y que median las transiciones de un nivel a otro y de un narrador a otro. Asimismo, en tanto permite superar ciertas limitaciones de las categorías de corte más lingüístico y estructural,²⁴ incorporaremos a nuestro análisis el concepto de focalización de Mieke Bal (1990) que en el movimiento interdisciplinario ha devenido concepto viajero (2002). El concepto de focalizador así presenta la ventaja analítica y metodológica de superar²⁵ un efecto meramente formalista en tanto la acción focalizadora comprende “la relación entre la visión y lo que se ‘ve’, lo que se percibe” (1990: 108). Dice Bal (2002), refiriéndose a estas herramientas, que “[t]hese were based on the structure of the sentence and failed to help me account for what happens between characters in narrative, figures in image, and the readers of both.” (37).

Al tomar para nuestro análisis esta categoría que da cuenta de ser mirado y devolver la mirada, es decir la relación entre sujeto y objeto de la percepción, incorporamos y priorizamos la dimensión socio-cultural. Nos parece relevante apuntar la importancia que Bal (2002) asigna al concepto de focalización:

[...] the concept of focalization helps to articulate the look precisely through its movement [...] what becomes visible is the *movement* of the look. In that movement, the look encounters the limitations imposed by the gaze, the visual order. For the gaze dictates the limits of the figures’ respective positions as holder of the objectifying and colonizing look, and disempowered object of that look. The tension between the focalizer’s movement and these limitations is the true object of analysis. For it is here that structural, formal aspects of the object become meaningful, dynamic, and culturally operative: through the time-bound, changing effect of the culture that frames them [...] (39)

Asimismo, recurriremos a la distinción entre “gaze”, mirada, y “glance”, ojeada o vistazo. Esta última es “the involved look where viewers, aware of and bodily participating in the process of looking, engage in interactions of various kinds, put

²⁴ En el prefacio a *A Narrative Discourse. An Essay in Method* ([1980] 1983), publicado por primera vez en 1972 como “Discours du récit” en *Figures III*, Editions due Seuil (1972), Jonathan Culler señala, a partir de las modificaciones y precisiones que M. Bal introduce al concepto de focalización de Genette (11), que el mismo Genette acepta y reconoce que sus formulaciones son pasibles de ser mejoradas. Culler resalta el deseo que Genette expresa en el “Epílogo” a *Figuras III* (1989). Dice Genette:

Así, pues, creo, espero que toda esa tecnología, seguramente bárbara para los aficionados a las Bellas Letras- prolepsis, analepsis, iterativo, focalizaciones, paralipsis, metadieético, etc.- parecerá mañana de lo más rústica e irá a reunirse con otros embalajes perdidos de la Poética; no sin haber tenido-esperémoslo-alguna utilidad transitoria. (322) (en cursiva en el original)

²⁵ Mieke Bal (2002) toma conceptos de la narratología clásica pero los reelabora a partir de un abordaje interdisciplinario. Dichos conceptos devienen “travelling concepts”.

themselves at risk, and do not need, therefore, to deny the work of representation, including its most material aspects, like brush, pen, or pencilwork.” (Bal, 1993: 383). La virtud de este modo de mirar, reside’, según Bal, en “the awareness of one's own engagement in the act of looking entails the recognition that what one sees is a representation, not an objective reality.” (ibíd.).

Los aportes realizados por Mijaíl Bajtín (1979, 1982, 1989) acerca de la naturaleza polisémica del lenguaje revisten importancia central por cuanto posibilitarán la consideración y tratamiento de los contenidos semánticos y axiológicos presentes en el lenguaje que imagina y compone el espacio en el corpus seleccionado. Si, como postula Bajtín, “la palabra vive [...] en la frontera entre su contexto y el contexto ajeno” (1989: 101) nos interesa indagar aquello que resuena con características singulares en la estratificación del lenguaje (109) realizada por Conrad. Nos interesará recorrer el espacio que media entre esa plurifonía y plurilingüismo²⁶ (116) ostensible en las obras, el núcleo semántico de su propio centro intencional (115) y el marco de una lengua nacional única y abstracta (105). La noción de poliglosia en particular (1982: 12) permitirá llevar el análisis más allá de la mera transmisión narrativa y echar luz sobre las nuevas relaciones que Conrad teje entre la lengua y su objeto - es decir, el mundo real- y las implicancias que éstas conllevan. Nuestro análisis reconoce los aportes realizados por las lecturas de Aaron Fogel (1985), David Murray (1987) y James Guimond y Katherine Kearnes Maynard (2001) en el marco del dialogismo presente en las obras y los proyecta a la construcción y composición del espacio en “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostramo*.

Las consideraciones atinentes a cuestiones genéricas encuentran su fundamento en los aportes teóricos acerca de los géneros literarios y discursivos realizados respectivamente por Tzvetan Todorov ([1970] 1995) y Mijail Bajtín ([1979] 1990). Se considerará para el análisis el presupuesto de Todorov de que un género literario no es otra cosa que una codificación de propiedades discursivas cuya recurrencia es institucionalizada por una

²⁶ Usamos el término plurilingüismo como aparece en la traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, publicada por Taurus en 1989. El término poliglosia aparece en la traducción al inglés realizada por Michael Holquist, quien recupera dos sentidos para el plurilingüismo: heteroglosia y poliglosia. El término “poliglosia” (*mnogojazycie*) refiere a “[t]he simultaneous presence of two or more national languages interacting within a single cultural system” (431) en tanto “heteroglosia” (*raznorecie, raznorecivost*) alude al hecho de que “[a]t any given time, in any given place, there will be a set of conditions -social, historical, meteorological, physiological- that will insure that a word uttered in that place and at that time will have a meaning different than it would have under any other conditions (428). Compárese el uso de los términos, plurilingüismo y poliglosia, por ejemplo, pág. 12 de la edición inglesa y pág. 457 de la española.

determinada sociedad. Esta institucionalización permite que los géneros funcionen como horizontes de expectativa para los lectores y como modelos de escritura para los autores. De igual manera, se tomarán en consideración los presupuestos de Bajtín acerca de la comunicación discursiva en la esfera cultural. La obra, en tanto similar a una réplica del diálogo, se orienta hacia la respuesta comprensiva de otro (de otros), respuesta que puede adoptar formas diversas. En este sentido, Bajtín postula que “una obra determina las posturas de respuesta de los otros dentro de otras condiciones complejas de la comunicación discursiva” (265).

Esta red conceptual que acabamos de esbozar es indicativa y no exhaustiva y surge de la necesidad de encontrar las herramientas metodológicas adecuadas para la realización del itinerario que estamos a punto de emprender. Es éste un *allá* que por la intensidad y vibración del método conradiano deviene en otros y múltiples *allás*. Es un *allá* captado por la imaginación (Bachelard, 2000: 22) que existe en el espacio literario (Blanchot, 2002) de “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostramo* y que, a la vez, lo desborda.

Introducción

Este trabajo aborda la indagación y análisis de la construcción y composición del espacio en tres obras canónicas del escritor Józef Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski, Joseph Conrad (Berdichev-Ucrania, 1857- Kent, Inglaterra, 1924) para la literatura inglesa y universal.

“Heart of Darkness”¹ (1899), *Lord Jim. A Tale* (1900) y *Nostramo. A Tale of the Seaboard* (1904) son las tres obras que hemos seleccionado, o que por su intensidad se nos han impuesto, para la tarea de explorar la postulación de un mapa nuevo del espacio y su construcción y composición escrituraria.

Frederic Jameson en *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico* (1989), al referirse a las obras de Joseph Conrad, señala su lugar inestable e indecidible, “derramándose de la alta literatura a la lectura ligera y la leyenda, reclamando grandes áreas de diversión y distracción mediante la práctica más exigente del estilo y de la escritura por igual, flotando inciertamente en algún lugar entre Proust y Robert Louis Stevenson” (167).

No es nuestra intención leer “la coexistencia en Conrad de todos esos “espacios” culturales distintos” como discontinuidades o como índice de una “falla estratégica en la emergencia de la narrativa contemporánea” (ibíd.) sino en tanto desplazamientos y devenires de fuerzas y de sentidos que configuran espacios nuevos, contemporáneos a la obra y al escritor y otros espacios por venir.

¹ Usamos las comillas dobles para el relato corto. Si bien no es ésta la notación más usual hoy en día, seguimos el uso de, por ejemplo, Knowles, Owen; Moore, Gene (2000), Watts, Cedric (2008) y Hampson, Robert (2011) quienes usan las comillas simples al uso sajón para referirse a narraciones breves. Para más consideraciones sobre la manera en que el borramiento de las fronteras genéricas opera en el proceso de composición de las obras véase Fraser, Gail (1996).

Es central en esta tesis poner en en relación este borramiento de las fronteras genéricas que opera en Conrad con la noción propuesta por Edward Said de un proceso de composición “characterized by undirected and disordered *growth*, instead of evolution.” (2008: 27). Tanto “Heart of Darkness”, cuya extensión es de 38.000 palabras, como *Lord Jim. A Tale* y *Nostramo A Tale of the Seaboard* fueron concebidas como ficciones breves. A pesar de que en *Lord Jim* Conrad escribe alrededor de ciento veinte mil palabras y en *Nostramo* alrededor de ciento setenta mil, elige adosar el término “tale” al título principal de ambas obras y desatender así las nomenclaturas que distinguen a la ficción corta de la novela. Las tres obras demostrarían la experimentación constante y radical llevada a cabo por el escritor en las diferentes maneras de contar, “ways of telling a tale” (Conrad, 2012: 6), en la que un narrador en primera persona, a menudo miembro de un grupo, presenta y comenta una historia. Asimismo, a partir de la consideración de elementos de la parataxis como los títulos y su notación, es decir entrecomillado para “Heart of Darkness” y el término “tale” para las otras dos novelas, es posible comenzar a vislumbrar ese desborde de la narración al cual aludiremos más adelante.

Italo Calvino², quien fuera además de fervoroso y recurrente lector estudioso de la obra de Conrad, dice en *Por qué leer los clásicos* (1994):

Creo que hemos sido muchos los que nos hemos acercado a Conrad impulsados por un reincidente amor a los escritores de aventuras, pero no sólo de aventuras: a aquellos a quienes la aventura les sirve para decir cosas nuevas de los hombres, y a quienes las vicisitudes y los países extraordinarios les sirven para dar más evidencia a su relación con el mundo. En mi biblioteca ideal, Conrad tiene su lugar junto al aéreo Stevenson, que sin embargo es casi su opuesto, como vida y como estilo. Y sin embargo más de una vez he estado tentado de desplazarlo a otro anaquel- menos al alcance de mi mano- el de los novelistas analíticos, psicológicos, de los James, los Proust, de los recuperadores infatigables de cualquier migaja de sensación olvidada; o también al de los estetas más o menos malditos, a la manera de Poe, grávidos de amores traspuestos, si es que sus oscuras inquietudes ante un universo absurdo no lo destinan al anaquel- todavía sin ordenar y seleccionar bien- de los “escritores de la crisis”. (180)

La reflexión de Calvino ha dejado a la zaga la de aquellos primeros reseñadores y críticos ingleses que, como bien apunta Norman Sherry en la Introducción a *Joseph Conrad: The Critical Heritage*, no atinaban al comienzo a comprender “how to ‘place’ him which resulted in his being consigned to the island of Borneo as his proper *oeuvre* and to a series of comparisons with other contemporary writers which irked Conrad, understandably.” (Sherry, 2005: 1).

De desplazamientos y devenires también estuvo llena la vida del sujeto biográfico. Las voces que hablan de Joseph Conrad en Inglaterra cuentan a modo de dato curioso que nunca compró una casa. Después de dejar Polonia en 1874 y a partir del momento en que decide afincarse en suelo inglés fue mudando de residencia en un itinerar que registra su presencia en Ivy Walls, Pent Farm, Aldington, Capel House y Oswalds, entre otras. Si en la doxa poseer una casa equivale a morar en ella, podemos afirmar que Conrad residió en muchas y habitó ninguna.

A partir de este dato, que puede pasar por un comentario trivial sobre la vida privada de un sujeto biográfico, comienzan a insinuarse muchas de las cuestiones objeto de indagación que presento en esta tesis así como las líneas de investigación que guiaron el análisis y las herramientas analítico-interpretativas que me asistieron en dicho proceso.

² Calvino realiza su *Tesi di laurea* sobre Joseph Conrad en la Universidad de Turín en 1946-1947. Véase Calvo Montoro, María José (2011; 2003), McLaughlin, Martin & Scicutella, Arianna (2002).

Esa relación, elegida o no, de Conrad con el espacio traza entonces unos devenires que cruzan los umbrales de sus ficciones e instauran lo que queremos leer como un nuevo mapa del espacio, esto es, un espacio conradiano.

Expatriado de Polonia, una nación tan legendaria como desmembrada, miembro de la *szlachta*,³ hombre de mar en la Marina Mercante inglesa, un huésped polaco (Woolf, 1984: 223) que rechaza un título de caballero inglés por contar ya con linaje propio,⁴ escritor modernista que abreva en espacios antes reclamados por las novelas de aventuras y el romance imperial, aspirante al campo (Bourdieu, 2002) y por obra del gran F. R. Leavis (1948) consagrado como integrante de la Gran Tradición de novelistas ingleses. Todos y cada uno de ellos son los espacios de Conrad. ¿Consignarlo a uno o a otro como quisieron sus primeros lectores profesionales? Quizás responder dónde ubicarlo con toda la fuerza de la certeza no sea relevante. Quizás la intensidad de Conrad resida menos en la posición en el espacio que en la manera en que se sitúa en todos esos espacios que son, aunque indudablemente demasiados para el sosiego (Coroneos, 2002: 6), embarazados de posibilidades.

En un pasaje del capítulo “Del *cliché* al hecho pictórico”, en *Pintura. El concepto de diagrama* ([1981] 2007) Gilles Deleuze ubica a Joseph Conrad, conjuntamente con Franz Kafka (1883-1924) y Samuel Beckett (1906-1989), a la par de una nómina pictórica que incluye a Joseph Mallord William Turner (1775-1851), Paul Cézanne (1839-1906), Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Klee (1879-1940) Frantisek Kupka (1871-1957) y Francis Bacon (1909-1992) (1857-1924).

Deleuze, quien parece incluir el ejemplo de Conrad casi por casualidad y aleatoriamente, dice que Conrad es “un novelista que desborda de tal modo la narración” y su narrativa, amén del anacronismo, ostenta las marcas de “las oscuridades de Bacon” (82). Conrad pasa así a integrar la lista de aquellos que recorren ese trayecto de “captar la potencia”, ese “algo que excede toda visibilidad” (80).

³ Acerca del término *szlachta* Zdzislaw Najder (2006) explica:

The term has no precise equivalent in English. It encompasses both the nobility and the gentry: there were no legal distinctions within the *szlachta*, which in pre-partition Poland formed about 8-10% of the population and was the only politically and culturally active class. Any member of it could be elected to the *Sejm* (parliament) or, in theory at least, be elected king. (xiii)

⁴ En 1924 el ministro Ramsay MacDonald le ofrece otorgarle una orden de caballero que Conrad rechaza. Un año antes, en ocasión de la preparación de la publicación de sus obras completas por la editorial inglesa J. M. Dent, Conrad le pide a su prima Aniela Zagórska un armorial con el fin de estampar el blasón de los Nalecz en la cubierta de dicha edición (Najder, 1964: 288-9)

Como señaláramos más arriba, Deleuze alude a Conrad a partir del tema que lo convoca que es pintar la catástrofe y la posibilidad de restituir una mirada capaz de componer esa catástrofe. Ésta es, según el filósofo francés, análoga a la mirada de un operado. Este acento que Deleuze pone en el acto de ver y los ojos no es adventicio y resulta central en su intento por disipar el *cliché* y elaborar el hecho pictórico.

Tampoco, creemos, es fortuita la referencia que el filósofo francés hace a *The Nigger of the Narcissus*. Si bien Deleuze no lo menciona es en la “Author’s Note” a esta novela que Conrad explicita lo que para muchos es su manifiesto estético (Knowles & Moore, 2000: 249):

My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel-it is, before all, to make you *see*. That, and no more, and it is everything. If I succeed, you shall find there according to your deserts: encouragement, consolation, fear, charm-all you demand-and, perhaps, also that glimpse of truth for which you have forgotten to ask. (Conrad, 1946a: 5)

El énfasis en las resonancias concretas y metafóricas de la visión es, según Ian Watt (1981) una de las cualidades distintivas de la escritura conradiana, “[p]erhaps the most distinctive quality of Conrad’s own writing, like Crane’s and unlike Ford’s, is its strong visual sense” (174). Una práctica estética exitosa dependerá, sostiene Conrad en *The Nigger of the Narcissus*, de una “impression conveyed through the senses”. Así, el “make you *see*” articulado tempranamente en la carrera del escritor expresa lo que será una trayectoria estética y un método artístico.

Este énfasis en los sentidos, específicamente lo visual, no está divorciado de la cualidad de ser espacialmente situado (Merleau- Ponty, 1994) de Conrad. Hay en sus ensayos, en sus novelas y en su propia vida una conciencia que, podríamos denominar conciencia explícitamente espacial y una imaginación espacialmente situada.

Joseph Conrad nace bajo el nombre de Józef Teodor Konrad Nalecz⁵ Korzeniowski en Berdichev, Ucrania en 1857 y muere en el condado de Kent en Inglaterra en 1924. Joseph Conrad, para los círculos literarios, ingresa y se inscribe ambiguamente en el canon de la literatura inglesa. Hijo de un aristócrata y revolucionario polaco, Conrad nace en una Polonia desmembrada como resultado de tres particiones. Su lugar de

⁵ Nalecz corresponde al nombre heráldico del escudo de armas de la familia (Baines, 1960: 1)

nacimiento es Berdichev en la Ucrania,⁶ una región de Polonia que estaba anexada a Rusia desde 1793. Su padre, en un acto claro de desafío, lo llama Konrad, en honor a Konrad Wallenrod, el mártir y patriota en el poema (1828) del mismo nombre escrito por el poeta y patriota polaco Adam Mickiewicz (1798-1855). En su infancia, quien luego se convertiría en Joseph Conrad, era llamado por el nombre Konrad⁷ y su madre Ewa lo menciona en sus cartas como “little Konradek” (Najder, 1997: 23-24). Él mismo, a la edad de 5 años, firmará “Konrad” en la dedicatoria escrita en el reverso de una fotografía tomada en Vologda y enviada a su abuela materna: “To my dear Granny, who helped me take cakes to my poor Daddy in prison. Your little grandson- Pole, Catholic and nobleman- KONRAD.”⁸

Conrad queda al cuidado de su tío materno, Tadeuz Bobrowski después de la muerte de sus padres, quienes habían sido deportados⁹ a Rusia como consecuencia del rol que Apollo tuvo en la insurrección de 1863. Su deseo de hacerse marino se manifiesta a los catorce años y comienza a realizarse cuando la necesidad de dejar Polonia se vuelve imperiosa e impostergable. En tanto que ciudadano ruso e hijo de un deportado político le esperaban no menos de veinticinco años de servicio en las filas del ejército zarista.

El lugar elegido por Conrad es Francia, el país tradicionalmente elegido por los exilados polacos. Allí pasa cuatro años, los años formativos que van de los diecisiete a los veintiuno y se inicia en la profesión de marino. No obstante, nuevamente se ve forzado a dejar el país. Gran Bretaña, contrariamente a Francia, no tenía servicio militar y los requisitos formales concernientes a la contratación de marinos extranjeros eran virtualmente inexistentes. De este modo, es en Gran Bretaña donde comienza realmente su vida marinera a bordo de barcos mercantes a vela.

Su carrera literaria la inicia recién a los treinta y dos años y en una lengua cuyo aprendizaje es no menos tardío. Como se recordará, la lengua materna del escritor es el polaco, el francés, su segunda lengua y el inglés se ubica en tercer lugar, aunque el crítico Ian Watt (1981) considera que debe ubicarse en cuarto lugar después del ruso.

⁶ Véase Stape, John (2007: xvii).

⁷ Los maestros rusos, con plena conciencia de la significancia étnica, histórica y política del nombre Konrad, se rehusaban a llamar a sus alumnos por ese nombre. (Majewski, 2003: 180)

⁸ Una reproducción de la fotografía y la dedicatoria se encuentran en Najder, Zdzislaw (2007) imágenes 11 y 12; cf.: Najder, Zdzislaw (2006), imágenes 8 y 9.

⁹ Cuando Apollo es arrestado en 1861 por sus actividades revolucionarias anti-rusas es encarcelado en la Ciudadela de Varsovia y luego, después de ser sometido a juicio en una corte marcial, es condenado junto con su mujer, quien también fue acusada de actividades subversivas, al exilio en Vologda, distante 466 kilómetros de Moscú. En 1863 se les permite residir en Chernikhov, cerca de Kiev. (Knowles & Moore, 2000: xxi)

Durante el periodo 1889 a 1894, es decir, once años después de haberse instalado en Gran Bretaña, escribe su primera novela en inglés, *Almayer's Folly* (1895). De allí en más su producción será profusa.

La entrada e inclusión de Joseph Conrad y su obra en el campo literario inglés de fines del siglo XIX y principios del XX, sin embargo, es problemática. Él es un *outsider*, en tanto extranjero que habla inglés con un marcado acento foráneo¹⁰ y escritor cuya prosa está influenciada por el polaco y el francés en el léxico, la sintaxis y el estilo retórico. Las reseñas de sus contemporáneos oscilan entre lo laudatorio y un tono de reserva que se evidencia al remarcar que él es un extranjero que escribe en inglés. Virginia Woolf en el obituario que escribe para *The Times* llama a Conrad *nuestro huésped* (Woolf, 1984: 223) y al hacerlo pone de manifiesto esta ambigüedad en la recepción del escritor y el hecho de que, aún al momento de su muerte, la concesión del título de inglés no es más que honorífico. A la vez su figura revela una tensión potencial entre posición y disposición ya que, como recién llegado y extranjero, la necesidad de producir obras más comerciales entra en conflicto con la necesidad impostergable de establecer su posición en el campo literario.

Conrad escribe en un momento histórico en que Gran Bretaña se transforma en una sociedad predominantemente industrial y urbana, involucrada en un intrincado proceso de interacción económica y control político con las tierras de las colonias y en el que la tradicional relación campo-ciudad se reconstruye a escala internacional. El efecto sobre la imaginación inglesa es tan profundo que desde alrededor de 1880 hay un aumento notable en la representación de paisajes y relaciones sociales como así un marcado desarrollo de la idea de Inglaterra como *hogar* en el sentido de recuerdo e idealización. De igual manera, Conrad puede dar cuenta de una experiencia no arraigada dentro de modos nacionales ni raigambres lingüísticas puesto que él no se halla limitado por la preocupación de erigirse en novelista nacional y tiene la libertad de observar los lugares donde se producen la interacción de países, sistemas y valores. El desvanecimiento del sólido anclaje deíctico de la novela inglesa y la obliteración de las condiciones de

¹⁰ Acerca de sus dificultades con la pronunciación del inglés Conrad confiesa a R. L. Megroz en una entrevista que éste le realizara en 1922, “The phonetics of English is indeed a dismal thing for foreigners.” (Ray, 1990 : 210).

Marian Dabrowski relata en una entrevista que le realizara en 1914 para *Tygodnik Ilustrowany* N° 16 (18 abril 1914) que cuando ella va a entrevistar a “the greatest writer in England today” “our compatriot” Conrad hablaba “[]perfect Polish. No trace of an accent.”. Más que encontrarse con el escritor ella comprendió que aquel con quien conversaba era Józef Konrad Korzeniowski, “It struck me that I was spoken to by Józef Konrad Korzeniowski” (Najder, 2006: 196-197; Piechota, 2005).

estabilidad lingüística y conciencia nacional (Simmons, 2005) conforman así para Conrad una experiencia propia a partir de la cual imaginar y crear.

En el ámbito de la tradición literaria inglesa que ostenta una impronta no constreñida por la infranqueabilidad de fronteras territoriales nacionales, Conrad marca, no obstante, un punto de inflexión. Si bien esta literatura se nutrió a lo largo de su historia de los aportes de escritores de culturas distintas de la específicamente inglesa, tales como la escocesa, irlandesa y galesa, es a partir de fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX que tiene lugar un cambio fundamental dentro de la *tradición inglesa* (Williams, 1997) ya que un nuevo elemento proveniente de otras naciones y otras conciencias de nacionalidad entran en juego. La presencia de los irlandeses William B. Yeats, George B. Shaw, James Joyce, John. M. Synge y Sean O'Casey y los estadounidenses Henry James, Thomas Stearns Eliot y Ezra Pound es ineludible dentro de la *tradición inglesa* del periodo en cuestión puesto que las obras más importantes vienen de estos *outsiders*. Acerca de la influencia que extranjeros y expatriados ejercen sobre la literatura creativa de una sociedad en un momento determinado Terry Eagleton (1970) sostiene que “[i]f the creative literature of a society is dominated over a specific period by foreigners and expatriates, then it is reasonable to assume that this fact is as revealing of the nature of that society as it is of the writers who approached it from a foreign viewpoint.” (9).

Es esta situación peculiar de Conrad, situación entre mundos resultado de la experiencia del exilio¹¹ (Said, 2000), la que dinamiza y deshilacha las isotopías del *allá* del imperio y de la nación. Conrad, sostiene Said, debe ser puesto junto a Joyce y Nabokov porque escribieron del exilio con dramatismo pero sin causa. Conrad en tanto expatriado¹², comparte la soledad y extrañamiento del exilio, pero no sufre sus rígidas prescripciones (1984¹³: 5). El exilio muchas veces toma la forma de historias que lo

¹¹ Dice Said acerca de la presencia de su vida polaca que ésta no cumple el rol de mero trasfondo sino que se manifiesta como una presencia reticente y esquiva. Dice Said en “Between Worlds” (2000):

Only well after his death did Conrad's critics try to reconstruct what has been called his Polish background, very little of which had found its way directly into his fiction. But the rather elusive meaning of his writing is not so easily supplied, for even if we find out a lot about his Polish experiences, friends and relatives, that information will not of itself settle the core of restlessness and unease that his work relentlessly circles. Eventually we realise that the work is actually constituted by the experience of exile or alienation that cannot ever be rectified. (554)

¹² Said (1984) distingue entre exilados, refugiados, expatriados y *émigrés*. (5)

¹³ La traducción de “The Mind of Winter: Reflections on Life in Exile” aparecido en 1984 en *Harper's Magazine* fue realizada por Beatriz Sarlo y publicada en *Punto de Vista* N° 22. Diciembre 1984. Nos parece interesante señalar que la traducción que Sarlo realiza del título del artículo soslaya el sentido del

presentan como una condición que abre la vida a episodios heroicos, románticos, gloriosos, y hasta triunfales pero ésto es parte de la fábula (3). Si el exilio es “la grieta insalvable producida *por la fuerza* entre un ser humano y su lugar de nacimiento, entre el yo y su verdadero hogar” (3, *mi cursiva*), Conrad no puede ser considerado un exilado *stricto sensu*. En este sentido, la condición del exilio de Conrad es, sostenemos, diferente a la de los Joyce, los James, y otros¹⁴. Su excentricidad¹⁵ se da por su posición entre un nosotros y un afuera, un acá y un *allá* concebido menos como dualidad que como heterogeneidad. Conrad ha sido capaz, como dice Witold Gombrowicz (2012),¹⁶ de unir las dos esferas, la de la Anglidad y la Poloneidad, y generar una cierta electricidad que suelta la lengua, “to generate a little electricity and loosen their tongues” (507).

Que los espacios conradianos sigan resultando significativos para los lectores y escritores contemporáneos habla de una discriminación crítica y un punto de distancia operativo que le permitió al escritor alcanzar una conciencia exterior. La visión de Conrad será relativamente poco común entre los escritores occidentales hasta mucho más adelante en el tiempo. Desde mucho antes de iniciar sus viajes y errancias por los mares Conrad, sostenemos, estuvo mirando a Europa desde la frontera imperial (Pratt, 1992). Dirá Ian Watt en *Conrad in the Nineteenth Century* (1981) que “Conrad may be said to have inherited much of his modernity- perhaps his post-modernity- from his Polish past” (359).

Nacido en la frontera este de la vieja Polonia, en Berdichev, bajo el poder del imperio ruso, esta temprana experiencia de la frontera lo moldeó. Además del exilio al que hace referencia Edward Said, el sentido del exilio en su propia tierra natal no pudo haber sido desconocido para Conrad. Los años de la infancia y adolescencia transcurrieron en una

original tomado de Wallace Stevens al traducir “a mind of winter” como “Recuerdo del Invierno”. En la traducción aparecida en *Punto de Vista* se omiten además algunos párrafos referidos a Conrad, su cuento “Amy Foster” y unas líneas dedicadas a James Joyce.

¹⁴ Véase Montezanti, Miguel Ángel (2009) para un análisis que pone en relación lengua, territorio y tradición en la poesía de Seamus Heaney.

¹⁵ Véase Gurko, Leo (1962).

¹⁶ Witold Gombrowicz (1904- Maloszice, Polonia; 1939-1963, Argentina; 1969, París). Véase Piglia, Ricardo (2000; 2008); Saer, Juan José (1989; 2005). Véase también Gasyna, George (2011) y Fernández, Silvana N. (2014). En nuestro trabajo, “Of Accidental Sojourns and Immature Territories: Conrad in Poland (1914) and Gombrowicz in Argentina (1939)”, recuperamos los aportes invalorable realizados por la crítica argentina que Gasyna, a excepción de las referencias al ensayo “El escritor argentino y la tradición” (Borges, 1957), deja de lado. En un estudio sobre el discurso del exilio que abarca tanto a Conrad como Gombrowicz no está permitido desconocer que la evolución de su literatura es inseparable de su experiencia argentina. Saer (1989) sostiene que “[s]ean argentinos o no, quienes lean el *Diario* o *Transatlántico*, no leerán solamente a un autor llamado Gombrowicz, sino que leerán también, y no únicamente entre líneas, a la Argentina.” (15).

región cuya situación política de ocupación rusa y composición social de polacos pertenecientes a la *szlachta*, campesinos rutenianos ortodoxos y judíos dio lugar a un profundo sentido de aislamiento que lo acompañó más allá de las fronteras de Berdichev (Brodsky¹⁷, 2012: 106). En este sentido, la noción de exilio en Conrad comprende un sentido de desorientación que afecta a aquellos cuya patria carece de una identidad definida. Conrad comparte así con otros escritores de Ucrania “a sense of limbo and disorientation- not the disorientation of exiles, but of a people whose own homeland has no fixed identity” (Reid, 2000: 109).

La elección de profesión que Conrad realiza, la de marino, es de todas las profesiones posibles no sólo la que más lo aleja de su clase, una *szlachta* que después del levantamiento de 1863 había sido virtualmente minada en sus cimientos, sino que además lo lanza al espacio de los mares, al espacio del imperio y de la compresión espacio-temporal (Harvey, 1998) que ya no deja espacios en blanco. Cuando Conrad parte hacia Marsella lo hará siguiendo los impulsos de “ir *allá*” pero también movido por la necesidad de “get away” (Conrad, 1919: 229). Este “ir *allá*” traerá aparejado una condición de exilio singular y de *dislocación* (Gregory, 1996: 409) de la coherencia del *habitus* que se manifiesta como una desorientación resultante de la tensión entre las isotopias del *allá* y las líneas que lo tensionan. Sumado al estado de desorientación de aquel cuya tierra nativa carece de identidad definida (Brodsky, 2012: 105; Reid, 2000: 109), Conrad se hallará situado a partir de ese acto de “ir *allá*” en medio de “procesos que generan una revolución de tal magnitud en las cualidades objetivas del espacio y el tiempo que nos obligan a modificar, a veces de manera radical, nuestra representación del mundo” (Harvey, 1998: 267).

Esta conciencia e imaginación del espacio, sostenemos, se expresa de manera contundente e imperiosa en la frase “I shall go *there*”. Recurrente y casi ubicua, la frase es proferida por el personaje Marlow en “Heart of Darkness” y por Conrad escritor en *A Personal Record* (1919) y en el ensayo “Geography and Some Explorers” (1924). Esas son las palabras que Conrad niño pronuncia al acompañar el gesto de señalar en el mapa con el apasionamiento por la lectura de las proezas de esos hombres que, “like

¹⁷ Al momento de finalización de esta tesis G. W. Stephen Brodsky (diciembre 2016) publica *Joseph Conrad's Polish Soul. Realms of Memory and Self*. Maria Curie-Sklodowska University Press.

masters of a great art, worked each according to his temperament to complete the picture of the earth” (Conrad, 2011c: 12).

En “Geography and Some Explorers”, Conrad rememora la actividad en la que solía solazarse cuando aún niño empezaba a adentrarse en el mundo del juicio y de la imaginación, “in the world of mentality and imagination” (13). Él, cuyo nacimiento era casi contemporáneo al descubrimiento de los Grandes Lagos, dibujaba a finales de 1860 su “first bit of map drawing and paid my first homage to the prestige of their first explorers” (12). Esta actividad consistió en el laborioso trazado del perfil del Tanganica para completar su viejo y querido atlas de 1852.

Conrad reconoce que la idea de actualizar el mapa con la mayor exactitud posible obedecía a un impulso romántico que lo llevó a imaginarse a sí mismo pisando las huellas mismas del descubrimiento geográfico. Esta tarea, lejos de representar una pérdida de tiempo, tuvo el carácter de “prophetic practice” (ibíd.). Dice Conrad que “[m]any years afterwards, as second officer in the Merchant Service, it has been my duty to correct and bring up to date the charts of more than one ship, according to the Admiralty notices.” (ibíd.).

Conrad marino lleva a cabo esta misión encomendada por el Almirantazgo a conciencia y con gran sentido de la responsabilidad pero la labor de actualización se agota allí. Como señala Conrad, “it was not in the nature of things that I should ever recapture the excitement of that entry of Tanganyika on the blank of my old atlas.” (ibíd).

La representación del espacio y el tiempo, dirá Harvey (1998), importa “porque afecta a la forma en que interpretamos el mundo y actuamos en él, y por la forma en que los otros lo interpretan y actúan en él” (229). Conrad estaba allí, en África, pero ni había nada que evocar ni tampoco estaban los fantasmas exploradores de Cook, Mungo Park o algún otro representante de esa “geografía militante” (Conrad, 2011c: 6). El Conrad que visualizamos en “Geography and Some Explorers” es un Conrad situado en el espacio y en el tiempo y consciente del ardid periodístico que resultó el más vil saqueo y expoliación del espacio africano:

But there was no shadowy friend to stand by my side in the night of the enormous wilderness, no great haunting memory, but only the unholy recollection of a prosaic newspaper stunt and the distateful knowledge of the vilest scramble for loot that ever disfigured the history of human conscience and geographical exploration. What an end to the idealized realities of a boy’s daydreams! (14)

Conrad irá allí pero, como relata con pesadumbre, necesita reafirmarse a sí mismo que ese espacio en el que se halla es el mismo del mapa: “This is the very spot of my boyish boast.” “Yes; this was the very spot.” Sin embargo, a pesar de la fuerza categórica del enunciado, no es capaz de revivir la emoción de aquel que todavía confiaba en las pretendidas certezas de la exploración y los fundamentos de la razón imperial. ¿Es que ha dejado de ser niño y ha perdido el don? ¿O es que ha ganado en autoconciencia, como sostiene Hawthorn (1979)? ¿Qué es lo que ha sucedido para que esta actualización ya no resida en la confianza de una copia como similitud, mimética y clara?

La voluntad imperial de representación se manifiesta en un modelo descriptivo que, más allá de las diferentes prácticas escriturarias, está asentado en una retórica descriptiva surgida como consecuencia de políticas estatales y prácticas políticas y discursivas. A fines del siglo XIX cuando el proyecto imperial estaba en su punto más alto, la fascinación con los confines, con el *allá*, se concretaba en una mirada imperial que, a través de instituciones y prácticas, trazaba representaciones, textuales o no, de esos espacios allende la metrópolis.

Como manifiesta Edward Said (1994) el imperialismo conlleva “thinking about, settling on, controlling land that you do not possess, that is distant, that is lived on and owned by others.” (5). En ese contexto, más específicamente el del siglo XIX, los mapas se institucionalizaron aún más, se vincularon al crecimiento de la geografía como disciplina y los efectos de su poder se manifestaron nuevamente en la ola continua de imperialismo europeo (Harley, 2005: 87).

Conrad tomará el mapa en todo su poder simbólico (101), como imagen y como discurso, y al trazar líneas de fuga en el potente simbolismo de éste, lo insertará de manera singular en el espacio. Así, aquella práctica temprana de trazado de mapas y el celo mostrado por completar los espacios en blanco viene a revelar su cualidad profética menos en relación con la tarea efectiva que le había encomendado el almirantazgo que en relación con su propia escritura y el trazado y construcción de nuevas configuraciones espaciales, de nuevos modos de espacialización (Deleuze, 2002: 490) y de nuevos espacios vividos (Merleau-Ponty, 1994)

La experiencia de Conrad en el Congo es determinante en la transformación de Conrad de marino a escritor (Hawthorn: xiii) . Relata Edward Garnett:

According to his emphatic declaration to me in his early years at sea he had not `a thought in his head'. `I was a perfect animal', he reiterated, meaning, of course, that he had reasoned and reflected hardly at all over all the varieties of life he had encountered. (1928, xii))

La experiencia en el Congo revestirá una importancia fundamental para el acto por el cual deviene escritor y constituirá un punto de inflexión que marca el tránsito de la inconciencia de sí mismo y su actividad a una toma de conciencia. Esta capacidad introspectiva sin lugar a dudas está íntimamente relacionada con su transformación de marino a escritor.

La recurrente mención a la experiencia en el Congo, retomada y narrada en “An Outpost of Progress” (1897), “Heart of Darkness” (1899), *A Personal Record* (1919) y “Geography and Some Explorers”(1924) se impone por su intensidad. Además, la necesidad de revisitación de dicha experiencia demuestra que el espacio del Congo representa un salto¹⁸ a la conciencia que le permite elaborar ciertos aspectos específicamente políticos o ideológicos de sus experiencias previas.

Si la autoconciencia de lo vivido que se manifiesta en la escritura (Butor, 1974)¹⁹ está inexorablemente ligada a la experiencia del espacio, en Conrad esa escritura se constituye, además de su experiencia africana, en la experiencia del exilio (Said, 1998), de un irse para siempre. Potente y poderosa, la Figura del “ir *allá*”, un *allá* de aventuras y romance, debe leerse en concatenación con un irse para siempre, “going away for good, going very far away” (Conrad, 1995a: xlvi). El “ir *allá*” en Conrad, sostenemos, debe ser entendido a partir de esa otra Figura tanto o más poderosa y potente que es irse para siempre, dejar Polonia.

En *A Personal Record* (1919) Conrad reflexiona sobre su tío abuelo Nicholas B. y dirá que más que admiración por su valentía, lo que permanece en su memoria es la impresión de “awe, compassion and horror” (73). El tío abuelo, un patriota polaco enrolado en las filas napoleónicas durante lo que Conrad llama “the greatest military disaster of modern history” (78), había paliado el hambre devorando un perro. Han transcurrido cuarenta años desde el momento en que Conrad niño dice a su abuela “I could not have eaten that dog.” y la escritura de la reminiscencia. En aquel momento

¹⁸ Hawthorn lo denomina “the jump of self-consciousness” (5).

¹⁹ En “Travel and Writing” (2001), en francés “Le voyage et l’écriture” (1972), Butor explica que el viaje produce escritura desde una perspectiva semiótica: “They travel in order to write, they travel while writing, because for them, travel *is* writing” (69).

lejano de la infancia la capacidad de expresión del niño “[was] still unformed” (91) para articular de manera efectiva una respuesta a la observación de la anciana: “Perhaps you don’t know what it is to be hungry.” (77). Cuarenta años después Conrad es capaz de justificar sus elecciones y manifestar “I have learned something of it since” (78). Conrad categóricamente se rehúsa a alimentarse de este animal que no es otra cosa que el patriotismo. Él ha tomado otros rumbos, se ha hecho a la mar. Él no ha comido un perro “for the sake of an unappeasable and patriotic desire” (78) pero sí ha aprendido lo que es vivir de aquello que los franceses denominan la *vache enragée*. Dice Conrad que ha vivido “on ancient salt junk, I know the taste of shark, of trepang, of snake, of nondescript dishes containing things without a name- but of the Lithuanian village dog, never!” (ibíd.). Funciona en esta anécdota un traspaso de la náusea como sensación de repugnancia ante el acto de comer un perro y como comprensión intelectual de la contingencia constitutiva de lo humano a la dimensión espacial. Conrad, en tanto ser que existe espacialmente,²⁰ constituye un nivel espacial en el aquí de la escritura. La experiencia perceptiva de la carne de perro como nauseosa tiene que ver también con un cambio brusco en el espacio. Dicha experiencia es posible a partir de la constitución de un “mundo pleno” que, instaurando un nivel espacial convierte al mundo en polo intencional, ya sea de mi percepción o de mis intenciones motrices (Merleau-Ponty, 1994). Como señala Hawthorn (1979) el hecho de que Conrad ubique el despertar de esta conciencia en diferentes circunstancias²¹ muestra no solo la poca confiabilidad en cuestiones concernientes a su propia historia (2) sino, y fundamentalmente, que la autoconciencia no puede constreñirse a un único momento. Es un proceso que se manifiesta y consolida en el tiempo. Si bien Conrad admitirá en varias ocasiones que ser escritor implica una actividad de mayor autoconciencia que la de ser marino observamos en Conrad escritor una preocupación constante y reiterada con la naturaleza del lenguaje, el status de la ficción, y la cuestión general de la introspección y la capacidad del hombre para escudriñarse a sí mismo y su actividad (ibíd.).

²⁰ Tal como sostiene Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción* (1994) la existencia es espacial y esta espacialidad se define por ser de situación, en oposición a la espacialidad de posición que es propia de los objetos (117).

²¹ En la “Author’s Note” a *The Shadow-Line* Conrad fija el fin de su carrera de marino y el comienzo de la de escritor en términos más pragmáticos. Su renuncia al mando del *Adowa* en 1894 cierra y abre etapas: This resignation marked the beginning of another phase of my seaman’s life, its terminal phase, if i may say so, which in its own way has coloured another portion of my writings.” (Conrad, 1926: x)

La elección del mar ha lanzado a Conrad fuera de la patria. En un contexto que Conrad rotula “*Pro Patria*”,²² el acto de alimentarse de un perro se nos presenta como “a sweet and decorous meal” en tanto que su dieta aparece como “a fatuous and extravagant form of self-indulgence” (1919: 79):

[...] for why should I, the son of a land with such men as these have turned up with their ploughshares and bedewed with their blood, undertake the pursuit of fantastic meals of salt junk and hard tack upon the wide seas? On the kindest view it seems an unanswerable question. (ibíd.)

En el mejor de los casos esa pregunta carecería de respuesta pero Conrad no deja lugar a dudas acerca del juicio que algunos hombres emitirían ante ese deseo de “ir *allá*”. La acusación es la desertión y el escarnio, “Thus the state of innocent adventure may be made bitter to the palate.” (ibíd.)

En el itinerario²³ de su vida Conrad ha ido alejándose de espacios a los que Said (2008) llama “a disgraceful paradigm of shameful things, from the desertion of the ideals of his Polish heritage to the seemingly capricious abandonment of his sea life” (98). Korzeniowski deja una casa en el sentido de *Volk*,²⁴ deja una lengua y deja el espacio del mar para ingresar, por azar²⁵ o voluntariamente, a un espacio de creación. La entrada en el espacio del campo literario inglés de 1890 no fue fácil. No resultó tarea sencilla para el escritor hacerse camino entre las prácticas literarias pues tuvo que vérselas con la lengua misma que se le escabullía,²⁶ con unos sonidos²⁷ que siempre lo delataron

²² Conrad pondrá este término en boca de Decoud en *Nostromo* (158). Véase en esta tesis el Capítulo III, pág. 213.

²³ Zdzislaw Najder señala que “[t]he images of duty abandoned, of betrayal, and above all of deserion, had been common in Polish literature since the early nineteenth century, since the loss of Polish national independence (1997: 12-13)

²⁴ En 1857, año del nacimiento de Conrad, todo lo que quedaba de ese gran imperio medieval que había Polonia era la “Polonia del Congreso”, establecida en 1815 tras la caída de Napoleón Bonaparte. A mediados del siglo XIX Polonia existía como una cultura, una historia, una lengua y una región geográfica, pero no como una nación independiente. (Batchelor, 1994:1)

²⁵ Conrad de manera sostenida trató en sus reminiscencias de restarle importancia a la fuerza de su resolución de convertirse en un hombre de letras. Según Najder, Conrad “always insisted that he became a writer by chance, that literature was not a matter of conscious choice nor even the result of some strong inner need (Najder, 2007: 199).

²⁶ Una de las soluciones ante las dificultades que la nueva lengua le presentaba fue el trabajo en colaboración con Ford Madox Ford. Conrad era muy lento para escribir mientras que Ford lo hacía con rapidez. Dice Najder (2007) acerca de esta colaboración literaria:

The most important argument in favour of the arrangement must have been the opportunity to perfect his English [...] Until then the two principal sources of

como extranjero,²⁸ con su lengua materna que lo perseguía en sueños y en momentos de delirio,²⁹. Sumado a lo anterior estaban las formaciones discursivas y expectativas genéricas que imponían el rumbo y los dictados del mercado editorial.

Al comienzo la posición social y literaria de Conrad, en tanto recién llegado al campo literario inglés, era precaria. A los impedimentos que encontraba un migrante en una cultura extraña, las dificultades para acceder al campo y la urgencia de no contar con dinero, se sumaban, en correlato con lo anterior, la complejidad de su disposición subjetiva (McDonald, 1997: 31). Asimismo, más allá de las inseguridades corrientes generadas por la ambición, las aspiraciones y la vulnerabilidad de un aspirante a ingresar al campo tardíamente,³⁰ Conrad padecía, como bien y ampliamente lo atestiguan sus cartas, una falta de convicción en su capacidad como escritor que se manifestaba de manera persistente, y a menudo casi inmovilizante.

La gran fortuna de Conrad fue haber concitado la atención de Edward Garnett muy tempranamente. En 1894 Garnett, en su carácter de lector para T. Fisher Unwin,³¹ había recomendado la publicación de *Almayer's Folly*. Para un Conrad recién llegado al

Conrad's knowledge of English were the colloquial language of sailors and the books he read; that left substantial areas in which he was insecure. (275)

²⁷ Jocelyn Baines (1971):

[I]t appears certain than in speaking English he retained a strong foreign accent throughout his life¹⁴¹ (Paul Valéry described it as 'horrible'¹⁴² and Conrad himself referred to it in connection with his American visit), yet Garnett has said that as early as November 1894 his accent seemed 'only slight'.¹⁴³ Wells's impression of Conrad's manner of talking is probably accurate as far as it goes; then there is Hueffer with his insistence that Conrad prefaced his remarks with 'My dear faller', and Jessie, who reproduces a few, no doubt authentic, mannerisms." (532).

Cuando Jocelyn Baines menciona el apellido Hueffer alude a Ford Madox Ford.

²⁸Sherry (1966: 37) dice que el apellido de Conrad, Korzeniowski, nunca parece bien escrito en los registros de los barcos publicados en la prensa en Singapur, Bangkok y Australia. Un dato muy interesante rescatado por Sherry es que en la lista de partida del barco *Nurnberg* que lo llevaría de Adelaida a Southampton en abril de 1889, su nombre aparece asentado por primera como "Captain Conrad".

Al finalizar el periodo en el que más abrevó en su ficción Conrad se ha convertido para el ámbito de la marina mercante en Capitán Conrad. Éste que es su tercer periodo de vida activa en los Mares del Sur comprende los ocho meses de 1887 a 1888 en el que visitó nuevamente Singapur, realizó cuatro visitas a Tandjong Redeb en el río Berau y además visitó Bangkok. (34).

En el mismo año en que se consigna su nombre como Capitán Conrad, el futuro escritor comienza a escribir su primera novela en inglés *Almayer's Folly*. Su escritura le insumirá cinco años de trabajo.

²⁹ Su esposa Jessie cuenta que Conrad deliraba en polaco, "a habit he kept up every time an illness had him in its grip" (Hampson, 2012: 14).

³⁰ En 1896 cuando comenzó a escribir *The Nigger of the Narcissus* Conrad tenía 36 años (Najder, 2001: 199; Karl, 1979: 381).

³¹ La publicación en esta casa editorial aseguraba a cualquier escritor recién llegado reseñas en revistas literarias prestigiosas, tales como *Saturday Review* y *Athenaeum*. (McDonald, 1997: 24)

campo, ávido de lograr el reconocimiento de sus pares, Garnett en tanto “prestigious reader”³² jugará un rol vital (Watts, 1996: 79-91). Conrad se referirá a él en términos patriarcales: “my literary father” o “my ‘Father in Letters’” (McDonald: 32) y en un acto característico de recíproco reconocimiento Conrad le dedicará *The Nigger of the Narcissus*.

El punto más alto en su relación con Conrad ocurrió durante una crisis temprana en la carrera del escritor en 1896-7 (Knowles & Moore, 2000: 130). Durante este periodo Garnett ayudó a contenerlo en el trance de no poder proseguir con la escritura de *The Rescuer*³³ y *The Sisters*. Sin embargo, su rol principal fue incentivar al escritor a volcarse a la ficción del mar como medio de expandir su audiencia británica. En simultáneo, Garnett promovió la interrupción de su relación con el editor T. Fisher Unwin y lo alentó a virar el rumbo con el objetivo de buscar nuevas conexiones en el mundo editorial, específicamente con William Heinemann y, primordialmente, con William Blackwood. Asimismo, la atracción que el escritor extranjero producía en Garnett lo movía a tratar de atemperar la soledad del recién llegado acercándolo a una élite inglesa con rasgos bohemios y estableciendo contactos privados y literarios, entre ellos con Ford Madox Ford,³⁴ su futuro amigo y colaborador.

En una carta a Garnett Conrad expresa su agradecimiento, “All the good moments- the real good ones in my new life I owe to you ... You sent me to Pawling- You sent me to Black^{ds}-when are You going to send me to heaven?” (CLI: 378). El tono mesiánico de Conrad en estos agradecimientos a Garnett no debe distraernos del foco de nuestro análisis que son las estructuras de las cuales estas relaciones formaban parte. Garnett se había convertido en el banquero simbólico de Conrad y, como lo demuestran las cartas que el naciente escritor y el joven purista intercambiaban, se produjo entre ambos lo que Bourdieu denomina co-optación (31), es decir la relación circular de reconocimiento

³² Linda Marie Fritschner (1980: 48) diferencia entre lectores puristas, como Garnett, y los especuladores, como Geraldine Jewsbury, quien entre 1860 y 1875 trabajó para Bentley. Un “prestigious reader” es un lector profesional que pone el mérito literario por sobre el valor comercial, tiene contacto directo con los autores y tiende a cumplir más la función de broker que de asesor del editor.

³³ Esta obra, la segunda en extensión después de *Nostramo*, será completada y publicada recién veintitrés años más tarde, en 1920, con el título *The Rescue*.

³⁴ También conocido como Ford Madox Hueffer, fue amigo literario y colaborador de Conrad en el periodo que comprende 1898 a 1909. Ford tenía vínculos familiares con los Rossetts y socialmente con los Garnetts.

recíproco entre pares.³⁵ Nada más elocuente y palmario que las palabras del escritor a su viejo amigo en una carta de 1923:

Straight from the sea into your arms, as it were. How much you have done to pull me together intellectually only the Gods that brought us together know ... All I had in my hand was some little creative gift- but not even one single piece of `cultural` luggage. I am proud after all these years to have understood you from the first (Garnett, 1928: 294).

La medida del rol jugado por Garnett en la entrada, permanencia y consagración de Conrad en el campo literario inglés la da el gesto de Conrad en la última visita que Garnett le hace en Oswalds en el año 1923. Relata Garnett:

The next morning as we stood talking in his study, when the car was announced, he suddenly snatched from a shelf overhead a copy of the Polish translation of *Almayer's Folly*, wrote an inscription in it and pressed it into my hands. When I looked I saw that the date he had written in it was the date of our first meeting, thirty years back. (28)

Lo que Conrad entendió, o lo que Garnett ya posicionado en el campo le hizo ver, era lo que estaba en juego, es decir, aquello en lo que había que apostar para moverse en la “uncharted land” (6-7) de los editores y reseñadores. Dice Garnett:

However, to Conrad, ten years my senior, and incomparably more versed in worldly affairs, the ways of publishers, reviewers and editors were then an uncharted land, and his first view of New Grub Street, as he put it later to me was "as inviting as a peep into a brigand's cave and a good deal less reassuring." (7)

Como ha sido ya señalado por la crítica la entrada de Conrad al campo literario inglés coincidió con un auge de las industrias de impresión y publicación y una rápida y creciente profesionalización del mercado. Esta especialización puede observarse en el floreciente mercado de revistas (Simmons, 2007: 82) durante la década de 1890: *The Bookman* y *The Strand* en 1891, *The Idler* en 1892, *Pall Mall Magazine* en 1893, *The*

³⁵ La asociación entre Conrad y Garnett constituye una línea en un patrón más amplio y recurrente en la carrera de Garnett, quien daba cobijo a los escritores noveles hasta que estuvieran listos para emprender vuelo. Véase (Knowles and Moore, 2000: 132; Cahalan, James M., 1991; Jefferson, George, 1982; Watts, Cedric, 1996)

Yellow Book en 1894 y *Pearson's Magazine* y *The Savoy* en 1896. Esta eclosión en la oferta de revistas presupone la presencia de un público lector específico, “new culturally aspiring ‘mass’ readership” (McDonald, 1997: 7). Este lector nuevo surgía de las reformas electorales que de manera sostenida ampliaban el voto a los varones y de las leyes de educación elemental obligatoria junto con los esquemas de extensión universitaria.³⁶ Asimismo, en la sociedad victoriana tardía se dieron cambios más amplios y profundos que incluyeron el ascenso de las clases medias bajas, el avance profesional de las mujeres, y la llegada del “New Journalism”. Conrad confiará a Garnett que ser testigo del avance de este New Grub Street era “as exciting as a peep into a brigand’s cave and a good deal less reassuring” (Garnett, 1928: 7) y dirá con desdén que su época es “the age of Besants, Authors’ Clubs and Literary Agents” (CL2: 417).

La conducta de los autores había cambiado significativamente con respecto a comienzos del siglo XIX. Ellos ganaron en independencia gracias a las remuneraciones financieras que traía aparejadas un mercado en expansión y por los cambios en las leyes de derecho de autor que les permitían reclamar para sí un mayor porcentaje en los dividendos. Asimismo, el reconocimiento a la labor literaria se mostraba en el otorgamiento de títulos de nobleza y otros marcadores de estatus que hacían que el capital cultural prosperara juntamente con el capital económico (Gillies, 2007: 23). Según Walter Besant, a diferencia del siglo XVIII, cuando ser autor era “a beggarly profession: there was no money in it: there was no dignity in it: and it was not respectable” (citado en Gillies:19), el escritor profesional a fines del siglo XIX podía aspirar a convertirse en “a respectable man of letters [who] may command an income and a position quite equal to those of the average lawyer or doctor” (23).

Esta información contextual reviste importancia en tanto nos permite relacionar aspectos que atañen a la estructura del campo literario y cuestiones que hacen tanto a la circulación y recepción de la obra de Conrad como a su gestación y proceso de composición. En este sentido, sostenemos, que el espacio en el cual Conrad comenzó a moverse, no sólo como recién llegado sino como *outsider*, también debe ser explorado

³⁶ McDonald subraya, siguiendo a Donald Read (1979) en *England, 1868-1914*. London: Longman, 103, que a pesar del éxito de esta iniciativa de extensión universitaria, “the Oxbrige initiative of the 1860”, sólo una minoría provenía de las clases trabajadoras: “in the peak year of 1891-2 Oxford and Cambridge together provided 722 extension classes attended by nearly 47,000 people - ‘only a minority of these came from the working classes’.”²¹ (7).

para dar cuenta de la composición de ese espacio singular en “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostramo*.

En el campo literario inglés de fines del siglo XIX era casi imperioso contar con la asistencia y consejo de un profesional que dominara las fuerzas y las formas específicas del campo. Garnett ya en 1896 recomendaba a Conrad hacerse de un agente literario para que le manejara sus cuestiones comerciales y, posiblemente, para ser relevado de la constante y continua demanda (de amistad, de consejo literario, de asistencia económica y financiera) a la que Conrad lo sometía. En un principio Garnett lo impulsó a buscar los servicios de Alexander Pollock Watt.³⁷ Esta fue una figura central puesto que redefinió la relación entre editores y autores, estableció la profesión de agente literario y al hacerlo dio forma al panorama literario del siglo XX. Sin embargo, la sugerencia de Garnett no prosperó y por cuatro años más Conrad siguió buscando sostén en él y otros amigos (Gillies: 138).

En 1896 para asegurar su posición en el campo Conrad debía fortalecer su imagen de escritor y para ello necesitaba el respaldo de un par de más edad, más encumbrado y ya establecido, en una palabra, un editor ya consagrado. De todos los pares contemporáneos William Ernest Henley (1849-1903) era el más espectacular y exitoso de los banqueros simbólicos. Con *The Nigger of the Narcissus* Conrad entrará en el juego (McDonald: 32).

Fue Garnett quien hizo el contacto con S. S. Pawling de la firma Heinemann para que Henley leyera los dos primeros capítulos del manuscrito (28). En una carta a E. L. Sanderson Conrad muestra que su interés excede el rédito económico:

One of the short stories (a pretty long one too- about half the lenght [sic] of Almayr) is now under Henley's consideration for serial publication in *The New Review*. If accepted by Henley then Heineman [sic] will publish it afterwards in a small volume. I want 100 for serial and book rights and of course some percentage on the sales. Still I will take any offer (not absurdly low) they make because I do wish to appear in the *New Review*. (CLI: 317-9).

A través de Pawling y Garnett Conrad recibe la aceptación de Henley. El regocijo exaltado del escritor es evidente en la carta del 7 de diciembre de 1896 a Garnet: “Now I have conquered Henley” “I ain't afraid of the devil himself.” (McDonald: 28).

³⁷ En una carta a Garnett de 1896 Conrad dice: “As to Watt I think I ought to know him” (Gillies: 139).

Con *The Nigger of the Narcissus* Conrad apostó asegurarse lo que el consideraba su posición natural en el campo y certificar sus credenciales. El resultado fue una novela impresionista y *avant-garde* y una alegoría política reaccionaria dirigida específicamente a un círculo y un editor literario purista.³⁸ Como futuro “hombre de letras” en el campo literario de 1890 Conrad tenía un interés especial en enfatizar su desinterés y purismo.

No es coincidencia que Conrad haya adosado a *The Nigger of the Narcissus* un manifiesto³⁹ que explicitaba su visión de la escritura y la lectura y, más importante aún, que recalca su creencia en la figura de escritor como un genio solitario y perseverante (66)

Pero este manifiesto revela tanto como esconde: su declaración acerca de la tarea solitaria del escritor simultáneamente afirma y niega su ambición social. En tanto que las presiones de la dimensión social de la literatura y la escritura se imponen sobre lo personal o biográfico, más que hablar de cálculo cínico corresponde pensar en un sentido práctico, en un olfato, que guía las prácticas. Esta competencia forma parte de la decisión de un escritor a la hora de jugar en el campo. De todas estas competencias la elección de editorial es fundamental puesto que cada autor, forma de producción y producto tiene su correspondiente sitio natural en el campo de producción y aquellos productores o productos que no están en el lugar correcto están destinados al fracaso.

Así, al elegir a Henley Conrad hizo lo posible por salvaguardar su lugar en el campo. El espacio de *New Review* y la consagración literaria que aseguraba Henley, con su mezcla de impresionismo *avant-garde* y esteticismo recio, le garantizaron a Conrad la entrada al campo literario inglés (Finkelstein, 2002: 111). El éxito de su apuesta le permitió entonces entrar en el espacio de *Blackwood's Magazine*.

Revistas como *New Review* o *Blackwood's Magazine* aseguraban un público lector de características inconfundibles. En el caso de la primera, donde había sido serializado

³⁸ El círculo de Henley incluía a Rudyard Kipling, H. G. Wells, William Butler Yeats, Stephen Crane (McDonald, 1997: 32, 33). A pesar de las disimilitudes entre los miembros de este círculo, el impulso común que los aglutinaba era su defensa de la “República de las Letras” contra el avance de intereses heterónomos. Esto no significaba que los hombres de letras debían ser ciegos a las ganancias; siempre y cuando fueran en segundo lugar en el orden de prioridades, éstas eran aceptadas (33). En 1890 el “New Journalism”, entre cuyas figuras se contaba T.P. O'Connor, quien publicará la versión serializada de *Nostromo* en *T. P.'s Weekly* en 1904, constituirá uno de los objetos de desdén de los puristas. Ese nuevo periodismo era entendido como una cultura emergente resultante de la Education Act de 1870 (36).

³⁹ Conrad terminó el prefacio en agosto de 1897 y se lo envió a Garnett para que lo revisara. Cuando Heinemann se rehusó a publicarlo con la novela, Conrad se lo ofreció a Henley, en cuya revista se publicaba *The Nigger* por entregas. El prefacio aparecerá como “Author's Note” en diciembre de 1897 a continuación de la última entrega de la novela. (Knowles & Moore 2000: 291). Para un detalle pormenorizado del historial de publicación, véase Knowles & Moore, 2000.

The Nigger el perfil era Tory y furibundamente imperialista; en el caso de la segunda el perfil era también Tory y con un público lector en el establishment imperial.

Las palabras de Garnett acerca de que “Karain: A Memory” estaba destinada por la Providencia a las páginas de *Blackwood’s Magazine* llevaron a Conrad a realizar su primera publicación en ese medio en 1897, el mismo año en que aparecía *The Nigger*. En los seis años siguientes Conrad, alentado por el mismo William Blackwood y principalmente con el apoyo del consejero literario de la firma, David Storrar Meldrum, publicó “Youth”, “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y “At the End of the Tether” por entregas y *Lord Jim* y “Youth” en formato libro (145).

La voz que Conrad compone al escribir para *Blackwood* es apropiada al perfil de lectores de la revista y le permite encontrar el espacio donde comenzar a construir y componer una identidad inglesa. Sin embargo, como mostraremos en nuestro análisis de “Heart of Darkness” y *Lord Jim*, esa identidad se constituirá en las tensiones que surgen de las isotopías de un *allá* imperial y las líneas de fuga que las destiejen. Al igual que Garnett, Meldrum era además de un intermediario literario al servicio de los editores un avezado detector de talento literario (147). En lo que respecta a su relación con Conrad, la función de Meldrum excedía con creces su función de consejero para la firma Blackwood. Meldrum auspiciaba el talento del escritor en la firma, le ponía sobre aviso acerca de los intentos de otros editores de llevárselo y, por si esto fuera poco, apoyaba los pedidos de dinero que Conrad realizaba a Blackwood. Los argumentos que desplegaba se apoyaban en su convencimiento de que Conrad cimentaría la reputación y prestigio de la revista para la posteridad. Sin embargo, cuando la situación de Conrad se tornó desesperante y Meldrum ya no pudo ofrecerle el apoyo financiero necesario, Conrad recurrió a James Brand Pinker. La interposición de Pinker originó que Conrad se distanciara de Meldrum y Blackwood (149). Pinker viene así a brindar la asistencia financiera que Conrad necesitaba con desesperación y que Blackwood no estaba en condiciones de ofrecer. Además, sus conexiones con el mercado editorial y su habilidad para negociar lucrativas serializaciones y derechos de sindicación en el extranjero le dieron a Conrad ganancias mayores y la posibilidad de producir obras menos redituables en lo económico pero valiosas en lo específicamente literario (ibíd). La nueva relación que Conrad entabla con Pinker además de aportarle una necesaria diversidad al ecosistema literario de Conrad, le da aire con respecto al relativo encorsetamiento que experimentaba en la firma Blackwood. Fundamentalmente, esta

asociación con Pinker, sostenemos, le permite revitalizar su producción al incursionar en las tierras “uncharted” del mercado y de *Nostramo*.

La voz⁴⁰ conradiana, “the Conradian voice” de la que habla Albert Guerard (1976), habría sido impensable sin las raíces particulares, intereses y preocupaciones que caracterizaron la vida del autor (Lothe, 1989: 7). Esa voz conradiana procede y se funda en su aguda experiencia de la historia y una profunda conciencia existencial (Najder, 2006; Lothe: 2008). Esa cualidad singular, a su vez, está dada también por el método observable en su ficción. Como bien señala Lothe (1989: 7) el método narrativo es uno de los aspectos constitutivos de dicha voz. Conrad es conciente al extremo del hecho de que una palabra es sólo una palabra, y que esta puede ser confiable, sospechosa, espúrea, negada, aumentada y corregida (5).

Las preguntas que Conrad se hace se centran no sólo en la complejidad del lenguaje y la relación entre signo y referente que lo ocupa hasta la obsesión sino en el uso profesional del lenguaje en la ficción. La suya es una indagación de la clase de verdad que se encuentra en el corazón mismo de la ficción (6).

Nos interesa explorar ese “ir *allá*” que Conrad nos propone en “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostramo* y postulamos que los espacios a los que arribaremos serán espacios de posibilidad, de multiplicidad y de singularidad. Porque para Conrad “the whole of the truth lies in the presentation” (CL2: 200), esa verdad, “the fundamental truth of fiction”, se construye a partir de los antagonismos y tensiones que constituyen nuestra vida como seres situados en un espacio vivido (Merleau-Ponty, 1994: 295).

En este sentido queremos señalar que el recorte operado al interior de la obra conradiana no obedece a la intención de abarcar sus tres obras más conocidas y que se inscriben dentro del paradigma de “achievement and decline”.⁴¹ Nuestra selección de “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostramo* obedece por sobre todo a la necesidad de dar cuenta de la variedad y rango de experiencias, experiencias de seres situados en el espacio, que Conrad fue capaz de componer en un proceso que “was characterized by undirected and disordered *growth*, instead of evolution.” (Said, 2008: 27).

⁴⁰ Esta noción de “voz” es distinta de la definición más técnica de voz comprendida en los estudios narratológicos y la excede (Lothe, 1989: 7).

⁴¹ El paradigma evaluativo que se funda en la tesis de “achievement and decline” (Moser, 1957; Hewitt, 1952; Berthoud, 1978). Esta fase mayor abarca desde 1897 a 1911 y comprende, según Berthoud, las siguientes obras: *The Nigger of the Narcissus*, “Heart of Darkness”, *Lord Jim*, *Nostramo*, *The Secret Agent*, *Under Western Eyes* y *A Personal Record*.

Espacios tan disímiles como Africa, Malasia, Latinoamérica y Europa existen en el mundo real y existieron en el mundo real en que Conrad vivió y escribió pero la intensidad de la que están imbuidos en estas tres obras hace que África, Inglaterra y Bruselas en “Heart of Darkness”, el espacio malayo en *Lord Jim* y Sudamérica en *Nostramo* ostenten una cualidad singular. Porque, trazando una analogía con respecto a lo que Baines (1971: 524, 525) postula acerca de los personajes creados por Conrad, nosotros sostenemos que estos espacios africanos, malayos y sudamericanos son definitivamente espacios conradianos que “would look uncomfortably out of place if transferred to a novel by any other writer (525)

El arte de Conrad, lejos de convertirse en simple espejo y ratificación de una realidad existente con un espacio ordenado, abre líneas de fuga que tensan las isotopías del *allá*. Esas líneas de fuga, lejos de hacer colapsar la distinción entre la realidad y la obra de arte, muestran y enfatizan devenires hacia otros espacios, espacios que se constituyen también en la virtualidad de lo por venir.

Este trabajo de investigación acerca del estudio de la construcción y composición del espacio en Conrad en las tres obras seleccionadas se ha generado a partir de dos Figuras potentes y poderosas en la obra de Conrad: “make you see”, hacer ver, y “go *there*”, ir *allá*. La primera se impone por su carácter de manifiesto estético y la segunda como imagen que se trama en ensayos, artículos y novelas. El derrotero de nuestra lectura por el espacio textual conradiano intentará dar cuenta de las isotopías del *allá* y las líneas de fuga que lo tensionan. Nuestro análisis reparará en el movimiento compositivo que nos lleva de isotopías fundadas en espacios abstractos, geométricos y reticulares a espacios vividos que imponen atajos y desviaciones. En este sentido, nuestro recorrido nos llevará de *allás* que se traman en isotopías que intentan fijar el punto a líneas de fuga que lo bifurcan en perspectivas vivas y espacios vividos. Ese “hacer ver” de Conrad se juega en espacios en los que, en palabras de J. Hillis Miller (1982), “the textuality of a text, a “yarn” spun by Conrad, is the meaning of its filaments as they are interwoven in ways hidden from an objectifying eye” (23). Si, como sostiene Said (1983), la literatura de Conrad es “great for its presentation, not only for what it was representing” (90), el procedimiento, lejos de constituirse en mero artificio técnico, permite presentar el campo de fuerzas y tensiones que viven en el espacio.

El ir *allá* que nos propone Conrad es un viaje hacia un espacio en el que los aplazamientos, los desvíos y los atajos trazan líneas de fuga con respecto al punto final de clausura al que aspira toda narrativa (Brooks, 1984). En ese viaje el espacio se irá

poblando y aparecerá el espacio vivo, que repone el cuerpo y la perspectiva viva y lo convierte en espacio vivido (Merleau-Ponty, 1994: 295).

Ese espacio singular que toma forma en “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostromo* nos sigue emplazando e interpelando aún hoy, a más de un siglo de su creación, en plena posmodernidad de espacios globalizados. La fascinación que ejercen nos impulsa, en un acto quizás realizado también bajo el hechizo de la serpiente (Conrad, 1986: 33), a querer traspasar el borde de lo invisible⁴² (113) al que hacía referencia Marlow en “Heart of Darkness” y hacernos avanzar sobre el espacio compuesto por Conrad. Quizás no lleguemos más que a asomarnos al borde⁴³ pero en el espacio recorrido habremos atisbado esos otros *allás*, que desbordan los espacios de los mapas vacíos, de la literatura de viajes, de las novelas de aventuras y romances imperiales, de la exploración, y de la patria y los nacionalismos.

Descripción del plan de desarrollo

El recorrido en nuestra carta de marear continúa en el Capítulo I. “Heart of Darkness”. Este se compone de tres grandes apartados. En el primero de ellos, “De isotopías del *allá* de mapas en blanco y `a large shining map, marked with all the colours of a rainbow””, pondremos en consideración las dos imágenes que cristalizan el deseo de “ir *allá*” del personaje Marlow en “Heart of Darkness”. A este fin, examinaremos y pondremos en relación la imagen del mapa en blanco, en tanto objeto de fascinación e índice y emblema de la “geografía militante”, y la imagen de un mapa que, radiante y ostentando los colores del arco iris, postula la confianza en la empresa cartográfica y la misión imperial. En el segundo apartado, “Espacios abismados: nueva imagen cronotópica”, retomaremos las imágenes del mapa en blanco y el río como entrada al continente vacío y las pondremos en tensión con las imágenes, respectivamente, del mapa particionado y teñido con los colores de los poderes imperiales y de los ríos de los que parte y al que se dirige el proceso civilizatorio. La imagen cronotópica compuesta en la novela, urdida en el acto de abismar mapas y espacios vividos, traza líneas de fuga en la topografía cultural del imperio y deja entrever “el mundo fantasmal de la aventura

⁴² Acerca del umbral de lo invisible Marlow dice: “[...] that inappreciable moment of time in which we step over the threshold of the invisible.” (Conrad, 1986:113).

⁴³ Dice Marlow a su auditorio: “[...] I had peeped over the edge myself [...]” (Conrad, 1986: 112).

colonial”. En el tercer apartado, “De Marlow, isotopías del *allá* de la compañía decente de la comunidad marina de *Maga* y las líneas de fuga de la Anglidad”, examinaremos aquellos procedimientos por los cuales la figura del narrador Marlow y la conjura de la situación de narración de historias en la comunidad marina en el contexto de la “rapiña por África”, viene a componer un espacio en el que líneas de fuga tensionan las isotopías del *allá* de la Anglidad y enrarecen el contrato entre el escritor y los lectores ingleses de *Maga*.

En el Capítulo II centramos nuestro recorrido de lectura en *Lord Jim*. En el primer apartado, que hemos denominado “El salto fuera del espacio”, indagaremos la noción de espacio que Conrad compone a partir de la consideración del acto de Jim en el *Patna*. Es nuestra intención evidenciar la catástrofe que conlleva dicho salto. En tanto abandono cobarde del barco y de los peregrinos, ésta comporta primordialmente un salto fuera de la novela de aventuras, de la retórica imperial y de las coordenadas que estabilizan a un sujeto desencarnado. En el segundo apartado, “Patusan: espacio real, espacio de leyenda, espacio de heterogeneidades”, indagaremos, respectivamente, la naturaleza del espacio al que Jim es lanzado y ulteriormente confinado. Asimismo, sondearemos la distancia que media, respectivamente, entre el *allá* isotópico imaginado por la rectoría de Essex y, por extensión la metrópolis imperial, y el mundo periférico y heterotópico de los confines coloniales en que se emplaza Patusan. Examinaremos asimismo el procedimiento por el cual el lenguaje a la vez excede la visibilidad de los lugares “anexados” de la Malasia real y desborda la narración de los espacios isotópicos de romance y leyenda. En nuestro tercer apartado, “One of us”, daremos cuenta del espacio compuesto en *Lord Jim* a partir de consideraciones en torno a isotopías del *allá* conducentes al reconocimiento identificatorio con la comunidad marina y las líneas de fuga que lo tensan. El análisis propone seguir devenires que componen un espacio y espacialidades de encuentros complejos.

El capítulo III nos llevará a *Nostramo*. Este capítulo se compone de cuatro apartados. El primero de ellos, “De fuentes, isotopías del *allá* sudamericano y líneas de fuga”, hace referencia a las fuentes en las que Conrad debió abreviar para componer ese mundo entero emplazado en un espacio sudamericano del cual Conrad tenía casi nula experiencia personal. Además de aludir a estas redes textuales, haremos referencia a otras orientaciones que trazan líneas de fuga con respecto a isotopías del *allá* sudamericano sustanciadas en un tratamiento estético de cuño humboldtiano, que postulaba una naturaleza grandiosa y edénica contrapuesta a las transformaciones

necesarias para la explotación de sus recursos. En el segundo apartado, “De *allás* y lealtades complejas”, examinaremos el sentimiento de lealtad compleja, “complex loyalty”, que Conrad profesaba hacia su pasado polaco. Proponemos este espacio de tensiones e intensidades como desencadenante de una escritura que desborda las isotopías del *allá* genérico y de las coordenadas fijas que lo llevaban a la escritura de un cuento al estilo “Karain”. En *Nostramo* la Figura del “ir *allá*” se torsiona explícitamente en líneas de fuga a partir de esa otra Figura que es “irse para siempre” de Polonia. Ésta toma forma en una escritura que lo lleva a la deriva, desplazándose, como por casualidad, del espacio conocido y familiar del Mediterráneo a Sudamérica. El tercer apartado, “De *allás*, mercado y devenires”, indaga el momento en que Conrad comienza a gestar *Nostramo*. Postulamos que el viaje que lo aleja de la casa editorial Blackwood y lo empuja hacia el *allá* del mercado comporta para el escritor un acto de desembarco en espacios nuevos, “uncharted” en la literatura inglesa hasta entonces. Conrad se lanza a la “uncharted land” del mercado y la apuesta que efectúa le permite desembarcar en un espacio “with not a drop of water in it”, una composición total que hace mapa de espacios, naciones, patrias y espacialidades. El último apartado, “Componiendo *Nostramo*: de espacios, naciones, patrias y espacialidades”, da cuenta de los procedimientos que componen un espacio en el que el *allá* de naturaleza grandiosa y la narrativa del desarrollo como argumento totalizante se desdibujan en líneas de fuga que corren el velo de la lógica de expoliación y saqueos que la subyace. Asimismo, seguiremos las líneas de fuga que tensionan el *allá* sudamericano de la comunidad imaginada del patriotismo puro, encarnado en Antonia Avellanos,⁴⁴ y el *allá* de la nación polaca, encarnado en el primer amor de Conrad. En relación al surgimiento del estatuto del héroe, examinaremos las tensiones entre el espacio de éste en la comunidad imaginada de la nación y su espacialidad de ser situado.

En la conclusión retomaremos los ejes que orientaron la trayectoria de investigación propuesta en esta tesis, a saber, “I’ll go *there*”, “make you see”, isotopías del *allá*, espacio cartesiano, líneas de fuga, espacio vivido, desbordamiento de la narración y “algo que excede toda visibilidad”, a fin de elaborar nuestras conclusiones y proponer líneas de investigación futuras. A título indicativo adelantamos algunas conclusiones de carácter general:

⁴⁴ Uno de los personajes principales en *Nostramo*.

El espacio conradiano esboza continuidades isotópicas que se van diluyendo en espacios donde las líneas de fuga imperan. Este espacio, construido y compuesto en un movimiento de intensidades y de “vibration”, traza devenires que lo desamarran de lo real mimético para proyectarlo en potencia. El espacio conradiano, resultado de “the perfect blending of form and substance” cobra forma “for an evanescent instant over the commonplace surface of words: of the old, old words, worn thin, defaced by ages of careless usage” y nos ofrece “a glimpse of truth” (“Nota del Autor” a *The Nigger of the Narcissus*).

El espacio imaginado y compuesto por Conrad en “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostramo* entra en diálogo y tensión con formaciones discursivas que le eran contemporáneas (misión civilizatoria, nación, patria, etc.) y con isotopías del *allá* de géneros como la novela de aventuras y el romance imperial. Fundamentalmente, por la fuerza de un “make you see” transformado en método que deshace isotopías y borra *clichés*, el espacio conradiano es capaz de captar otros *allás*. Estos *allás* se constituyen en la vibración y en la restitución del cuerpo que entra en contacto con el espacio real, con otros espacios imaginados y con nuevos espacios de creación.

Capítulo I. “Heart of Darkness”

I am only a wretched novelist inventing wretched stories and not even up to that miserable game [...] He could tell you things! Things I've tried to forget; things I never did know.

Carta a Robert Bontine Cunninghame Graham, 26 de diciembre 1903, *CL3*

Nos proponemos en las páginas que siguen indagar primordialmente la manera en la que el trabajo imaginativo de Conrad en “Heart of Darkness” resulta en un *allá* africano singular. A partir de considerar la naturaleza del procedimiento del método conradiano examinaremos la composición y construcción de un espacio capaz de dar, como sostiene el escritor en su “Author’s Note”, “that sombre theme [...] a sinister resonance” (Conrad, 2007a: L2412). Postulamos que el espacio africano que Conrad compone agrieta las isotopías del *allá* imperantes y traza líneas de fuga que permiten imaginar, aún sin que Conrad tuviera exacta noción de cómo sería, un espacio distinto y por venir, diferente del África desmembrada en unas cuantas colonias europeas.

De ese espacio del África por venir Joseph Conrad también vendrá a formar parte con la escritura de “Heart of Darkness”. En el continente africano real Conrad pasó seis meses en 1890, tiempo durante el cual se desempeñó como empleado en la región del río Congo, más específicamente en el dominio colonial africano que en ese momento ostentaba el nombre, rimbombante y falaz, de Estado Independiente del Congo.

Para 1890 Conrad ya encaminaba sus pasos hacia una nueva identidad privada como un hombre que escribe aunque todavía no un escritor en el sentido cabal del término (Stape, 2007: 59). No obstante, al no contar con ingresos seguros o una renta, su objetivo era conseguir un trabajo lucrativo que le permitiera vivir. En Londres las perspectivas no eran alentadoras debido a la huelga de estibadores que paralizaba el puerto y a la saturación del mercado. Conrad debe entonces dirigir la mirada hacia algunos de los países europeos. Su conocimiento del idioma francés y la experiencia de haber navegado en el *Mont Blanc* (1874/1875), el *Saint-Antoine* (1876), y quizás en el *John P. Best*, propiedad de una compañía de Amberes (58) lo inclinan hacia un país francófono. En 1889 gracias a las tratativas de Adolf P. Krieger, Conrad viaja a Bruselas con el fin de asistir a una entrevista con Albert Thys,¹ gerente de la *Société*

¹ Bélgica le rendirá honores por lo que Conrad llamará “the vilest scramble for loot that ever disfigured the history of human conscience and geographical exploration” (Conrad, 1926: 272). En 1904 Sona Qongo fue bautizada Thysville (hoy Mbanza Ngungu) y un barco el S.S.Thysville recibió el nombre en

Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo, empresa que explotaba, o más bien saqueaba, el territorio dominado por el rey belga Leopoldo II. Después de obtener un visado que le permitiría visitar Polonia tras una ausencia de dieciséis años Conrad parte hacia la finca de su tío Tadeusz en Kazimierowska, donde pasará dos meses. A su regreso pasa por Bruselas y de allí se dirige a Londres pero su estancia en la capital inglesa será corta puesto que al confirmarse su nombramiento como capitán del vapor *Florida*, el cual operaba en el río Congo, debe regresar a Bruselas. El motivo del nombramiento había sido la muerte imprevista y violenta del capitán a manos de los nativos. Conrad embarca en Burdeos el 10 de mayo de 1890 y el 12 de junio desembarca en Boma, sede administrativa del estado. La información que tenemos acerca de lo que el viaje en el Congo representó para Conrad proviene de dos pequeños cuadernos de anotaciones conocidos, respectivamente, bajo el nombre “The Congo Diary” y “Up-river Congo”,² así como de algunas cartas en francés a su tía lejana Marguerite Poradowska y una carta en polaco a Maria Tyszkowa.

Tanto en “The Congo Diary” como en “Up-river Congo” los nombres de lugares abundan y hay un férreo anclaje espacial. No es esto de extrañar si tenemos en cuenta la naturaleza de estos escritos: en el primer caso, un diario que registra movimientos e impresiones y en el segundo, una guía práctica de navegación que incluye mapas y bosquejos. No obstante ello, si cotejáramos ambos escritos con “Heart of Darkness” en busca de referencias a lugares por los que hubieran transitado el Conrad marino y el personaje Marlow nos encontraríamos con que Conrad construye el espacio africano casi prescindiendo de la toponimia. No hay mención ni a Kinshasa, ni a Matadi, ni al río Congo. En ese mundo de comercio, en el que se extravió David Livingstone y que fue

honor de la localidad. En Bruselas hoy en día una calle ostenta el nombre de Rue Général-Thys. (Stape, 2007: 59)

² “The Congo Diary” y “Up-river Book”, junto con los primeros capítulos de *Almayer's Folly* se cuentan entre los primeros ejemplos de inglés escrito de Conrad. Tanto “The Congo Diary” como “Up-river Book” están redactados en una prosa funcional mientras que *Almayer's Folly* (1894) es ya el resultado de un método artístico. Una transcripción de “The Congo Diary”, aparece en el volumen *Last Essays* (1926) editado por Richard Curle. Esta edición no incluye ‘Up-river Book’. En 1978 Zdzislaw Najder publica *Congo Diary and Other Uncollected Pieces* que incluye ambos textos pero deja fuera los mapas o los bosquejos. La edición que Robert Hampson (1995) realiza de ‘Heart of Darkness’ para la casa editorial Penguin una transcripción de “The Congo Diary” fiel a la ortografía y puntuación usada por Conrad. La edición Norton de “Heart of Darkness” (1988) también incluye el diario y el libro. En *Last Essays*, editada por Harold R. Stevens y John Stape (2011c) y publicada por Cambridge University Press, se incluyen ambos textos, mapas, bosquejos y notas.

objeto de tantas expediciones con el objetivo de faenar³ el espacio, no hay topónimos para África. Extraña y sugerente ausencia para el relato de un hombre, Marlow, cuya profesión es guiar un barco y que, como la tradición lo marcaba, ha debido recibir un exhaustivo entrenamiento en la práctica del levantamiento topográfico (Cosgrove, 1999).

En el esfuerzo por desentrañar lo factual de lo ficcional Norman Sherry ha intentado mostrar que en la composición de “Heart of Darkness” Conrad en realidad ha transmutado bastante su experiencia en el Congo. Dirá Sherry (1971):

[...] conditions on the river Congo at that time suggests that there are striking differences between Marlow's journey and Conrad's [...] the journey made by the *Roi des Belges* was very different [from Marlow's] [...] The steamer covered the thousand miles from Kinchassa to Stanley Falls in little less than one month [...] The journey on the *Roi des Belges* would, then, appear to have been a routine business trip" (49) [...] there was traffic on the great river [...] and a number of well-established settlements. (48,49 50, 52).

El espacio en el que Conrad realiza su viaje en nada se parecía al espacio en el cual Marlow se moverá. Sherry señala que el río Congo no era "a deserted stretch of water with an occasional station 'clinging to the skirts of the unknown'" (52) y que en Stanley Falls no parecería haber nada "to give Conrad the inspiration for Kurtz's desolate and isolated Inner Station [. . .]" (70). Sherry concluye a partir de estas consideraciones acerca de los dos espacios, el experiencial y el ficcional, que "[n]othing brings out more clearly Conrad's imaginative leap between his experience and his story" (70-1).

Frederick Karl y Laurence Davies (1983) sostendrán que, "[t]he sequence in ‘Heart of Darkness’ does not follow what actually happened" (*CLI*: 58n) en tanto que otros como M. M. Mahood creen que el problema reside menos en la falta de veracidad que en “Conrad's own inability to realize it imaginatively results in some disastrously bad writing. We make the journey to the Inner Station only to be enveloped in adjectival fog" (27-8). (citado en White & Finston, 2010: 2)

³ Usamos el verbo “faenar” con régimen transitivo. A sabiendas y en consonancia con la lectura que proponemos más adelante, nos apartamos de la excelente traducción realizada por Martínez-Lague (2009) del ensayo “Geography and Some Explorers”, “Geografía y exploraciones”. Del original que dice “[...] men who like masters of a great art worked each according to his temperament to complete the picture of the world” (Conrad, 2011c: 12) Martínez-Lague traduce, con fidelidad pero sugestivamente: “[...] los hombres que, como maestros de un gran arte, faenaban cada cual según su temperamento para completar la representación de la tierra” (140). El cambio de régimen que implementamos en el funcionamiento del verbo procura entonces esbozar la lectura que desarrollaremos en este capítulo.

En la “Author’s Note”, escrita en 1917, Conrad hace referencia a esta cuestión ineludible. A diferencia de “Youth”, que “in its facts, in its inwardness and in its outward colouring, begins and ends in myself”, “Heart of Darkness” es “experience pushed a little (and only a very little) beyond the actual facts of the case”. “Heart of Darkness”, dirá Conrad, era ya “no longer a matter of sincere colouring. It was like another art altogether” (2007a: L2412).

La relación entre la realidad y la ficción, entre los datos empíricos de lugares por los que Conrad pasó y el espacio en “Heart of Darkness”, parece entonces superflua. ¿Qué sentido tendrían los nombres? Kinchassa es la Estación Central y las Cataratas Stanley⁴, como se las denominaba entonces, son la Estación Interior. Aún sin nombres Conrad es capaz de componer el espacio de locura en el que a los lugares se les daría el nombre de sus expoliadores, tal es el caso de Thysville, hoy Mbanza-Ngungu, y Leopoldville, hoy la capital Kinshasa. Este borramiento de los topónimos, sostenemos, lejos de universalizar y generalizar, lejos de deshumanizar, particulariza. Los nombres faltan, los topónimos están ausentes pero el espacio africano de Conrad abre líneas de fuga que desde algún lugar en la literatura del siglo XIX y comienzos del XX, desde el lugar de una escritura en inglés por un polaco convertido en marino y devenido escritor, hace ya lugar a esos otros nombres por venir.

Si bien desde un punto de vista metodológico el borramiento de los límites entre el mundo representado y el creador y su fusión es totalmente inadmisibles (Bajtín, 1989: 404) ambos están estrechamente ligados y se encuentran en permanente interacción.

Afirma Bajtín:

[...] la obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes- lectores. (ibíd.)

Conrad, al componer el espacio en “Heart of Darkness”, borra el *cliché* y pinta la catástrofe. En ese espacio africano que para las prácticas discursivas imperantes es oscuro no es raro, dice Todorov ([1978] 2012: 241), que Kurtz se convierta en pintor.

⁴ Hoy Cataratas Boyoma. Véase Kisangani, Emizet F. *et al.* (2009) *Historical Dictionary of the Democratic Republic of Congo*. United Kingdom: Scarecrow Press Inc..

La pintura que Marlow ve en la Estación Central es un óleo que Kurtz había pintado un año atrás:

Then I noticed a small sketch in oils, on a panel, representing a woman, draped and blindfolded, carrying a lighted torch. The background was sombre- almost black. The movement of the woman was stately, and the effect of the torchlight on the face was sinister. (Conrad, 1986: 54)

Esa isotopía del *allá* de la civilización y de la luz occidental en el continente africano que Kurtz pintara un año atrás serán descompuestas por líneas de fuga que reponen el cuerpo en el espacio.

En las manifestaciones culturales de las metrópolis involucradas en la expansión imperial hay, según Said (1996) una topografía cultural insoslayable. Así, en la cultura británica, por ejemplo, uno puede descubrir en autores como Spenser, Shakespeare, Defoe y Austen una preocupación constante que fija el espacio socialmente deseable y empoderado⁵ en la metrópolis inglesa o Europa y lo conecta por medio del diseño, el motivo o el desarrollo a mundos distantes o periféricos como Irlanda, Venecia,⁶ África o Jamaica (Said, 102). Estas estructuras de sentimiento, que crecen con sorprendente fuerza desde el siglo XVII al XIX, no surgen de un plan conspirativo pre-existente sino que están imbricadas con el desarrollo de una identidad cultural británica que se imagina a sí misma en un mundo concebido geográficamente. En dicha concepción las referencias geográficas, meticulosamente mantenidas, conllevan actitudes acerca del poder, el control, el lucro, el aprovechamiento y la adecuación. (61)

Como señala Patrick Brantlinger (1988), una medida del logro de Conrad está dada por el hecho de que antes de la Primera Guerra Mundial no hay otros trabajos de ficción en la literatura británica críticos del imperialismo (296). Los que abundan son los que exudan racismo. No será hasta 1903 y 1904 que Edmund D. Morel, Roger Casement y

⁵ Utilizo la traducción al español cuando esta es fiel. En este caso la versión española (Said, 1996) reza: “En la cultura británica, por ejemplo, se puede descubrir en Spenser, Shakespeare, Defoe y Austen cierta permanente preocupación respecto del espacio empobrecido pero socialmente deseable que es siempre la Inglaterra metropolitana o Europa [...]” (102). Al optar por el término “empoderado”, hemos respetado el sentido del original inglés (1994) que dice: “In British culture, for instance, one may discover a consistency of concern in Spenser, Shakespeare, Defoe and Austen that fixes socially desirable, empowered space in metropolitan England or Europe” (61).

⁶ Said menciona Venecia como un mundo distante. A nuestro criterio, Shakespeare contrapone la pretendida civilidad de Venecia a Chipre (Kernan, 1998). Por lo tanto, en la enumeración Said debería haber incluido Chipre en vez de Venecia.

la *Congo Reform Association* iniciarán su campaña de denuncias contra los abusos cometidos en lo que podría considerarse el coto de caza del rey belga Leopoldo II.⁷

El mundo de la aventura colonial⁸ era, según lo explica Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo* ([1951] 1998), un mundo fantasmal:

[...] al margen de todo freno social y de toda hipocresía, contra el telón de fondo de la vida nativa, el caballero y el delincuente, sintieron, no sólo la proximidad de hombres que compartían el mismo color de piel, sino el impacto de un mundo de infinitas posibilidades para los delitos cometidos en el espíritu del juego, para la combinación de horror y de risa. (167)

Al describir la atracción que el “mundo fantasmal de la aventura colonial” ejercía sobre cierta clase de europeos Arendt tiene en mente a Kurtz y otros personajes conradianos (166-7).

Nos interesa mostrar en este trabajo que el espacio que Conrad compone en “Heart of Darkness” es mucho más que un “telón de fondo de la vida nativa” contra el cual “los hombres superfluos” (167) realizaban su propia existencia espectral, algo más que un espacio para “un simple juego de sombras”, mucho más que el mero escenario del que nos hablara Chinua Achebe.⁹ Dirá Achebe (1988):

Africa as setting and backdrop, which eliminates the African as human factor. Africa as a metaphysical battlefield devoid of all recognisable humanity, into which the wandering European enters at his peril. Can nobody see the preposterous and perverse arrogance in thus reducing Africa to the role of props for the break-up of one petty European mind? (257)

⁷ Véase Hampson, Robert (2012) págs. 62, 249.

⁸ Para una crítica del uso que Arendt hace de *Heart of Darkness* y su caracterización de los africanos véase Gines, Kathryn (2008) págs. 38-5. Véase además Moruzzi, Norma C. (2001) pág. 3 y Presbey, Gail (1997) pág. 167. Para Moruzzi y Presbey el problema reside en la utilización acrítica por parte de Arendt de la caracterización de África en la novela de Conrad como un mundo salvaje poblado por criaturas que “were as incomprehensible as the inmates of a madhouse” (Conrad, 1986: 69). En el apartado I. 2 retomaremos esta línea de análisis para demostrar que a partir procedimiento utilizado por Conrad se delinearán líneas de fuga que ponen en tensión una visión salvaje tanto de la naturaleza como del hombre africano.

⁹ Para una contextualización de la lectura que Chinua Achebe hace de “Heart of Darkness en “An Image of Africa: Racism in Conrad’s *Heart of Darkness*” en los Estados Unidos en 1975 véase Hampson, Robert (2011). Hampson reevalúa el contexto en el que Achebe propone su lectura de la novela y pone en consideración el hecho de que este abordaje no haya sido cuestionado en más de treinta años. Según Hampson, el posicionamiento del escritor y ensayista nigeriano se da como respuesta a lecturas que, como las de Albert Guerard (1958) y Lionel Trilling (1965), se habían convertido en dominantes e institucionalizadas en la academia norteamericana en un periodo de represión política tal como fue la época del macartismo (1950-1956) (12).

Queremos mostrar que, lejos de servir de mero trasfondo a lo que Albert Guerard (1958) ha denominado “a spiritual voyage of self-discovery” (38) o “the night journey into the unconscious” (39) , el espacio africano de “Heart of Darkness” pone en entredicho la noción de ese espacio como un lugar en el que se escenificaba “un simple juego de sombras”, [u]n juego de sombras por el que la raza dominante podía pasar sin sentirse afectada ni interesada por la prosecución de sus incomprensibles objetivos y necesidades” (Arendt, 1998: 292).

El espacio, entendido en su forma más sencilla como escenario geográfico y social donde tiene lugar la acción, no se reduce a una categoría temática aislada o referente al contenido, ni a un simple mecanismo estilístico que instaura la simultaneidad narrativa y paraliza el transcurso cronológico. El espacio es, antes que nada, parte fundamental de la estructura narrativa, elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto. El espacio, según Bajtín (1990), debe ser considerado “no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento” (216). El espacio no implica ausencia de tiempo; por el contrario, sólo a través del espacio logra el tiempo convertirse en entidad visible y palpable. Así, tiempo y espacio son inseparables y el espacio funciona como un agente activo en la producción de la narración:

[...] todo aquello que aparecía como una constante, como una premisa inmóvil del movimiento argumental, precisamente se vuelve portador básico del movimiento, su iniciador, gracias a lo cual se modifica radicalmente el argumento mismo de la novela. (222)

El espacio africano que Conrad compone en “Heart of Darkness” viene a agrietar las isotopías del *allá* imperantes y a trazar líneas de fuga que, siguiendo a Brantlinger “permit[s] his later readers to imagine something other than an Africa carved up into dozens of European colonies, even if, for his own part, he had little notion of what that Africa might be” (1988: 28).

En “Heart of Darkness” la imaginación creadora se somete a la necesidad de la región dada, a la férrea lógica de su existencia histórica y geográfica (Bajtín, 1990: 229), y así construye y compone un nuevo cronotopo. Este cronotopo restituye `la unión de los

elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto' (Bajtín,1989: 237) que ve y lee el tiempo en el espacio (Bajtín, 1990: 216).

Nuestro recorrido nos llevará del espacio del mapa de la aventura que ve al río como una serpiente misteriosa al mapa de la política y la geografía que lo divide y parcela. De todas las imágenes posibles de mapas Conrad eligió la del mapa en blanco y la del mapa particionado y la mezcló, de entre todos los emblemas posibles, con el del río como serpiente.

En "Heart of Darkness" Conrad urde y compone el espacio a partir de una imagen cronotópica compleja, ensamble del mapa y del río. El mapa en blanco y el mapa coloreado delinearán isotopías del *allá* y líneas de fuga que lo tensionan. El río, o más bien los ríos, nos llevarán al espacio de la cartografía, de la política y del imperio.

Conrad toma el cronotopo del río pero lo refigura como serpiente. Por el procedimiento conradiano construirá y compondrá un espacio que, porque es "experience pushed a little (and only a very little) beyond the actual facts of the case" (Conrad, 2007a: L2412), se tensa en las isotopías del *allá* imperial de la exploración (espacios en blanco, descubrimiento, misión civilizatoria) y las líneas de fuga que las socavan (la sordidez de los motivos, la rapiña por África y las pujas imperiales en el contexto de los estado-nación europeos, el espacio europeo). El espacio resultante de esa experiencia llevada "beyond the facts" resulta de un procedimiento que hace desbordar la narración y compone un espacio que excede lo estrictamente mimético.

Ese espacio se torsiona artísticamente como un río que es serpiente en el espacio del mapa particionado de Africa. Quizás la sobreescritura y la insistencia adjetival, "adjectival insistence upon inexpressible and incomprehensible mystery" a la que aludía F. R. Leavis¹⁰ (1950: 177) no sea un defecto. Esa insistencia adjetival, esa sobreescritura, produce el desborde de la narración de un espacio constreñido por isotopías del *allá* rectoras del sentido. Asimismo, las resonancias temáticas y simbólicas dependen en no menor medida de la interacción de los dos niveles narrativos (Tallack, 1987: 17), el del narrador extra- y homodiegético¹¹ y el de Marlow. Dicha interacción

¹⁰ Leavis consagra a *Heart of Darkness*. Berthoud sostiene que la sección que Leavis le dedica a Conrad en *The Great Tradition. George Eliot. Henry James. Joseph Conrad* constituye la definición más influyente y reputada del arte conradiano realizada cuarenta y ocho años después de la publicación de la novela. Así, Conrad pasará a formar parte de lo que Terry Eagleton (2008) llama "the main thoroughfares on this map (English literature)" (28).

¹¹ Véase Genette ([1972] 1989) págs 302, 303 y Genette (2007) págs. 58, 59. La diferencia entre un narrador extradiegético y uno intradiegético involucra el nivel en el que el narrador se ubica como narrador de la historia que cuenta en tanto que la distinción entre un narrador homodiegético y

será elaborada por el novelista sobre distintos niveles desde el comienzo hasta el final e involucrará tanto la descripción del paisaje del Támesis y su historia así como los intercambios entre Marlow y sus oyentes.

En un movimiento de lectura que no queremos que sea rectilíneo iremos avanzando por los senderos sinuosos que rodean y se adentran en el espacio africano que Conrad construye y compone en su “Heart of Darkness”. Conjeturamos que en el camino despuntarán los atisbos de un espacio vivido que pone en tensión las isotopías del *allá* imperial. Esas líneas de fuga manifiestan intensidades que luego serán retomadas en los espacios africanos de Chinua Achebe y en los europeos de Sebald,¹² entre tantos otros. Espacios vividos como los que el mismo escritor nigeriano Chinua Achebe crea en *Things Fall Apart* (1958), *Arrow of God* (1964), *Anthills of the Savannah* (1987), *No Longer at Ease* (1960) o los que el alemán adoptado por la literatura inglesa, W. G. Sebald, concibe en *Los anillos de Saturno* (1995) y *Austerlitz* (2001).

En las líneas que siguen nos proponemos mostrar que la construcción y composición del espacio en “Heart of Darkness” desborda las isotopías del *allá* imperantes, es decir, isotopías de un espacio estereotípico regidas por formaciones residuales y prácticas discursivas dominantes. En definitiva, queremos evidenciar que “Heart of Darkness” abisma los espacios de la metrópolis y el *allá* imperial y excede la visibilidad de su momento histórico.

heterodiegético define si el narrador participa de su propia historia. Así, el primer narrador es extradiegético porque él no es objeto de la historia contada por alguien ni, como narrador, temporal y espacialmente en el mismo plano que la historia que cuenta. Pero en tanto éste actúa en el nivel diegético como uno de aquellos que escucha y reacciona a la historia narrada por Marlow es homodiegético. Marlow es tanto intra- como homodiegético puesto que su función en la historia del primer nivel es contar una historia acerca de sí mismo a sus narrarios intradiegéticos. Además, en su carácter de personaje central en la historia que narra, y no un mero observador oblicuo se le puede calificar como autodiegético.

¹² Véase Lothe, Jakob (2005) Lothe indaga la intertextualidad existente entre “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Austerlitz* y propone que, a pesar de las diferencias entre los dos escritores, Sebald “looks to Conrad for inspiration- partly perhaps because of a sense of a similar destiny, revolving (in both cases) round an uneasy combination of voluntary and involuntary exile (140). Recordemos que W. G. Sebald (Baviera, 1944- Norfolk, 2001), quien ejerció como profesor de Literatura Europea en la Universidad de East Anglia, Reino Unido, y fue el primer director del British Centre for Literary Translation en Norwich, era alemán y escribió en alemán. Sin embargo, la literatura inglesa lo ha canonizado como uno de los propios. Para la recepción disímil de Sebald en el Reino Unido y Alemania véase McCulloh, Mark (2006) págs. 7-20; McCulloh, Mark (2003); Marcus, Laura & Nicholls, Peter (2004) págs. 433-35; Watanabe-O’Kelly, Helen (2000); Bruzelius, Margaret (2007).

I.1 De isotopías del *allá* de mapas en blanco y “a large shining map, marked with all the colours of a rainbow”.

El recorrido que realizaremos en este apartado nos llevará a poner en consideración dos imágenes que cristalizan el deseo de “ir *allá*” del personaje Marlow en “Heart of Darkness”. A este fin, examinaremos y pondremos en relación la imagen del mapa en blanco, en tanto objeto de fascinación e índice y emblema de esa “geografía militante” a la que Conrad aludía en “Geography and Some Explorers” (1924), y la imagen de un mapa que, radiante y ostentando los colores del arco iris, postula la confianza en la empresa cartográfica y la misión imperial.

En el bergantín *Nellie* Marlow refiere a sus compañeros de tripulación su temprana fascinación por los mapas:

‘Now when I was a little chap I had a passion for maps, I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say, When I grow up I will go there. (Conrad, 1986: 33)

En esta escena del mapa confluyen la fantasía de lo desconocido y los tropos de la ciencia que se alinean ineludiblemente con los tropos geográficos de la exploración y el descubrimiento. Esos lugares que atraen a Marlow en su infancia incluyen el Polo Norte, lugares cercanos al Ecuador, y, por supuesto el más grande y el más vacío, el continente africano. Dice Marlow a sus oyentes:

The North Pole was one of these places. I remember. Well, I haven’t been there yet, and shall not try now. The glamour’s off. Other places were scattered about the Equator, and in every sort of latitude all over the two hemispheres. I have been in some of them, and ... well, we won’t talk about that. But there was one yet- the biggest, the most blank, so to speak - that I had a hankering after. (ibíd.)

Acerca de este pasaje en “Heart of Darkness” en el que Marlow profiere el “ir *allá*” John B. Harley (2005) dirá:

A menudo se cita este pasaje como ejemplo de la estimulación de la imaginación geográfica producida por los mapas. Sin embargo, también demuestra la doble

función de éstos en el colonialismo: abrir un territorio y después cerrarlo. El placer que provocaban a Conrad -al igual que a otros escritores- los espacios en blanco de los mapas⁶¹ es también síntoma de una mentalidad profundamente colonial [...] (229)

El sueño de la *terra incognita* semeja ser, respectivamente, universal e inocente, inocuo y privado. La práctica cartográfica al crear estos huecos en los mapas, liberándose de los mitos y las fábulas de los mapas medievales, despierta la curiosidad intelectual y científica y también las empresas comerciales y la avaricia (Garfield, 2012: 154-156). En “Heart of Darkness”, y también en *A Personal Record* (1919) y “Geography and Some Explorers” (1924) esa imagen de un niño, Marlow o el mismo Conrad, observando un mapa y soñando aventuras, invoca, como observan Richard Phillips (1997) y John B. Harley (2005), asociaciones con la mentalidad colonial victoriana, las aventuras de ultramar y la literatura de aventuras. En el espacio textual conradiano, sostenemos, los sueños aparentemente inocentes y personales de aventuras en espacios vacíos, espacios de “delightful mystery” (Conrad, 1986: 33), no están desconectados de una visión crítica del mundo social y de la política. Las isotopías del *allá* que Conrad efectivamente traza en la escena de Marlow niño, absorto en las aventuras que el mapa y los lugares vacíos e inexplorados le ofrecían, son puestas en tensión con las líneas de fuga de la política imperial europea en África, la política inglesa en las zonas donde Gran Bretaña ejercía un dominio directo o indirecto y también, subrepticamente, con las políticas europeas en Polonia.

En esos mapas cuyos trazos delinean espacios en blanco,¹³ depurados por un proceso de limpieza científica de los mitos y fabulaciones de una cartografía “fantástica”, reside la

¹³ Seguimos el uso de Conrad, quien habla de “blank space”. Nos parece pertinente, no obstante, tener en cuenta las consideraciones de John B. Harley (2005) acerca de las consecuencias sociales de los “espacios en blanco”:

Insisto deliberadamente en el uso del término *silencios* en el contexto de los mapas, más que en la expresión un tanto negativa de *espacios en blanco* utilizada en la antigua literatura,¹⁴ porque se puede ver el silencio como una “actuación humana activa”.¹⁵ El silencio puede revelar tanto como lo que oculta y, de actuar como pronunciamientos independientes e intencionales, los silencios en ocasiones pueden volverse una parte determinante del mensaje cartográfico. Entonces, al igual que en la comunicación verbal, el silencio es más que la contraparte de lo que suena; en el caso de un mapa, el silencio no es sólo lo opuesto de lo que se describe. (116)

fuente de la fascinación que la cartografía ejerce en Marlow, y también en el Conrad real o autofigurado de *A Personal Record* y “Geography and Some Explorers”.

Muchos años después de la escritura de “Heart of Darkness” Conrad volverá sobre aquella Figura poderosa que subsumía la necesidad de hacerse a la mar y su fascinación por los mapas y la literatura de viajes y aventuras. En *A Personal Record* (1919) en la voz, ya no del personaje, sino del escritor Conrad reflexionará “why should I, the son of a land with such men as these have turned up with their ploughshares and bedewed with their blood, undertake the pursuit of fantastic meals of salt junk and hard tack upon the wide seas? (79)

La respuesta es que la literatura del mar, específicamente la traducción que su padre Apollo había hecho de *Travailleurs de la mer*¹⁴ de Victor Hugo, había capturado su imaginación. Además de esta obra, que constituyera su “first introduction to the sea in literature” (Stape, 2007: 142), Conrad afirma en “Tales of the Sea” ([1898]¹⁵ 1921f) que fue la literatura del mar escrita por el capitán Frederick Marryatt y el estadounidense James Fenimore Cooper la que moldeó su vida, “shaped also the life of the writer of this appreciation” (56, 57).

Ligado a la intensidad de esa literatura de aventuras en el mar está el mapa, en tanto objeto de fantasía y estímulo para la imaginación, “a white patch for a boy to dream gloriously over” (Conrad, 1986: 33).

Dice Robert Hampson (2003) acerca de la fascinación por los mapas:

This “fascination” with maps obviously differs from the scientific desire for cartographic accuracy: it is rather a matter of projection. Where the Enlightenment project aims at a different kind of mastery through the gradual accumulation of precise detail, this aims at mastery through imaginative domination. (38)

En esa matriz de lectura, de novelas de aventura y de romance imperial, el mapa no puede estar ausente. Dice Andrea White (1993):

¹⁴ Esta obra del escritor francés, *Los trabajadores del mar*, presenta al mar como un lugar poco amigable. En este sentido, señala Zdzislaw Najder (2003), el mar para Conrad constituía un campo de prueba, “the best way to regard Conrad’s sea is as a man’s testing ground, but not as his natural environment. The sea is the domain of hard work, suffering, death and adventure” (11).

¹⁵ Este ensayo fue publicado en 1898 en la revista *Outlook* y posteriormente incluido en *Notes on Life and Letters* (1921).

To avoid the stigma of being “merely a story”, then, adventure fiction purported to be informational and often came equipped with the same appurtenances of fact as travel writing- appended maps, scholarly footnotes and explanatory prefaces. (42)

Esa “literatura “exótica”¹⁶ y el éxito comercial que la acompañaba no habían surgido mágicamente sino que iban de la mano con la popularidad de las narrativas de viajes que habían proliferado y proliferaban en el siglo XIX (10).

En *A Personal Record* (1919) Conrad señala que, además de la literatura del mar, también lo había cautivado otra clase de lecturas:

It was in 1868, when nine years old or thereabouts, that while looking at a map of Africa of the time and put my finger on the blank space then representing the unsolved mystery of that continent, I said to myself with absolute assurance and an amazing audacity which are no longer in my character now:
“When I grow up, I shall go *there*.”(40)

Lo que se dio en llamar la apertura de África por los exploradores victorianos a mediados del siglo XIX se tradujo en una producción escrita que definitivamente cautivó al público lector. Las expediciones en búsqueda de la fuente del Nilo lideradas por Burton y Speke en 1856, seguidas de la de Speke y Grant, Samuel White Baker, Livingstone y Stanley concitaron el interés del público hasta alcanzar niveles de euforia (Brantlinger, 1988: 180). La literatura sobre África se multiplica así en títulos diversos cuyos números, según *The New Cambridge Bibliography of English Literature*, alcanzan los setenta y cinco volúmenes (White, 1993: 10). Entre ellos se cuentan *The Lake Regions of Central Equatorial Africa* (1860) de Sir Richard Francis Burton, *Zambesi Journal*(1862-3) del reverendo James Stewart, *Journal of Discovery of the Source of the Nile* (1863) de John Hanning Speke y *Through the Dark Continent* (1878) de Sir Henry Morton Stanley. Entre todos estos títulos descollaba uno que se había convertido en best-seller con un número de ventas que sobrepasaba los setenta mil ejemplares (ibíd.). Era el libro escrito por David Livingstone, *Missionary Travels and Researches in South Africa* (1857).

¹⁶ Andrew Lang, prominente crítico literario y colaborador de H. Rider Haggard, usa el término “exotic literature” en el ensayo “Mr. Kipling’s Stories” (1889) (citado en White, 1993: 8)

Toda esta literatura de relaciones, viajes, diarios e investigaciones venía acompañada ineludiblemente por apéndices, gráficos, vistas y, por supuesto, mapas, que pretendían darle visos de objetividad y cientificidad (Phillips, 1997: 1).

El sitio del escritor pasó a ser también el del explorador en tanto las novelas de aventuras se anunciaban como factuales, la acción se desarrollaba en lugares reales con nombres geográficamente verificables (White: 45) y los prefacios y la narración promocionaban a estas ficciones como crónicas de la realidad. Para Andrew Lang estos escritores eran “new conquerors” que habían dejado “the streets of the over-populated lands into the open air” y habían “seen new worlds for themselves” (citado en White: 8). Es en el mapa en blanco que el explorador/ conquistador, como el héroe de un romance, debe actuar para cumplir su obligación moral que no es otra que llenarlo y completarlo (7, 44).

En el ensayo “Geography and Some Explorers”,¹⁷ que según Robert Hampson (2003) puede ser leído como una especie de comentario o una revisión de las cuestiones que afloraban en “Heart of Darkness” (39), Conrad discurre sobre las diferencias entre la “geografía fantástica” y la “geografía militante”. La primera, producto de la mente medieval se deleitaba con lo maravilloso y no tenía nada que ver con la persecución de la verdad. Dice Conrad que en esta fase la cartografía:

crowded its maps with pictures of strange pageants, strange trees, strange beasts, drawn with amazing precision in the midst of theoretically conceived continents. It delineated imaginary Kingdoms of Monomotapa and of Prester John, the regions infested by lions, haunted by unicorns, inhabited by men with reversed feet, or eyes in the middle of their breasts. (Conrad, 2011c: 4)

¹⁷ En este ensayo, escrito con la atención puesta menos en el aspecto histórico que en lo pintoresco de la exploración geográfica, los aspectos negativos de la empresa geográfica y de exploración son a primera vista subestimados en aras de realizar un efusivo elogio de “men great in their endeavour and in hard won successes of militant geography” (17). El ensayo se ofrecería entonces como un lamento nostálgico por la extinción del espíritu de la exploración heroica con el advenimiento de la modernidad y expresaría, como sugiere Driver “singular confidence in the nobility of the true explorer” (Driver, 2001: 4). La distinción entre “geografía militante” y “geografía triunfante” le sirve como armazón para el ensayo y, fundamentalmente, para rescatar una tradición de exploración geográfica pretendidamente irreprochable. A partir de la travesía que Conrad realizó a la isla Mauricio vía el estrecho de Torres en el *Otago* en 1888. (Knowles & Moore, 2000: 135) Conrad reclamará un lugar para sí en esa tradición. Sin embargo, la nota en la que Conrad termina el ensayo habla más de zonas de indeterminación y de tensiones que de lealtades inalterables y propósitos impolutos. A medida que avanza la escritura la distinción entre “geografía militante” y “geografía triunfante” se va revelando difícil de sostener (véase más adelante la referencia a la imagen de los hombres royendo el espacio).

La “geografía militante” representada principalmente por Cook, que le sigue a la “geografía fantástica”, se caracteriza por la búsqueda de la verdad:

The voyages of the early explorers were prompted by an acquisitive spirit, the idea of lucre in some form, the desire of trade or the desire of loot, disguised in more or less fine words. But Cook's three voyages were free from any taint of that sort. His aims needed no disguise. They were scientific. His deeds speak for themselves with the masterly simplicity of a hard-won success. (9)

En el mismo ensayo Conrad recuerda que la geografía que le enseñaban sus maestros, “mere bored professors, in fact, who were not only middle-aged but looked as if they had never been young”, era “very much like themselves, a bloodless thing with a dry skin covering a repulsive armature of uninteresting bones” (10, 11).

El descubrimiento de una geografía distinta acaecerá, señala Conrad en este ensayo, con el libro de Sir Leopold McClintock, *The Voyage of the Fox in the Arctic Seas* (ibíd.). En este volumen, cuya publicación coincide con el año de nacimiento del escritor y en el cual McClintock relata las desventuras de Sir John Franklin en el Ártico, Conrad descubre “the breath of the stern romance of polar exploration” (ibíd.). La geografía que Conrad descubre con esa epopeya ártica del *Erebus* y del *Terror*, leída no en inglés sino en una traducción al francés, es una geografía de “open spaces and wide horizons, built up on men's devoted work in the open air, the geography still militant, but already conscious of its approaching end with the death of the last great explorer” (ibíd.). Es precisamente por medio de los mapas que se pueden poner en contacto los problemas de los grandes espacios del planeta con la sana curiosidad y otorgarle precisión a las facultades de la propia imaginación (Conrad, 2009: 138).

Fue a partir de un cambio en la cartografía,¹⁸ devenida “an honest occupation, registering the hard-won knowledge, but also, in a scientific spirit, recording the

¹⁸ La cartografía es un arte de la persuasión y por tanto la retórica cubre todas las capas del mapa. Como imágenes del mundo, los mapas nunca son neutrales o sin valor; los mapas son imágenes inherentemente retóricas. Harley (2005) sostiene que los mapas son textos y no una imagen de la naturaleza (62) ni una ventana transparente al mundo (61). Dice Harley acerca de los mapas:

Son parte de un discurso persuasivo y pretenden convencer. La suya no es una realidad inocente dictada por la verdad intrínseca de los datos; están penetrando al antiguo arte de la retórica. En su mayoría, los mapas hablan ante un público específico y emplean invocaciones de autoridad, especialmente los producidos por el gobierno, y apelan a los lectores de diferentes maneras. (63)

geographical ignorance of its time” (Conrad, 2011c: 11) que el espacio de África evidenció la superación de la geografía fantástica en la representación del continente.¹⁹

Dice Conrad:

And it was Africa, the continent out of which the Romans used to say some new thing was always coming, that got cleared of the dull imaginary wonders of the Dark Ages, which were replaced by exciting spaces of white paper. Regions unknown! (12).

Ya para fines del siglo XIX África había dejado de ser un espacio en blanco “of delightful mystery- a white patch for a boy to dream gloriously over” (Conrad, 1986: 33). La cartografía de la última frontera que le quedaba al hombre blanco la rellenó un puñado de exploradores entre los que se contaban Mungo Park, Livingstone y Stanley. Es el espacio africano el que corporiza el paso de la “geografía militante” a la “geografía triunfante”, de una geografía de los espacios abiertos y una supuesta era de heroísmo impoluto a la clausura irreversible de dichos espacios.²⁰ El romance de la exploración conduce inexorablemente, como apunta Felix Driver, al desencanto (2001: 4). La pregunta que se impone es ¿qué iconografía usa Conrad para “poner Africa” (Maritz, 2004) en el mapa?

¹⁹ Para un análisis de carácter general sobre los cambios en los mapas de África desde los romanos pasando por los mapas renacentistas hasta mapas del siglo XIX véase Maritz, Jessie A. (2004).

²⁰ Este sentido de un final en el orden geográfico de las cosas propuesto por Conrad en el ensayo “Geography and Some Explorers” sería compartido, según Driver, con Halford Mackinder. En 1904 este geógrafo británico, una de las figuras claves en lo que vino a llamarse “nueva geografía”, anunciaba en la conferencia “The Geographical Pivot of History” ante la *Royal Geographic Society* en Londres que la era “colombina” de exploración y expansión llegaba a su fin. El periodo de quinientos años que había estructurado el patrón de la política mundial culminaba en la época de los espacios cerrados. Esto era gran medida, reflejo de un hecho: se había completado el reparto colonial de los territorios “libres” ultramarinos, y diversas potencias comenzaban a reclamar la realización de uno nuevo, disconformes con lo “injusto” del anterior, cuando no pasaban directamente a la acción desalojando a viejos imperios de sus dominios coloniales — sin ir más lejos, la agresión norteamericana a los restos del imperio español en 1898— para apoderarse de ellos.

Driver, si bien observa que la preocupación de Mackinder se centraba en ventajas geo-estratégicas de la potencia terrestre sobre la potencia marítima para el dominio del planeta, establece un paralelismo con Conrad a partir de lo que llama el sentido de un final. Es esta una comparación fuerte y poner en pie de igualdad a Conrad con Mackinder, creemos no le hace honor al escritor. Las fuerzas de la modernización que para Conrad habían resultado espacios cerrados donde no había ya lugar para “the days of heroic travel” (Conrad, 2011c: 204) son incommensurables con los espacios cerrados a los que alude Mackinder. Como muy acertadamente observa Cairo Carou (2010) los principios de Mackinder, al proclamar ciertas “verdades”, “científicas” y “objetivas” que han de servir al hombre de Estado para planificar su política exterior, legitiman y hacen inteligible una política exterior de dominación global llevada a cabo por la potencia hegemónica (328-329).

El espacio africano en “Heart of Darkness”, ese lugar de oscuridad en que África se ha convertido (Conrad, 1986: 33), trazará líneas de fuga en relación a isotopías del *allá* esencialistas del mito del Continente Oscuro. El melodrama de África parecía pedir la intervención de un poder moral de orden superior y los victorianos, con Livingstone a la cabeza, se representaban así mismos como el baluarte moral de entre todas las naciones europeas (Brantlinger, 1988: 181). El anverso de ese mito del Continente Oscuro es el mito prometeico de la civilización y la luz. Livingstone y su creencia de que sin el comercio y el cristianismo “the prospects for these dark regions are not bright” (citado en Brantlinger: 181) sirven de claro ejemplo de cómo las causas humanitarias se imbricaban con las cuestiones imperiales. Asimismo, los títulos de las relaciones escritas por los misioneros y, en general, la literatura mencionada con anterioridad, ilustran a la vez que revelan la popularidad de esta operación maniquea como forma de racionalizar la presencia blanca en África. Entre estos títulos encontramos *Daybreak in the Dark Continent* (1905), de Wilson S. Naylor y *Dawn in the Dark Continent; or, Africa and its Missions* (1903), de James Stewart y, por supuesto, el primero de ellos *In Darkest Africa* (1890), de Henry Morton Stanley.²¹ Todos ellos evidencian las relaciones que el discurso del saber, en este caso la exploración geográfica y la ciencia, mantiene con el poder.

En “Heart of Darkness” Marlow narra que al entrar en la oficina de la Compañía, con sede en una ciudad a la que Marlow califica de “whited sepulchre” (1986: 35), ve un gran mapa colgando de una de las paredes, “Deal table in the middle, plain chairs all round the walls, on one end a large shining map, marked with all the colours of a rainbow.” (36).

Ese mapa particionado ostenta los colores amarillo, azul, verde, naranja, púrpura y rojo:

There was a vast amount of red- good to see at any time, because one knows that some real work is done in there, a deuce of a lot of blue, a little green, smears of orange, and on the East Coast, a purple patch, to show where the jolly pioneers of progress drink the jolly lager-beer. I wasn't going into any of these. I was going into the yellow. (ibíd.)

África y el mapa de África se llenarán no sólo de ríos, lagos y nombres, convirtiéndose en un lugar oscuro, sino que además se llenará de colores. Dice Harley (2005) que en la

²¹ La motivación comercial y política que movía a Stanley era más flagrante que la que se inmiscuía en la cruzada espiritual del misionero Livingstone.

arrebatiña por África en el siglo XIX, los territorios nativos fueron grabados en los mapas por los poderes europeos (232) en principio como una sensibilización remota (229). De esta manera, la función de los mapas en la imaginación colonial se centraba en marcar, dividir, parcelar, aplastar y reclamar territorio en suelo africano (Joyce, 2002: 158). Así, la decoración en los atlas y mapas de pared, como el que Marlow ve en la oficina del Director, sirve para simbolizar la adquisición de territorios de ultramar (Harley, 2005: 104).

La inclusión de este mapa, resultado de la Conferencia de Berlín (1884-1885), es en “Heart of Darkness” índice de una experiencia particular del espacio. Dice Andrea White que “[n]ot until Conrad will the effects of the travels on the travellers be recounted in the writing” (1993: 23). De los efectos del viaje en los nativos y en aquellos exploradores que como Stanley y tantos otros como él “faenaban” el espacio, y que Conrad decía, no sin ambigüedad, admirar, poco sabemos. Si bien los mapas otorgan seguridad y, en este caso particular, la seguridad vendría dada por las particiones prolijas, claramente teñidas de color que apelan a un orden, este mapa con su espacio prolijamente compartimentado e iluminado resultará ser engañoso. En “Heart of Darkness” esta presencia enfrentada de mapas, el mapa vacío y el mapa-*logo*, nos muestra las líneas de fuga en las isotopías del *allá* de la literatura de viajes y de la novela de aventuras. Conrad pone en relación el mapa en blanco, “a place of darkness”,²² y el mapa con los colores del arco iris y, al hacerlo, se apropia de una imagen de África, la del “Dark Continent”. Al pasarla por el tamiz de su experiencia personal, la del Congo en 1890, la de los poderes imperiales disputándose territorios ajenos, y todo lo que Conrad supo a su regreso (Brantlinger, 1988: 282), el escritor compone un espacio que entra en tensión con el mapa “marked with all the colours of a rainbow”.

Así, mucho antes de la escritura del ensayo “Geography and Some Explorers” Conrad ha compuesto en el espacio africano de “Heart of Darkness” la imposibilidad de

²² En los mapas de los imperios de ultramar se encuentran se pueden hallar los ejemplos más contundentes de reforzamiento ideológico a través de la decoración. Dice Harley (2005):

Si vemos los mapas de Sudamérica de los exploradores franceses del siglo XVI, o los mapas británicos de territorios africanos del siglo XIX, en todos ellos la decoración desempeña un papel importante pues incluyen una serie de estereotipos y prejuicios raciales en las áreas representadas. Ésto es evidente también en África. La decoración de los mapas producidos en Europa difundió la imagen del Continente Negro. (104)

sostener la distinción entre “geografía militante” y “geografía triunfante”. Si cartografiar el espacio africano es abrirlo (Schimanski & Wolfe, 2007: 229), Conrad realizará una clase distinta de cartografía que ya no será la vista aérea de un ojo descorporizado, la “disembodied bird’s eye view” de la nos hablaba Pratt (1992). Aquello que Conrad vivió, lo que trató de olvidar y lo que supo por boca de Roger Casement,²³ se traducirá en una nueva manera de poner a África en el mapa.

I. 2 Espacios abismados: nueva imagen cronotópica.

La imagen cronotópica²⁴ que Conrad compone en “Heart of Darkness” retoma las imágenes del mapa en blanco y el río como entrada al continente vacío y las pone en tensión con las imágenes, respectivamente, del mapa particionado teñido con los colores de los poderes imperiales y de los ríos de los que parte y a los que se dirige el proceso civilizatorio. Esta imagen cronotópica, urdida en el acto de abismar mapas y espacios vividos, traza entonces líneas de fuga en la topografía cultural del imperio (Said, 1996) y deja entrever “el mundo fantasmal de la aventura colonial” (Arendt, 1998).

En ese acto de construcción y composición de un nuevo cronotopo el espacio del *allá* del mapa en blanco y el río como salida civilizatoria será abismado con el mapa con los colores del arco iris y el río como serpiente. A la imagen del niño que señala el mapa con blancos y vacíos colmado de la promesa de un espacio de aventuras y a la imagen del Támesis como fuente de civilización, Conrad interpondrá la imagen del río como serpiente.

Al comenzar su narración, ante los oyentes reunido en el *Nellie* anclado en el Támesis, Marlow dice que hay un río en lo que otrora fuera un espacio en blanco pero que ahora se ha convertido en “a place of darkness”:

But there was in it one river especially, a mighty big river, that you could see on the map, resembling an immense snake uncoiled, with its head in the sea, its body at rest curving afar over a vast country, and its tail lost in the depths of the land. (33)

²³ Véase Hochschild, Adam (1999) págs 197-199.

²⁴ Véase Prolegómenos, pág. 7.

Esta inclusión de la topografía del río ostentando la imagen de la serpiente, en concatenación con el Támesis y con la imagen del mapa en blanco y el mapa multicolor bañado de luz, sostenemos, comporta algo más que un espacio de relaciones intertextuales con los mapas poblados de animales de la “geografía fantástica”. En los mapas de los siglos XVII y XVIII la presencia de animales en la iconografía de África evidenciaba que perduraban aún, a pesar de la diseminación de los conocimientos geográficos, las convenciones romanas a la hora de representar el continente. Dentro de esas convenciones romanas que pervivían en la representación de los atributos de África se contaban las serpientes. Dice Maritz que “[t]he attributes used with Africa varied, but often included lions and snakes as in Roman art” (2004: 97). En “Heart of Darkness” entre el río africano y la serpiente en el espacio del mapa se predica una relación de semejanza. Esta personificación del río como serpiente, analogía de semejanza, tiene el poder de confrontar a Marlow, “And as I looked at the map of it in a shop-window, it fascinated me as a snake would a bird- a silly little bird [...] The snake had charmed me.” (33).

Que el mapa esté puesto en relación paratáctica con la serpiente no es inocente. Su inclusión comporta líneas de fuga que introducen tensiones en la *imago*, es decir, la imagen idealizada del imperio y la civilización proyectada por el mapa. Además de remitirnos a las serpientes de esas cartografías fantásticas a las que Conrad aludirá muchos años después en “Geography and Some Explorers”, la imagen de la serpiente en “Heart of Darkness” prolépticamente esboza el espacio de una trama que borra el *cliché*²⁵ de la literatura del río como civilización y progreso. Abismado con el río que semeja una serpiente hay otro río, “the venerable stream” (28), el Támesis. De ese río el narrador extra- y homodiegético dirá:

The old river in its broad reach rested unruffled at the decline of day, after ages of good service done to the race that peopled its banks, spread out in the tranquil dignity of a waterway leading to the uttermost ends of the earth. (Conrad, 1986: 28)

En la literatura inglesa el río ha comportado un símbolo importante para la cimentación de ambiciones nacionales y, además, ha hecho las veces de figura para las ambiciones vocacionales de los poetas. Así, unido al esfuerzo de los poetas por cartografiar la

²⁵ Véase Prolegómenos, pág. 6.

consolidación nacional e imperial por medio de imágenes del río, se halla el intento del poeta por diferenciar su voz de la de sus predecesores (Keegan, 2008: 99). Según Wyman Herendeen (1986) la historia inglesa viaja con la corriente (218) y la celebración de la unión simbólica de los ríos naturalizaba el, a menudo, forzado proceso de integración nacional y asimilación imperial. Para los poetas renacentistas Edmund Spenser y Walter Raleigh el río cobró una importancia tal que ellos “became identified with the quest for a personal and national voice, the search for a cultural identity in terms of the myths and literary motives of antiquity” (Herendeen, 1986: 161). Durante el Renacimiento la iconografía relacionada con el río fue ampliamente usada por escritores como Michael Drayton y William Camden en la corografía de la construcción de la nación. Para estos poetas el cronotopo del río, asociado a una imagen literaria específica, involucra un modo específico de proyectar las categorías de tiempo y espacio que se inscriben en una tradición de isotopías del *allá* signada por lo que Simon Schama (1996) llama “the genre of a river progress, at once geographical and historical” (329).

Si en tanto que como humanos organizamos nuestra experiencia por medio de las categorías de tiempo y espacio, las proyecciones espacio-temporales que operan en la imagen cronotópica de un espacio que contiene al río venerable, “venerable stream” (Conrad, 1986: 28) y al río como serpiente comportará una experiencia singular del espacio en cuestión.

En “Heart of Darkness” el poder fluvial del Támesis, “a waterway leading to the uttermost ends of the world” no se concretará en un epitalamio del Támesis²⁶ al estilo de Edmund Spenser y del río africano. La serpiente que mira a Marlow desde el mapa en un escaparate lo llevará por su poder de seducción y ensimismamiento a recorrer un tortuoso camino en el que es imposible deslindar y aislar los espacios europeos del Támesis y de Bruselas del espacio africano de la cuenca del Congo. El camino al que la serpiente arrastra a Marlow es un laberinto cuyas paredes se erigen como resultado de un conocimiento pretendidamente impoluto, de un saber cartográfico inmaculado y de un discurso supuestamente inocente acerca de los espacios vacíos. Casi veinte años más tarde en 1919 en *A Personal Record* Conrad reflexionará acerca de su experiencia en el Congo:

²⁶Véase Schama (1996) pág. 330.

But there was no shadowy friend to stand by my side in the night of the enormous wilderness, no great haunting memory, but only the unholy recollection of a prosaic newspaper stunt and the distateful knowledge of the vilest scramble for loot that ever disfigured the history of human conscience and geographical exploration. What an end to the idealized realities of a boy's daydreams! (272)²⁷

Las noticias acerca del imperio que se publicaban en la prensa²⁸ en las dos décadas anteriores a la Primera Guerra Mundial, especialmente informes de exploración o de los aspectos militares de la expansión imperial, consistían en una visión de los hechos idealizada, esterilizada y metafórica. Hechos bélicos de carácter rapaz, deshonesto y brutal, eran presentados como si fuesen una extensión lógica de la caza mayor que constituía una actividad deportiva y de ocio en la frontera imperial:

Media reports, often accompanied by images showing British or french explorers and soldiers locked in mortal combat with bloodthirsty "native" warriors, presented colonial violence in racialised terms as a morally and physically invigorating crusade, a necessary test for the nation's youth. (Heffernan, 2009: 275)

Ante los saqueos, expoliaciones y crímenes de la "geografía triunfante" Conrad expresará su preferencia por la "geografía fantástica". Dice Conrad en "Geography and Some Explorers" acerca de los espacios en la época de la "geografía fantástica":

Yet, for solemn fooling of the scientific order, I prefer the kind that does not lay itself out to thrive on the fears and the cupidities of men. From that point of view Geography is the most blameless of sciences. Its fabulous phase never aimed at cheating simple mortals (who are a multitude) out of their peace of mind or their money. (Conrad, 2011c: 4)

²⁷ Véase Heffernan, Michael (2009). Heffernan indaga la naturaleza y el rol de la cartografía en la prensa y sostiene que ésta promovía y desafiaba las nociones acerca del imperialismo tanto en Inglaterra como en Francia durante el periodo 1875 a 1925. Antes de 1890 los mapas en la prensa eran escasos y su número aumentó debido a la emergencia del "new journalism" que vino a poner el acento en el material visual (264). Dos tipos de cartografía imperial predominaban en los mapas de la prensa. Una caracterizaba los amplios espacios abiertos de África y Asia como tierras de aventura, peligro y guerra, "a masculine playground for military adventurers and explorers struggling against challenging environments and hostile natives."⁵⁸ (271). El otro tipo representaba el espacio imperial como zona de oportunidades económicas y potencial comercial (ibid.). La cuestión, según la plantea Heffernan, es que si asumimos que la prensa sólo ejerce una influencia limitada en la opinión pública entonces los mapas publicados en este medio deben ser considerados como material efímero, mientras que si aceptamos que la prensa de hecho forma y refleja la opinión pública, entonces debemos considerar los mapas en los periódicos como un componente visual importante en las representaciones que éstos realizan (298).

²⁸ Véase además Donovan, Stephen (2001).

El carácter ilustrativo y pictórico de la “geografía fantástica” la ponía en pie de igualdad con algunos de esos periódicos modernos. Sin embargo, esta geografía no engañaba. Dice Conrad:

Cartography was almost as pictorial then, as some modern newspapers²⁹. It crowded its maps with pictures of strange pageants, strange trees, strange beasts, drawn with amazing precision in the midst of theoretically conceived continents. (ibíd.)

La imposibilidad de crear entonces un epitalamio entre el Támesis y el río africano comienza a ser esbozada tempranamente cuando Marlow ante una audiencia resignada a escuchar sus elucubraciones, establece implícitamente la comparación entre el Támesis y el Tíber, “I was thinking of very old times, when the Romans first came here, nineteen hundred years ago- the other day ...” (Conrad, 1986: 30).

La alusión a la oscuridad que la voz de Marlow introduce en ese espacio de luz sirve para yuxtaponer el espacio oscuro de las Islas Británicas en el cruce histórico con el Imperio Romano. Siglos atrás los romanos partieron del Tíber como los ingleses zarpan hoy del Támesis a colonizar nuevas tierras. Marlow se afanará por remarcar las diferencias, que ya en ese comienzo se revelan falaces, entre el acto de pura conquista y dominación llevado a cabo por los romanos de la época de Augusto y de Claudio y la empresa imperial, actividad en la que todos los que estaban a bordo del *Nellie* eran partícipes de una u otra manera:

What saves us is efficiency- the devotion to efficiency. But these chaps were not much account, really. They were no colonists: their administration was merely a squeeze, and nothing more, I suspect. They were conquerors, and for that you want only brute force- nothing to boast of, when you have it, since your strength is just an accident arising from the weakness of others. They grabbed what they could get for the sake of what was to be got. It was just robbery with violence, aggravated murder on a great scale, and men going at it blind- as is very proper for those who tackle a darkness. The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much. What redeems it is the idea only. An idea at the back of it: not a sentimental pretence but an idea: and an unselfish belief in the idea- something you can set up, and bow down before, and offer a sacrifice to ...’ (31-32)

Ciertamente la percepción romana del espacio geográfico estaba mayoritariamente condicionada por la conquista y la dominación (Nicolet, 1991: 2) y por el comercio y la

²⁹ En la caricatura “In the Rubber Coils” publicada en *Punch* (1906) el ilustrador Linley Sambourne presenta a Leopoldo II de Bélgica como una serpiente estrangulando a los habitantes de la cuenca del Congo.

comida (Jones, 2013: 122). No había detrás de ella la excusa de una misión filantrópica y civilizadora. A pesar de la diferencia que Marlow pretende instaurar su narración desdibujará los límites entre unos y otros espacios cuando unos momentos después describa el hechizo que la serpiente/río en el mapa de África ha ejercido sobre él. Bajo el hechizo de la serpiente, o más bien de un ardid³⁰ o serie de ardidés, él, cual soldado romano ciego, acometerá contra esa supuesta oscuridad.

Las Islas Británicas, Roma, Augusto y la referencia al viaje vuelven insoslayable la intertextualidad con la *Eneida* (Feder, 1955; Cleary & Sherwood, 1984; Bowers, Terence, 2006; Lothe, 2001). En el marco del análisis de la construcción del espacio que proponemos nos interesa retomar una idea de Lothe³¹ acerca de la importancia de la *Eneida* para el análisis de “Heart of Darkness”. Lothe propone, que teniendo en cuenta que por medio del proceso intertextual la diacronía se transforma en sincronía, la consideración de un texto como la *Eneida* resulta tan relevante como la literatura de viajes del siglo XIX (178). En el marco general³² que brindan las investigaciones antes citadas queremos recuperar y reactivar para el análisis la figura de la serpiente,³³ en tanto imagen que funciona como índice de las líneas de fuga que tensionan la *Eneida*, y ponerla en relación con el mapa en “Heart of Darkness”. Es pertinente observar que ni Feder ni Bowers mencionan las serpientes en sus análisis. En el ensayo de Feder se señalan las conexiones temáticas, en tanto que Bowers ahonda en las relaciones intertextuales que abren una nueva dimensión en el tratamiento de la cuestión imperial, la violencia, el heroísmo, el tiempo y la historia (Bowers, 2006: 117). Tampoco consideran el aspecto espacial más allá de señalar el viaje como descenso. Bowers se limita a apuntar que la gran narrativa de conquista imperio y civilización presentada en el Libro VI de la *Eneida* es evocada al comienzo de “Heart of Darkness”. El primer narrador brinda lo que podría considerarse la versión inglesa de la revelación que Eneas

³⁰ Para un análisis detallado del rol del periodismo en la construcción de las noticias acerca de las exploraciones en África y la recepción de éstas por Conrad véase Rubery, Mathew (2004).

³¹ Además de la *Eneida* Lothe (2001) señala a *La Divina Comedia* y *Fausto* como intertextos de “Heart of Darkness”. No obstante, sostiene que “it varies from reader to reader which, and how many, of these intertextual instalments are noted and critically activated in a given interpretation of the tale” (177).

³² Lillian Feder (1955) ha enumerado muchos de los elementos épicos en “Heart of Darkness”, a saber el viaje como descenso al infierno (Libro VI de la *Eneida*), el viaje del héroe, la oscuridad omnipresente, los ritos y rituales necesarios para el pasaje (Marlow confrontando a las dos mujeres en la oficina como Eneas a la Sibila de Cumas, los habitantes de los infiernos (los nativos como sombras), la pérdida del timonel (Eneas pierde a Palinuro y Marlow a su timonel nativo), el combate con las poblaciones indígenas, el río Congo y su similitud con el río Aqueronte y la laguna Estigia y el catálogo de barcos (en “Heart of Darkness” el *Erebus* y el *Terror*).

³³ Véase Palmer, John A. (1968) para un análisis exhaustivo de la presencia de la serpiente en la obra de Conrad. Para una lectura de la serpiente centrada en la sexualidad véase Crews, Frederick (1975).

tiene en el Hades. Mientras contempla la belleza de la corriente venerable “in the august light of abiding memories” (Conrad, 1986: 28), el Támesis se satura con los hombres del pasado y también con las glorias por venir. En ese espacio este narrador contempla a Sir Francis Drake y Sir John Franklin y a sus barcos, entre los que se cuentan el *Erebus* y el *Terror*. En esa corriente el narrador extra- y homodiegético contempla la gloriosa historia pasada y la que está por venir, “The dreams of men [...] the germs of empire” (Conrad, 1986: 29).

La mención a *Erebus*, que para este narrador es simplemente el nombre de un barco, es tomada por Marlow para gatillar su relato. El *Erebus* dispara no sólo relaciones de intertextualidad con el costado más oscuro y caníbal de los viajes de exploración (Tanner, 1976; Hewitt, 1987; Hampson, 1995; Ben Merre, 2002) sino que, además, establece más firmemente esta relación con el poema de Virgilio. Baste recordar que *Erebus* es el nombre que se le da al inframundo en la *Eneida*.

La oscuridad a la que apela Marlow comporta poner en entredicho el *tableau* de héroes ingleses que el narrador extra- y homodiegético contempla en el Támesis (Knowles & Moore, 2000: 366-67). Nos interesa rescatar en el marco de los estudios intertextuales con la *Eneida* la figura de la serpiente, tomada en tanto portento de destrucción (Knox, 1950: 384)³⁴ como imagen vendrá a intentar borrar el *cliché* de una épica del imperio, de la civilización y de la luz que ve al río dándole la bienvenida a Eneas al lugar donde fundará la nueva Troya- Roma (Schama, 1996: 282). Conrad nos propone un río que lejos de reforzar la épica de la conquista la deshace en líneas de fuga que se manifiestan sobre distintos niveles. Así, la conexión temática que Conrad alienta al abismar espacios y tiempos³⁵ tiende a poner de relieve las analogías entre el imperio romano y los imperios europeos involucrados en la rapiña por África (Lothe, 2001: 181). Del mismo modo en que la presencia de las serpientes y el acto de confrontación que realizan representan en la *Eneida* el desastre inminente (Nethercut, 1974: 20), en “Heart of Darkness” la serpiente /río en el mapa de África trazarán ya desde el comienzo líneas de fuga en la isotopía del *allá* imperial. Así, como en la *Eneida* la serpiente socavó la

³⁴ Si bien la lectura de Bernard M. W. Knox (1950) se inscribe dentro de la Nueva Crítica, prefigura una lectura post-estructuralista que enfatiza nociones de textualidad y fractura del significado. (Martindale, 1997: 15)

³⁵ William Shakespeare también abismará tiempos y espacios, por ejemplo en *Julius Caesar*. Dice James Shapiro (2006) que “[f]ifty lines into *Julius Caesar*, as they grappled with the motives underlying Caesar’s triumph, Elizabethan playgoers were confronted with a dizzying overlap of religion and politics, past and present.” (161). Agradezco el oportuno comentario de mi director, Dr. Miguel Ángel Montezanti, acerca de espacios y tiempos abismados en las obras romanas de Shakespeare. Según Montezanti, éstas representan, en verdad, a *su* Inglaterra (s. XVI-XVII).

visión que Eneas y su padre tuvieron de los héroes romanos en Erebus (Bowers, 2006: 122), en “Heart of Darkness” la serpiente socavará la visión grandiosa del imperio formulada por el narrador extra- y homodiegético. La serpiente en el mapa del continente vacío anunciará la devastación y los estragos que conlleva la zozobra de la razón y de los fundamentos de la civilización.³⁶ Como en la *Eneida* la serpiente anunciará menos el espacio prolijo y delimitado del mapa- logo que un espacio oscuro³⁷ y laberíntico.³⁸

La serpiente en el mapa que Marlow ve en el escaparate viene a preanunciar la catástrofe. En el espacio africano los nativos sufrirán los embates sangrientos, voraces e irracionales, a manos de europeos que asumirán, como Eneas en ocasión de vengar la destrucción de Troya³⁹ y en la lucha con Turno, la violencia característica de la serpiente (Knox, 1950: 392).

³⁶ Michael. C. J. Putnam (1995) discrepa con la crítica dominante que ve a la *Eneida* como “a grandly imaginative reinforcement of Augustan ideology and power structures”. Sostiene en cambio que “Virgil’s is a poem that at once sustains the discourses of political power and questions them as well”. Putnam pone el foco en la ambigüedad y violencia de la última escena, en la que Eneas mata a Turno a pesar de sus súplicas por piedad. Putnam sostiene que “the killing of Turnus does not make peace customary but war. It glorifies a tradition of irrationality, not control.” (2.3). La lectura de Putnam se apoya en el ensayo de Adam Parry (1966) “The Two Voices of Virgil’s Aeneid”. Parry sostiene que la *Eneida* expresa “not a sense of triumph, but a sense of loss” y que “Aeneas is not just Augustus. There is also the possibility of his being Augustus’ bitter enemy, Mark Antony” (111).

³⁷ Conrad usó la imagen del “River of the Nine Bends” en *The Nigger of the Narcissus* escrita en 1897, un año antes de comenzar “Heart of Darkness”. El Río de las nueve curvas o Río de los nueve giros es el Estigia en la *Eneida*. Dice Alan H. Kenny (1981):

It all seems an inappropriate setting for a farewell to the ‘Narcissus’s’ children of the sea. These shallow channels frequented by images of death go more naturally with ‘Heart of Darkness’ and the river Congo curving into Africa ‘resembling an immense snake uncoiled’.(27)

En esa misma novela Conrad presenta una supuesta eulogía del Támesis

³⁸ Dice Penelope Reed Doob (1990) que la serpiente pertenece a una “constellation of words and ideas traditionally linked with the labyrinth” (230). Las serpientes que ocasionan la muerte de Laconte, e indirectamente la caída de Troya, ostentan similitudes con el laberinto, “With their vast coils (2.204), with their sinuosity (2.208), their entanglements (2. 215), their reduplicated windings (2.218), their knots (2.220), the snakes are as circuitous as the maze [...]. (231)”.

³⁹ Dice Knox (1950):

The first Trojan victim was destroyed by serpents, and so is the first greek victim. Androgeos is killed by Aeneas and his companions, and it is at this point that Androgeos is compared to a man who has come unaware upon a snake (378-81) [...] Aeneas has usurped the attributes of the serpent that has so far stood for violence and deceit (391)

Las serpientes aparecen nuevamente cuando trata de exacerbar los furores bélicos en Amata y Turno (384).

En el final climáctico de la batalla épica entre Eneas y Turno se espera⁴⁰ que venza la razón sobre la furia, el heroísmo romano por sobre la violencia homérica, el control romano sobre la fuerza bruta y salvaje. Se espera en definitiva que la civilización se yerga sobre la vitalidad primitiva y el orden sobre el caos. Si como sugiere Bowers sustituyéramos romano por europeo veríamos que son éstos los valores que Conrad examina críticamente en “Heart of Darkness” (Bowers, 2006: 125). Las resoluciones prolijas y claras que imaginan el mapa en blanco y el mapa particionado como epígonos del orden y civilización europeo y el espacio africano corporizado por la serpiente como caos serán problematizadas tanto en la *Eneida* como en “Heart of Darkness”. Dice Bowers acerca de Eneas erguido sobre Turno vencido:

Aeneas has suddenly reverted to an un-Roman being [...] Ironically in the act of establishing civilization, Aeneas becomes decivilized and regresses [...] Even more disturbingly, Aeneas's surrender to furor and failure to grant mercy to Turnus violate the principles he has learned in the underworld [...] Aeneas's failure here both to spare the conquered and to rule himself calls into question the very feasibility of Rome's civilizing mission (Bowers: 125-26)

A pesar de los esfuerzos de Marlow por deslindar tiempos y espacios, por allí el pasado y por aquí el presente, por allí los soldados romanos y por aquí los que se unen a las filas de la empresa imperial decimonónica, espacios y tiempos se abismarán. El pasado romano en las Islas Británicas es apenas ayer y los servidores del imperio actual no se diferencian mucho de los soldados de otrora. Kurtz (128) vendrá a representar como ningún otro esos espacios abismados porque en él Conrad corporiza y pone en tensión las isotopías del *allá* de la civilización y de la luz y la falsamente postulada oscuridad de un continente que lo reclamaba. De aquél a quien “powers of darkness claimed him for their own” (Conrad, 1986: 85), Marlow dirá que “[a]ll Europe contributed to the making of Kurtz” (86).

La presencia de la serpiente viene entonces, sostenemos, a poner en tensión esa imagen del río como progreso al anunciar un espacio laberíntico donde el lenguaje deja de ser transparente y el impulso científico y cartográfico se tiñe de sangre. Conrad se valdrá de, respectivamente, la iconografía de la serpiente presente tanto en los mapas romanos como en aquellos más modernos que se la apropian (Maritz, 2004), y de la serpiente como portento de destrucción en la *Eneida*, para poner en tensión las isotopías del *allá*

⁴⁰ Véase Galinsky, Karl (2001-2002) “La Ira de Eneas”. *Auster* 6/7. La Plata: Centro de Estudios Latinos, FAHCE, UNLP, 11-34.

imperial. La presencia de la serpiente en el espacio de los mapas en blanco y de los mapas de la “geografía triunfante” viene a poner en cuestión los mapas en tanto estos textos culturales que promueven la posesión de la tierra y que refuerzan visualmente la proclamación del evangelio social de la civilización (Harley, 2005: 73). La presencia del Támesis sirve de referencia topográfica y aspecto detallado del paisaje que intenta anclar el relato en el discurso del imperio; sin embargo, al introducir el río africano con la marca personal conradiana que lo dibuja como serpiente el relato abre una línea de fuga. La inclusión de la serpiente, lejos de enfatizar el sistema de significados a través del cual “se comunica, reproduce, experimenta y explora un orden social” (ibíd) traza líneas de fuga que ponen en tensión dicho orden.

Además de marcar las relaciones intertextuales con la *Eneida* y la cartografía de la “geografía fantástica”, la serpiente/río en el mapa en “Heart of Darkness”, primordialmente pone en tensión las isotopías del *allá* del mapa en blanco, índice y emblema de la “geografía militante”, y del mapa radiante con los colores del arco iris, símbolo falaz de la ceguera ante la oscuridad de la rebatiña por África.

La representación del espacio que Conrad compone en “Heart of darkness” abisma y tensiona también los espacios y los presupuestos de los mapas ilustrativos de las novelas de aventuras. Esos mapas ilustrativos, cuyo objetivo era reforzar el efecto de realidad en la diégesis, eran el epítome de esos mapas en blanco que esperaban ser llenados y colmados de topónimos y de aventuras.

La naturaleza de los mapas en “Heart of Darkness” difiere de la naturaleza de los mapas en, por citar dos ejemplos, *Treasure Island* (1883), de Robert Louis Stevenson y *King Solomon's Mines* (1885), de Henry Rider Haggard. Los mapas en estas dos novelas cumplen la función de mapas ilustrativos (Joyce, 2002: 132) y garantes de la verdad (Ljungberg, 2005: 155). Pongamos por caso lo que dice Stevenson en el ensayo “My First Book”⁴¹ (1894) acerca del mapa:

I am told there are people who do not care for maps, and find it hard to believe. The names, the shapes of the woodlands, the courses of the roads and rivers, the prehistoric footsteps of man still distinctly traceable uphill and down dale, the mills and the ruins, the ponds and the ferries [...] Somewhat in this way, as I pored upon my map of “Treasure Island,” the future of the book began to appear there visibly among imaginary woods; and their brown faces and bright weapons peeped out upon me from unexpected quarters, as they passed, to and fro, fighting, and hunting treasure, on these few square inches of a flat projection. (Stevenson, 1999a: 198)

⁴¹ Publicado en *The Idler* en agosto 1894.

En el romance imperial y la novela de aventuras el impulso mimético del realismo resulta operativo. El mapa gatilla la diégesis, y como lo demuestran las palabras de Stevenson, lo que importa es la coherencia interna de referencia, a la que ellos suscriben tan seriamente como lo haría un escritor realista (Joyce, 2002: 151).

Si bien el mapa no es por cierto toda la diégesis, “all the plot” (Stevenson, 1999a: 198), la inicia y proyecta de varias y complicadas maneras. El mapa no sólo dispara la imaginación sino que, en tanto garante de verdad, revela relaciones ocultas o no detectadas al disponerlas en el plano espacial (Joyce: 155). En el ensayo antes mencionado Stevenson vuelve sobre la relación entre lugares verdaderos e imaginados y llega a la siguiente conclusión:

Better if the country be real, and he has walked every foot of it and knows every milestone. But, even with imaginary places, he will do well in the beginning to provide a map. As he studies it, relations will appear that he had not thought upon. He will discover obvious though unsuspected short-cuts and footpaths for his messengers; and even when a map is not all the plot, as it was in “Treasure Island,” it will be found to be a mine of suggestion. (Stevenson, 1999a: 200)

En el marco del surgimiento de una escritura cartográfica en una época de expansión geográfica el mapa ejerce para Stevenson un poder de fascinación muy particular:

Not only does the plot evolve around the map, making it indispensable for tis characters to orient themselves in their search for the treasure, but it also enable its readers to trace the strategic movements of both pirates and “gentlemen”. (Ljungberg, 2005: 157)

El mapa, como artefacto que garantiza la relación entre lo real y lo imaginario, también ocupa un rol preponderante en *King Solomon’s Mines*. Esta novela, aparecida tres años después que *Treasure Island*, se inserta en el contexto de la rapiña por África y en ella la ligazón entre el espacio, el paisaje, y su análogo visual resulta más ceñida que la planteada por Stevenson en *Treasure Island*. Haggard además de invitar a los lectores a remitirse al mapa para constatar el progreso de la diégesis, registra explícitamente la distinción entre el paisaje tridimensional y su representación bidimensional. Haciendo uso del gesto retórico que Marie Louise Pratt (1992) llama “monarca de todo lo que veo”, “monarch-of-all-I-survey” (202), Quatermain, al acercarse a los Pechos de Sheba, registra esta distinción cuando dice “the landscape lay before us like a map” (Haggard, 2007: 80). En el espacio de esta novela la yuxtaposición de la civilización y lo primitivo y salvaje tienden a demostrar la necesidad de aniquilar la oscuridad. Para Haggard,

según Brantlinger, es necesario que el Continente Oscuro sea “made light” (Brantlinger, 1988: 192).

Al igual que los personajes en las novelas de aventuras y los romances imperiales que cuentan con el mapa como instrumento de orientación Marlow también regresará a Europa. No obstante, a diferencia de esos mapas, el mapa en “Heart of Darkness” dejará de ilustrar la pretendida relación transparente entre el espacio real y el ficcional.

En este sentido, en “Heart of Darkness” el mapa, o los mapas, sólo se parecen superficialmente a los de los relatos de aventuras. Dirá Tzvetan Todorov (2012) que “[s]i hay aventura, no está allí donde uno creía encontrarla” (234) puesto que “[e]l aventurero de Conrad- si todavía se quiere llamarlo así- transformó la dirección de su búsqueda” (35). El inicio casi convencional de “Heart of Darkness” (233) prefiguraba promesas de aventuras: la historia del niño que sueña con los espacios en blanco del mapa y del adulto que decide explorar el más extenso de ellos y el más oscuro cuando acepta la tarea de llegar a uno de los agentes de una sociedad comercial que se consagra a la recolección de marfil. Sin embargo, ese inicio no mantiene sus promesas. Las isotopías del *allá* de la exploración y de la luz se desdibujan en líneas de fuga que agrietan, según Todorov, las leyes del *suspense* (234).

Según Andrea White (1993) “as the maps filled up, the dreams gave way to facts, often unpalatable ones, and the adventure turned inward, [...]” (7). El saber que Marlow traerá consigo será el del borramiento del *cliché*, el de un espacio que no es el del mapa del saber cartográfico o el mapa de las novelas de aventuras al estilo de Stevenson o Rider Haggard. O si lo es, ese saber espacial hará otra clase de mapa. “Heart of Darkness” será un texto que hace mapa, que cartografía el espacio y que repone el cuerpo. Será la experiencia de un espacio que se deshace en senderos laberínticos que lo arrojan al mundo, un mundo en el que percibe y es percibido, un mundo en el que se percibe formando parte de lo percibido (Boburg, 1996: 144).

Esa composición del espacio que Conrad realiza en “Heart of Darknes” el procedimiento que borra el *cliché* y pinta la catástrofe se urde también en las intensidades que suscita el óleo que Marlow ve en la Central Station. Sobre esa isotopía del *allá* de la civilización y de la luz occidental representada en el óleo pintado por Kurtz un año antes de la llegada de Marlow Conrad operará para deshacerla. En esa tela Conrad compone el juego de isotopías y líneas de fuga que tensionan todo el relato. El óleo representaba una mujer envuelta en drapeados y con los ojos vendados llevando una antorcha encendida. A pesar de su majestuosidad y de la luz que irradia la antorcha,

ella está ciega. No puede ver, no porque todo sea oscuro a su alrededor, sino debido a ese costado siniestro que es inherente a la majestuosidad seductora de una Europa civilizada. La isotopía de la luz y de la civilización es puesta así en tensión por las líneas de fuga que representa la ceguera y, a pesar de la luz que irradia la antorcha, la mujer es insensible a todo lo que sucede en la selva (Shaffer, 1993: 2).

Estas líneas de fuga que el procedimiento conradiano traza intentan borrar el *cliché* y pintar la catástrofe al reponer el cuerpo en el espacio. Una de esas líneas de fuga empieza a ser esbozada inmediatamente antes de que Marlow vea el óleo pintado por Kurtz. El cuerpo que el método conradiano repone es el cuerpo herido y moribundo de un nativo que había sido acusado de causar el incendio de un cobertizo lleno de lienzos, algodón estampado, cuentas y otros objetos:

A nigger was been beaten nearby. They said he had caused the fire in some way; be that as it may, he was screeching most horribly. I saw him, later, for several days, sitting in a bit of shade looking very sick and trying to recover himself: afterwards he arose and went out- and the wilderness without a sound took him into its bosom again. (Conrad, 1986: 53)

No será esta la última vez que Marlow nos hable de él. La insistencia adjetival⁴² de la que hablaba Leavis vuelve a aparecer aquí bajo otro viso en una recurrencia que desborda la narración. Después de dejar la habitación donde estaba colgada la pintura y después de inquirir acerca del autor de aquel óleo, Marlow vuelve nuevamente al incidente del nativo castigado. En ese mundo de irrealidad en que los peregrinos blancos deambulaban de aquí para allá como “a lot of faithless pilgrims bewitched inside a rotten fence” (52), Marlow vuelve a reponer la presencia del cuerpo del nativo. En el espacio tensionado en el cual coexisten esos recién llegados que como Marlow pertenecen a la “gang of virtue” (55), la presencia del nativo vendrá a introducir líneas de fuga. A partir de las tensiones desatadas en las isotopías del *allá* del progreso y la civilización, el procedimiento conradiano construye y compone la irrealidad del mundo de los blancos en ese espacio. Dice Marlow que aún las charlas conspirativas eran “as unreal as everything else- as the philanthropic pretence of the whole concern, as their talk, as their government, as their show of work.” (54).

Y en ese mundo de irrealidad, en que la palabra marfil sonaba el aire, en que “[a] taint of imbecile rapacity blew through it all, like a whiff from some corpse” (52), la presencia mutilada y doliente del negro se impone con insistencia e intensidad, casi a

⁴² Véase pág. 47 de este capítulo.

pesar de la narración. Después de salir de la habitación Marlow vuelve nuevamente al joven herido, “The hurt nigger moaned feebly somewhere near by, and then fetched a deep sigh that made me mend my pace away from there.” (56).

Marlow, entretanto, oye al agente parlotear acerca de Kurtz. Este “papier-mâché Mephistopheles” (ibíd.), sordo y ajeno a todo lo que lo rodea, sólo se interesaba en ser promovido y en las ganancias del marfil. Para Marlow, en cambio, la presencia del joven nativo no pasa inadvertida y, a pesar de haber ya anunciado que se retiraría a la selva a morir, Marlow vuelve otra vez a él en su relato. La intensidad de ese cuerpo muriente se impone y al desbordar la narración tensa las isotopías del *allá*.

En ese mundo de irrealidad también la selva que acoge al moribundo es percibida por Marlow como viva y real:

And outside, the silent wilderness surrounding this cleared speck on the earth struck me as something great and invincible, like evil or truth waiting patiently for the passing away of this fantastic invasion. (52)

El acto de ver a los blancos como una invasión evidencia un movimiento en la focalización. La voz de Marlow focaliza a la selva desde afuera y luego, en un movimiento que revela más la “glance”, ojeada, que la “gaze”, mirada,⁴³ vemos con ella. En este movimiento de focalizaciones el procedimiento conradiano comienza a construir y componer un espacio vivido.

Así, el método de Conrad da cuenta no sólo del mirar sino también del acto de ser mirado y de devolver la mirada (Lothe 2007: 20). Lejos de la mirada que cosifica y que todo lo ve el procedimiento conradiano es capaz de articular y volver visible entonces el movimiento que va de la “gaze”, mirada, a la “glance, ojeada. La selva donde el nativo va a dejarse morir es un espacio que devuelve la mirada a Marlow. De ese espacio que no está muerto ni vacío dice:

Beyond the fence the forest stood up spectrally in the moonlight, and through the dim stir, through the faint sounds of that lamentable courtyard, the silence of the land went home to one’s very heart- its mystery, its greatness, the amazing reality of its concealed life. (56).

Conrad registra, o más bien construye y compone, el movimiento de la mirada. Una mirada que en un momento focaliza “the high stillness of primeval forest was before my

⁴³ Recuérdese la diferencia entre “gaze”, mirada, y “glance”, vistazo u ojeada, a la que nos referimos en nuestra Introducción. Véase págs. 10 y 11.

eyes” y que unos momentos después registra su propia incertidumbre al sentirse ahora objeto, “I wondered whether the stillness on the face of the immensity looking at us two were meant as an appeal or as a menace. What were we who had strayed in here? (ibíd.). En ese juego de realidad e irrealidad que el método conradiano nos propone sólo Marlow, a través de la situación de un cuerpo física e históricamente en el espacio, puede intentar entender su relación con el mundo. Ni el agente de primera, encargado de la tarea de fabricar ladrillos, ni ninguno de los otros, puede escudriñar su relación con ese mundo. Dice Marlow de este Mefistófeles de cartón-piedra:

I let him run on, this papier-mâché Mephistopheles, and it seemed to me that if I tried, I could poke my forefinger through him, and would find nothing inside but a little loose dirt, maybe. (56)

Porque para estar en ese espacio de irrealidad/realidad no había que tener entrañas. Aquellos que resistían en ese espacio no tenían que tener interior. Cuando la mayoría de los agentes de la estación habían sido ya diezmados por enfermedades tropicales varias, el gerente de la compañía sigue sano. Éste, cuya salud de hierro según los cálculos de Marlow le debía haber asegurado el inaudito periodo de tres años de servicio, dirá, “Men who come out here should have no entrails no entrails.” (51). A diferencia de aquellos que, como el gerente o el resto de los blancos, no tienen entrañas, Marlow “explorará” ese espacio y dará cuenta de él abismándolo con el espacio inglés. Al dejar la Central Station con una caravana de sesenta hombres que debía recorrer a pie doscientas millas, Marlow experimentará el espacio vacío de la destrucción y de la rapiña:

No use telling you much about that. Paths, paths, everywhere: a stamped - in network of paths spreading over the empty land, through long grass, through burnt grass, through thickets, down and up chilly ravines, up and down stony hills ablaze with heat and a solitude, a solitude, nobody, not a hut. The population had cleared out a long time ago.
(48)

A diferencia del mapa de África en blanco, el mapa que el procedimiento conradiano crea nos muestra que el vacío no es intrínseco del espacio africano. Por el contrario, es consecuencia de acciones concretas. A continuación Conrad compondrá un espacio en que los actos de los portadores de la luz y la civilización están en pie de igualdad con los actos supuestamente salvajes de los nativos. Dice Marlow a sus oyentes:

Well, if a lot of mysterious niggers armed with all kinds of fearful weapons suddenly took to travelling on the road between Deal and Gravesend, catching the yokels right and left to carry heavy loads for them, I fancy every farm and cottage thereabouts would get empty very soon. Only here the dwellings were gone, too. (ibíd.)

El patetismo de ese espacio africano vacío, de hogares abandonados a causa de la presencia de hombres blancos bien armados, es enfatizado por la elección adjetival. Al señalar que las villas abandonadas se sucedían una tras otra, Marlow expresa que “[t]here’s something pathetically childish in the ruins of grass walls” (48).

Para dar cuenta de esa experiencia patética y pueril Marlow debe recurrir a la intensidad desfamiliarizadora resultante la confrontación de espacios y actos que se abisman y ponen en tensión. Estas líneas de fuga que deshacen las isotopías bien tramadas del *allá* del hombre blanco civilizado y el espacio oscuro incidirá, como mostraremos más adelante, en la narración que Marlow realiza ante sus cuatro oyentes en el espacio de normas consuetudinarias y rituales de la comunidad marina en el *Nellie*. Por medio de la imagen de la invasión que Marlow verbaliza el procedimiento conradiano efectúa la yuxtaposición de espacios y actores.

África, Deal y Gravesend,⁴⁴ blancos y nativos, se enrevesan para trazar líneas de fuga en el espacio proyectado por el médico en la Ciudad Sepulcral. De la composición del encuentro de Marlow con el médico surge un diálogo que condensa los rasgos visibles y concretos del tiempo y del espacio. Vale la pena citar *in extenso* esta visita que el secretario encargado de recibir a Marlow califica como “[a] simple formality” (37):

‘The old doctor felt my pulse, evidently thinking of something else the while. “Good, good for there, “ he mumbled and then with a certain eagerness asked me whether I would let him measure my head [...]” I always ask leave, in the interests of science to measure the crania of those going out there, “ he said. “And when they come back too?” I asked. “Oh, I never see them,” he remarked: “and, moreover, the changes take place inside, you know” [...] “Avoid irritation more than exposure to

⁴⁴ En “Amy Foster”, cuento escrito en 1901, Conrad exacerbará el procedimiento y mostrará las impresiones de un extranjero, Yanko Goorall, sobre Inglaterra. En un momento en que la literatura de aventuras dramatizaba en sus tramas a los caballeros británicos lanzándose a tierras lejanas y exóticas, enfrentándose a salvajes y retornando victoriosos a la madre patria, Conrad compone una Inglaterra que resulta ser un espacio desconcertante de crueldad y barbarie (Watts, 2002: xxiii). Ese hombre, que no sabe que los barcos tienen nombre y que fue metido a empujones con otros muchos en un barco de emigrantes en la desembocadura del Elba, es descrito por Conrad como “the most innocent of adventurers” (Conrad, 1997: 100). Para este naufrago, un pobre emigrante centroeuropeo de la zona de los Cárpatos, Inglaterra resultó ser “an undiscovered country”, “And for him who knew nothing of the earth, England was an undiscovered country. It was some time before he learned its name; and for all I know he might have expected to find wild beast or wild men here” (99).

Para situar “Amy Foster” en el espacio de isotopías del *allá* y líneas de fuga que se revelan en el *habitus*, el proyecto creador y el mercado, véase Capítulo III. *Nostramo*, págs. 170, 171.

the sun. Adieu. How do you English say, eh? Good-bye. Ah! Good-bye. Adieu. In the tropics one must before everything else keep calm.” (38)

El examen que el médico realiza involucra más que una práctica rutinaria puesto que, además de tomarle el pulso, le mide la cabeza. De esta composición realizada por Conrad surgen tanto rasgos del tiempo histórico y del biográfico como rasgos del espacio de la exploración, de las grandes empresas comerciales, de los mapas de la “geografía militante” y la “geografía triunfante”. Con la visita al médico Conrad traza líneas de fuga en la imagen de un espacio que estaba allí para ser penetrado y apropiado y comienza a componer, aún antes de la partida de Marlow hacia la cuenca del Congo, un espacio transido de ambigüedades, pérdidas y olvidos. A partir de la escena con el médico empezarán a trazarse las líneas de fuga que tensan la metáfora de la cuenca del Congo como un mero accidente geomorfológico, un espacio en blanco que sólo esperaba ser llenado. Dirá Johannes Fabian (2000):

Geographic space to be discovered and explored turned into a laboratory in which scientific assumptions were to be tested, as well as into a territory that was to be occupied. That both the laboratory and the territory had to be desired and imagined before they were “opened up”, as it was put at the time, accounts for the peculiar mixture of fact and fiction [...] (16)

Aparece aquí el discurso fisiológico, es decir, una visión de la naturaleza que se centraba en las reacciones que el cuerpo vivo y sensible a las fluctuantes fuerzas físicas de la naturaleza (Dettelbach, 2005: 43). En el contexto imperial y las prácticas discursivas imperantes el conocimiento del mundo tropical encontró expresión institucional en la formación de nuevas disciplinas. Una de ellas fue la medicina tropical, que era aliada de los requerimientos de la política tropical (Driver, 2005: 17). Es a partir de la entrevista con el médico (Conrad, 1986: 37, 38, 49, 51) y las reverberaciones que *a posteriori* las palabras de aquel tienen en la mente de Marlow que Conrad delinea líneas de fuga que ponen en crisis el *allá* de los discursos imperantes sobre el trópico (Driver, 2005), sus enfermedades y los peligros que en teoría éste representaba para el hombre europeo civilizado.

Dice Cosgrove (2008):

The promiscuous density of plant and animal life in the humid, deltaic lowlands and rainforests of the Congo, the Amazon and the continental Pacific islands generates geographic and scientific descriptions that never seem fully to escape the fusion of powerful fears and desires with disinterested observation and wholly rational reflection. The modern study of tropical medicine owes its origin (and many of its theories) to long-standing environmental beliefs. (211)

La creencia de que la zona tropical era inhabitable debido a la cercanía del sol al cenit durante todo el año se manifiesta aún hoy en las actitudes que manifiestan los habitantes de las zonas templadas hacia el trópico y sus gentes. En los que proceden de zonas templadas, además, se genera una mezcla de deseo y espanto ante la relación paradójica que establecen entre la fecundidad ecuatorial y las enfermedades (206). Los comentarios que realiza el médico a todas luces refuerzan la distinción entre estos dos espacios, el tropical y el de la zona templada (Driver, 2005: 17) pero Conrad traza líneas de fuga que socavan la dicotomía trópico, locura y sinrazón versus zona templada, medida y racionalidad. Su composición del espacio en “Heart of Darkness” viene a poner en tensión los límites entre los términos y a poner de manifiesto su indecibilidad y labilidad.

Lejos de reafirmar la resiliencia y la entereza ante el supuesto asalto de la naturaleza tropical en los sentidos y sanidad, del hombre blanco, Conrad compondrá un espacio en el cual una sensibilidad europea que se autoasume desarrollada (Driver: 55), se cae a pedazos. Así, a diferencia de los que son demasiado obtusos e insensibles a las impresiones y para quienes el mundo es solo un lugar donde estar, Marlow se narra como parte de aquellos para los cuales el mundo es un lugar donde vivir, asediados por visiones, sonidos y olores:

Then the earth for you is only a standing place- and whether to be like this is your loss or your gain I won't pretend to say. But most of us are neither one nor the other. The earth for us is a place to live in, where we must put up with sights, with sounds, with smells, too, by Jove!- breathe dead hippo, so to speak, and not be contaminated [...] (Conrad, 1986: 86)

En este pasaje, en el que narra el viaje río arriba en busca de Kurtz, Marlow involucra a su audiencia en sus consideraciones acerca de cómo estar en el mundo, asediado por lo que lo rodea sin contaminarse y cómo ejercitar la contención para no perder el precario apego a la existencia. La mención a la carne podrida de hipopótamo desborda la narración del viaje en busca del agente de marfil y traza líneas de fuga que ponen en tensión las isotopías del *allá* y el Otro salvaje. Conrad acude al recurso de la repugnancia

y el hartazgo maloliente que le produce la carne podrida para desbordar la narración y hablar de la contención. La referencia a la carne descompuesta se hace en ocasión de narrar la respuesta de uno de los tripulantes con respecto a la suerte que correrían los cadáveres de aquellos muertos en un enfrentamiento. Es a partir de este incidente que Marlow desborda la narración con su reflexión sobre la suerte corrida por la carne descompuesta y nauseabunda, sobre el hambre de los tripulantes nativos, y sobre la contención que éstos debían ser capaces de ejercer para sosegar y no comerse a los peregrinos blancos. Vale la pena citar *in extenso*:

[...] they must have grown increasingly hungry for at least this month past. They had been engaged for six months (I don't think a single one of them had any clear idea of time, as we at the end of countless ages have. They still belonged to the beginnings of time- had no inherited experience to teach them, as it were), and, of course, as long as there was a piece of paper written over in accordance with some farcical law or other made down the river, it didn't enter anybody's head to trouble how they would live. Certainly they had brought with them some rotten hippo-meat, which couldn't have lasted long, anyway, even if the pilgrims hadn't, in the midst of a shocking hullabaloo, thrown a considerable quantity of it overboard. It looked like a high-handed proceeding: but it was really a case of self-defence. You can't breathe dead hippo waking, sleeping, and eating, and at the same time keep your precarious grip on existence. Besides that, they had given them every week three pieces of brass wire, each about nine inches long: and the theory was they were to buy their provisions with that currency in river side-villages. You can see how that worked. There were either no villages, or the people were hostile, or the director, who like the rest of us fed out of tins, with an occasional old he-goat thrown in, didn't want to stop the steamer for some more or less recondite reason. So, unless they swallowed the wire itself, or made loops of it to snare the fishes with, I don't see what good their extravagant salary could be to them. I must say it was paid with a regularity worthy of a large and honourable trading company. For the rest, the only thing to eat- though it didn't look eatable in the least- I saw in their possession was a few lumps of some stuff like half-cooked dough, of a dirty lavender colour, they kept wrapped in leaves, and now and then swallowed a piece of, but so small that it seemed done more for the looks of the thing than for any serious purpose of sustenance. Why in the name of all the gnawing devils of hunger they didn't go for us- they were thirty to five- and have a good tuck in for once, amazes me now when I think of it. (75)

Si el olor nauseabundo de la carne podrida es capaz de hacer que los blancos pierdan el apego a la existencia, ¿de qué actos serían capaces al estar acuciados por el hambre? Si el hombre blanco zozobra en el olor de la podredumbre, ¿qué contención sería capaz de imponerse ante el hambre? La reflexión de Marlow ante su audiencia desborda nuevamente la narración y desborda las preguntas que la mayoría de sus oyentes, y aún él mismo *in situ*, podría hacer. Dice Marlow:

And I saw that something restraining, one of those human secrets that baffle probability, had come into play there. I looked at them with a swift quickening of interest- not because it occurred to me I might be eaten by them before very long, though I own to you that just then I perceived- in a new light, as it were- how unwholesome the pilgrims looked, and I hoped, yes, I positively hoped, that my aspect was not so - what shall I say?- so- unappetizing: a touch of fantastic vanity which fitted well with the dream sensation that pervaded all my days at that time. Perhaps I had a little fever, too. One can't live with one's finger everlastingly on one's pulse. I had often "a little fever", or a little touch of other things- the playful paw-strokes of the wilderness, the preliminary trifling before the onslaught which came in due course. Yes: I looked at them as you would on any human being, with a curiosity of their impulses, motives, capacities, weaknesses, when brought to the test of an inexorable physical necessity. Restraint! What possible restraint? Was it superstition, disgust, patience, fear- or some kind of primitive honour? No fear can stand up to hunger, no patience can wear it out, disgust simply does not exist where hunger is; and as to superstition, beliefs, and what you may call principles, they are less than chaff in a breeze. Don't you know the devilry of lingering starvation, its exasperating torment, its black thoughts, its sombre and brooding ferocity? Well, I do. It takes a man all his inborn strength to fight hunger properly. it's really easy to face bereavement, dishonour, and the perdition of one's soul- than this kind of prolonged hunger. Sad, but true. And these chaps had no earthly reason for any kind of scruple. Restraint! I would just as soon have expected restraint from a hyena prowling among the corpses of a battlefield. (76)

En ese acto de tomarse el pulso Conrad compone un espacio que se inscribe en las isotopías del *allá* imperantes, de las prácticas discursivas rectoras del sentido de la ciencia y la medicina. En ese mundo de sueño o pesadilla que es África las elucubraciones de cariz fantástico sobrecogen a Marlow y lo hacen imaginarse a sí mismo como un bocado poco atractivo⁴⁵ para los nativos.

El gesto de tomarse el pulso replica, además, el acto del médico que lo examinara antes de emprender su viaje y los pronósticos de esa ciencia médica que le midiera el cráneo como parte de su contribución a la ciencia y a las ganancias de Bélgica. Más importante aún, el acto de tomarse el pulso le sirve a Conrad para poner en cuestión las propias presunciones de Marlow con respecto a los nativos. Las consideraciones acerca de la conducta de éstos ante el hambre que los carcome pueden resumirse en una enunciado que pone en relación paratáctica elementos inconmensurables para las reglas de la racionalidad. La consideración de Marlow de que "superstition, beliefs, and what you may call principles," (ibíd.) ostentan todos el mismo rango ante el hambre viene a trazar líneas de fuga en el espacio de racionalidad y civilidad del hombre blanco y a descomponer las isotopías del *allá* de un Otro caníbal y salvaje.

A diferencia de los europeos que para no ser contaminados por la carne podrida de hipopótamo, o en su defecto no ceder ante el embate de los impulsos e instintos,

⁴⁵ Véase Edmond, Rod (2005).

necesitan de la policía y de sus vecinos, los nativos ejercerán el autocontrol. Kurtz y el resto de los peregrinos blancos carecen precisamente de esta contención y autocontrol. En ocasión de escribir el prefacio al libro de cocina escrito por su esposa Jessie, *Handbook of Cookery for a Small House* (1923), Conrad recurrirá a una distinción antagónica entre la comida hecha en la pequeña cocina del hombre occidental y la cocina de los pieles rojas, el *wigwam* del guerrero salvaje:

The Noble Red Man was a mighty hunter but his wives had not mastered the art of conscientious cookery [...] the domestic life of their wigwams was clouded by the morose irritability which follows the consumption of ill-cooked food. The gluttony of their indigestible feasts was a direct incentive to counsels of unreasonable violence. (Conrad, 2011b: 113)

El que escribe este prefacio es el marido de Jessie, el ciudadano occidental sano y satisfecho. El tono del escrito, en consonancia con el tema y con el rol, es, en rigor, jovial y responde a una escritura rayana en lo doméstico. No obstante, en el mismo prefacio Conrad introduce líneas de fuga al parrear la cocina de la sanidad y la dieta de la sinrazón (Tanner, 1976: 18):

a sane view of life is, after all, elaborated mainly in the kitchen- the kitchen of the small house, the abode of the preponderant majority of the people [...] For a sane view of life can be no other than kindly and joyous, but a believer in patent medicine is steeped in the gloom of vague fears, the sombre attendants of disordered digestion. (Conrad, 2011b: 113)

En “Heart of Darkness” Conrad compondrá un espacio en el que las líneas de fuga socavan esas isotopías del *allá* de la dieta racional del hombre blanco desde mucho antes de la mención al canibalismo de los nativos y los “unspeakable rites”⁴⁶ en los que Kurtz se solazaba.

Ya desde el comienzo se delinea en el espacio textual una línea de fuga que desdibuja el límite tranquilizador entre los espacios de la oscuridad y la luz, el salvajismo y la cultura, el desborde y la continencia. Quizás, es por eso que ya en el mismo inicio de su relato Marlow diga acerca del Polo Norte que “[n]ow the glamour’s off.” (33). Por el procedimiento conradiano que esboza un espacio de tensiones a partir de miradas

⁴⁶ La práctica de comer carne humana se hace presente en las novelas de aventura victoriana como manifestación de la otredad. En este tipo de literatura el término “unspeakable rites” era de uso común para referirse a la antropofagia. Véase Brantlinger, Patrick ([2001] 2012) págs 161-62 y Rawson, Claude (1999).

divergentes acerca de las regiones árticas, la imagen en el espejo no será ya negra sino blanca (Ben-Merre, 2002: 222). Como hemos señalado anteriormente en las isotopías del *allá* delineadas al comienzo seguimos el camino del explorador del Ártico, Sir John Franklin, quien como tantos otros “had gone out on that stream, bearing the sword, and often the torch, messengers of the might within the land, bearers of a spark from the sacred fire” (Conrad, 1986: 29). Sin entrar en mayores detalles el narrador nos dice que ninguna de las dos embarcaciones que acometieron esta empresa, ni el *Erebus* ni el *Terror* regresaron. Sin embargo, los rumores acerca de los actos de canibalismo que practicaron los últimos en morir⁴⁷ en esa malhadada expedición al Ártico no debieron haber pasado inadvertidos para los lectores de *Blackwood*. Se podría decir que ya desde el comienzo Conrad opera para subvertir los presupuestos de sus lectores acerca del colonialismo y el avance de la civilización (Hewitt, 1987: 374) al aludir al canibalismo entre hombres blancos (Hampson, 1995: xxix; Rickard, 2007).

Si el canibalismo, en tanto práctica supuesta y constructo crítico, es el proceso más notorio de alterización⁴⁸ colonial, la figura del caníbal en el período romántico y más tardíamente se convierte en una instancia de degeneración racial y moral (Kitson, 2000). Marlow se afanará en tratar de deslindar entonces el comportamiento civilizado de las costumbres salvajes y del canibalismo. Su relato revela que, a pesar de tratar de mantener a los nativos, “in their places” (Conrad, 1986: 67), es decir como caníbales, al introducir el tema de la repugnancia que le producía la carne podrida de hipopótamo su discurso y la narración se desbordarán. El canibalismo, metáfora de la absoluta violación de los límites entre dos seres humanos y equivalente físico de la absorción cultural e ingestión por el Otro que todo colonizador teme (Kaplan, 1997: 325), es el principal significante de oscuridad pero en “Heart of Darkness” éste aparece subvertido o puesto en tensión. La línea de fuga que esboza la referencia a la carne de hipopótamo opera para deshilar esas isotopías de un espacio en el que los nativos debían tributar servicio al hombre blanco sin siquiera recibir alimentos. Así, lejos de constituir un comentario superfluo, la disquisición de Marlow pone el foco sobre la contención que hacía que los nativos no devoraran a aquellos que los explotaban y los mataban de inanición.

⁴⁷ Antón, Jacinto (2014) “El Ártico escondía una leyenda”. *El País*. 14 de septiembre 2014. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/12/actualidad/1410546297_897636.html

⁴⁸ “Alterización” es la traducción del concepto “othering”, acuñado por Gayatri Chakravorty Spivak. Véase Spivak, Gayatri Chakravorty ([1999] 2010).

La tensión entre un espacio de desórdenes culinarios resultantes de la sinrazón imperante y un espacio de dieta racional se hará visible nuevamente cuando Marlow regrese a la Ciudad Sepulcral, sede de la compañía y lugar donde reside la prometida de Kurtz. Después de su experiencia en el espacio africano, espacio éste en el que los nativos ejercían el autocontrol y en el que los blancos se dedicaban a ritos innombrables, “unspeakable rites” (Conrad, 1986: 86), Marlow no podrá reprimir el disgusto que le provocan los habitantes de la Ciudad Sepulcral. La alta temperatura corporal y el comportamiento anormal que experimenta a su regreso daban por tierra con los vaticinios del médico que lo examinara antes de acometer la aventura en el espacio en blanco. Él, a diferencia de otros, había regresado y ahora percibía a los individuos que circulaban por las calles como seres vulgares, con “faces, full of stupid importance”, ocupados en sacarse un poco de dinero unos a otros y en “devour their infamous cookery” y “gulp their unwholesome beer” (113). Marlow se ha lanzado al espacio en blanco de los mapas pero no lo ha encontrado ni vacío ni en esencia oscuro. Su cuerpo que es vehículo en el mundo no puede permanecer inafectado y entonces deviene el estado febril que comporta el saber perceptivo del propio cuerpo en un mundo ambiguo, de “geografías militantes” (Conrad, 2011c) y “triumfal calamidad” (Horkheimer & Adorno, 1998: 59).

En “Geography and Some Explorers” Conrad retomará estas isotopías y líneas de fuga a partir de una imagen que pone en juego el espacio, el mapa, la masticación y el hambre:

My imagination could depict to itself there worthy, adventurous, and devoted men nibbling at the edges, attacking from north and south and east and west, conquering a bit of truth here and a bit of truth there, and sometimes swallowed up by the mystery their hearts were so persistently set on unveiling. (Conrad, 2011c: 12)

La desazón que producen las tensiones entre las isotopías del *allá* de la exploración y las líneas de fuga que las socavan se materializan en la intensidad que impone la imagen de “men nibbling at the edges”. Esta elección que a primera vista domestica y da lustre de civilidad al acto de apropiación patentiza rasgos semánticos que exceden la segunda acepción de “nibble” en el *Webster’s New World Dictionary* (1989): “to bite at with small, gentle bites” (914). A la intensidad y potencia de esta imagen contribuye la etimología de la palabra y la traducción al español que hace Martínez-Lage. Por un lado, “nibble” procede de “to scrape” (917) y por otro, la traducción al español que

resalta ciertos rasgos y no otros al favorecer el termino “roer”⁴⁹ en vez de “mordisquear”. En esta imagen que Conrad pergeña en “Geography and Some Explorers” vemos que, aún muchos años después de la escritura de “Heart of Darkness”, el escritor continuará elaborando y trazando líneas de fuga en la imagen del mapa en blanco y el mapa con todos los colores del arco iris. En esta imagen con “worthy, adventurous, and devoted men nibbling at the edges”, Conrad compondrá la irracionalidad de hombres royendo el espacio o, en su defecto, royendo el mapa, o, para el caso, el horror que conlleva el acto de roer el espacio cual si fuera carne humana pegada a un hueso. En este ensayo, que debería dejar fuera el tropo canibal en tanto el foco está en realizar un elogio de la exploración, Conrad realiza, no obstante, una composición en la que el espacio que existe fuera, en el mapa, es puesto en situación de mutua implicancia con el cuerpo.

En 1899 el tropo canibal le sirve a Conrad para componer un espacio de isotopías del *allá* de un Otro canibal y líneas de fuga que delinean un canibalismo blanco (Ben-Merre: 222). Tomemos por caso la visión que sobrecoge a Marlow delante de la puerta de la casa de la prometida de Kurtz en la Ciudad Sepulcral:

[...] before the high and ponderous door, between the tall houses of a street as still and decorous as a well-kept alley in a cemetery, I had a vision of him on the stretcher, opening his mouth voraciously, as if to devour all the earth with all its mankind. (116)

En esta imagen turbadora Kurtz abre su boca con voracidad, casi como aquella serpiente que, habiendo hechizado a un pobre pajarito o a Marlow, abría sus fauces para engullirlo.

Dice Carlos Jáuregui (2005), citando a Eli Sagan, que en las sociedades “civilizadas”, que “esclavizan, explotan, o hacen la guerra a aquellos fuera de los linderos del *yo*”, el verbo *dominar* ha tomado el lugar de *matar* y *explotar*, el de *comer*” (18). Muchos años después de “Heart of Darkness” Conrad, abismando tiempos y espacios, vendrá a reponer en esta imagen con “men men nibbling at the edges los actos de comer y conquistar. La elaboración que Conrad hace del tropo canibal viene a poner en tensión

⁴⁹ Martínez- Lage (Conrad, 2009) traduce:

Mi imaginación era capaz de representar allí a hombres valerosos, aventureros y entregados que roían los linderos de aquellos espacios en blanco que atacaban desde el norte y desde el sur, desde el este y el oeste, conquistando aquí y allá un poco de verdad [...] (139)

la mirada cartográfica del Otro como salvaje y a trazar líneas de fuga. Lejos entonces de refrendar mediante el tropo caníbal el lugar espacial, moral y político del colonizado y su tiempo salvaje desdibuja esta asincronía respecto de la hora de la civilización (salvajismo, niñez, inferioridad). El aquí y el ahora de la civilización del moderno sujeto colonial y eurocéntrico que observa al caníbal de allá y a su otrora salvaje será desdibujada y tensionada.

Conrad operará para poner en tensión la sincronización colonial de estas temporalidades del aquí y el ahora de la civilización y el allá y el allá salvaje. El borramiento del *cliché* que Conrad opera se cuela en la reflexión que Marlow realiza acerca de la impaciencia y el fastidio que le ocasionaba la locuacidad del gerente. Marlow dirá a su audiencia “Being hungry, you know, and kept on my feet, too, I was getting savage” (Conrad, 1986: 51). No mucho después de haber mencionado que los agentes destinados al África no debían tener entrañas para soportar las enfermedades tropicales, Marlow parece decirle a sus interlocutores que el hambre derriba todas las barreras y sujeciones de la cultura y la civilización. El ser civilizado acuciado por el hambre pierde toda contención y se vuelve salvaje.

Es a partir de la condición de ser situado de Marlow que Conrad compone un espacio en el cual el canibalismo del Continente Oscuro se pone en relación con la contención y el hambre. Lejos de resaltar la abyección de las prácticas antropofágicas de los salvajes Conrad las diferenciará del voraz apetito comercial por el marfil de Kurtz y del resto de los peregrinos blancos produciendo así una resemantización estratégica que expone el canibalismo de los blancos.

Si el tropo caníbal funciona como un estereotipo colonial que fija o significa al Otro, que produce la diferencia, y también el terror del reconocimiento en ella, Conrad será capaz de componer en “Heart of Darkness” un espacio donde el mismo tropo que señala lo diferente anticipa el encuentro con la propia monstruosidad (Jáuregui: 28). Surge allí un nuevo cronotopo de espacios abismados en el que la *diferencia* colonial se revela como un eslabón quebradizo, una frontera textual frágil y permeable, a ambos lados de la cual puede encontrarse el yo. El espacio que Conrad compone borra los *clichés* y desestabiliza la distribución entre *diferencia* y mismidad al quitarle al canibalismo blanco la excepcionalidad que se produce cuando el aparato cultural y civilizador entra en crisis a causa del hambre en un naufragio o el demonio (29). Conrad al poner en escena las cabezas alrededor de la choza de Kurtz compone un espacio que revela que la ocasión que da lugar al canibalismo blanco (Ben-Merre, 2002) no es ni el

hambre ni el demonio sino el colonialismo (Jáuregui: 29). Conrad no producirá un exorcismo escriturario para deslindar el *allá* antropofágico y salvaje del aquí de la civilización. Su escritura, por el contrario, producirá en ese cruce de isotopías y líneas de fuga un espacio que desordena el tropo del adentro y el afuera y da lugar a un espacio de insoportable ambigüedad.

Esta composición que hace del espacio en “Heart of Darkness” comporta también una prefiguración de lo que Harley llama ética cartográfica (Harley, 2005:243), es decir una cartografía en la que el diseño del mapa está cargado de consecuencias éticas potenciales. En este sentido, el mapa lleno de colores brillantes que cautiva a Marlow al entrar en la Compañía y el mapa del escaparate con un río como serpiente que lo hechiza, evocan también otros mapas. El espacio en “Heart of Darkness” desborda ese espacio del mapa refulgente de colores en tanto arma política y símbolo que evoca fuertes sentimientos de unidad nacional y poder y deviene hacia otras cartografías. Una de ellas, como explicáramos más arriba, es la del mapa siendo roído por los exploradores y aventureros en el ensayo “Geography and Some Explorers”. Por la intensidad con la que se impone en el plano refulgente del mapa-logo la otra cartografía que queremos activar en nuestro análisis es la de los mapas de la pobreza en la capital del imperio.

Estos mapas de Londres, aparecidos en *Life and Labour of the People of London* (1889-1891) bajo la dirección de Charles Booth y sus asociados, trazan también líneas de fuga con respecto al espacio de isotopías del *allá* con los colores del arco iris. Esta cartografía, que es parte central del más significativo estudio sociológico de la pobreza⁵⁰ en el East End londinense, ostenta y comparte supuestos con la cartografía imperial. El mapa-logo,⁵¹ parte integral de la retórica colonial que utilizaba códigos de

⁵⁰ Véase Edmond, Rod (2005).

⁵¹ Matthew Edney (2009) postula una distinción en la construcción cartográfica de los estado- nación y de los imperios:

As Anderson’s discussion of the logo-maps suggests, polities are construed as states or nation-states through discourses that bind the polity to its inhabitants, in which maps provide an emotional conduit between the reader and the mapped territory [...]. A nation itself congeals around such representations. It is initially limited in its constitution to those who share a sense of community and commonality that can be mapped onto a territorial state; the “nation” grows to encompass the middling sort with the expansion of public discourse in the eighteenth century, and eventually embraces the laboring classes through the popular culture engendered by mass literacy in modern industrialized states⁷³ [...]

colores para señalar y demarcar sus posesiones⁵², ostentaba una similitud sorprendente con los mapas que Charles Booth utilizaba para graficar sus investigaciones. En los mapas de la pobreza Booth dota a cada clase social de un color (Lanzetta, 2010 : 256).⁵³ En su libro *In Darkest England and the Way Out* (1890), cuyo título resonaba con el de Henry Morton Stanley, *In Darkest Africa*, Booth dirá: “The lot of the Negress in the Equatorial forest, is not, perhaps, a very happy one but it is so very much worse than that of many a pretty orphan girl in our Christian capital” (Joyce, 2002: 152). Su propuesta comprendía reubicar el excedente poblacional en las colonias donde aquellos no deseados en suelo inglés serían capaces, no obstante, de dominar a las poblaciones nativas.

Es el mismo Booth quien hace explícita la relación entre su impresionante estudio sociológico y la cartografía imperial (Topalov, 1991: 26 en Lanzetta, 2010: 255). Según Booth, a pesar de las diferencias entre el campo y la ciudad es necesario inscribir *tierra*

By contrast, politics are construed as being imperial in nature through discourses that bind territories to participants in the discourse who do not themselves inhabit those territories.[...]

When Timothy Mitchell argued that “colonial power” made each colony “picture-like and legible,”⁷⁷ we must ask, “picture-like and legible” to whom? I consider the “nation-state” to be the product of spatial discourses in which the space across which maps potentially circulate is coincident with the mapped territory, then “empire” is the product of a discourse whose space of circulation is at best tangential to the mapped territory.⁷⁸

[...]

In other words, state mapping entails a dialogue, if not among equals then at least among people with a stake in the subject of the mapping. By contrast, imperial mapping manifests a dramatic irony in which imperial actors map a territory not for the benefit of the territory’s inhabitants- who do not participate within and who largely remain ignorant of the discourse- but for a knowing, empowered, imperial audience. Emotionally, state mapping builds up a relationship between the reader, the territory and its other inhabitants, at least within the limits of the discourse [...]

Imperial maps build up a similar community among their readers, but the readers’ relationship to the territory, already intellectually distant, is still further remote, while the readers’ relation to indigenous people is one of opposition and antagonism. (37, 38, 40)

⁵² En los mapa-logo, más específicamente los mapas imperiales de Londres, las colonias británicas a veces solían aparecer en rosa y rojo, las francesas, en púrpura y azul, las holandesas entre amarillo y marrón, etc. (Anderson, 2006: 244)

⁵³ El color negro y el azul oscuro son usados por Booth en sus mapas de la pobreza para localizar el lugar donde habitan las clases A y B, es decir, los “muy pobres”, el resto de los colores no tienen una asociación mecánica a las categorías aunque mantienen el sentido de escala: azul claro (C y D), violeta (algo confortables, C y D); rosa (E y F); rojo (mayormente G y H); amarillo (H). La construcción de las escalas se realiza como oposición de dos problemas dicotómicos, es decir, de manera binaria, por ejemplo, la diferenciación que opera entre las categorías A versus B, C y D es la del “desorden” y la “pobreza”. Las zonas de los habitantes de la clase A, criminales y vendedores de la calle, son marcadas en negro y azul y deben ser localizadas con el objetivo de demoler lo que se consideraban tugurios. De acuerdo a políticas sanitarias, la clase B, es decir, la del empleo ocasional como, por ejemplo, el generado en el puerto, debe ser desplazada a otros barrios (Lanzetta, 2010: 253).

desconocida sobre el mapa social (Topalov, 1991: 27 en Lanzetta: 256). Para ello Booth recurre a la imagen del mapa en blanco y la pone en relación con el mapa de la pobreza:

Los tiempos de las expediciones pioneras ya pasado, se trata ahora de tomar posesión de un territorio gracias a una representación completa del mismo. Al igual que la tabla estadística no soporta lagunas, *el mapa no puede tolerar blancos*, `tierra desconocida`” (Topalov, 1991: 27 citado en Lanzetta: 256)

La relación entre estos estudios que pretendían definir la línea de pobreza y la preocupación del imperialismo victoriano por reubicar el excedente poblacional en las colonias es insoslayable (Joyce, 2002: 151). Ineludible será también la evocación solapada que los brillantes y cautivadores mapas-logo hacían de los mapas de la geografía social de la escasez y el hambre.⁵⁴ Para el escéptico Conrad, no había “way out” (Gill, 1999: 26). En “Heart of Darkness” Londres concurrentemente será “the biggest, and the greatest town on earth” y “the monstrous town” (Conrad, 1986: 27, 29), fuente de oscuridad, pobreza, y miseria, “a cruel devourer of the world’s light” (Conrad, 2007b: 250).⁵⁵

La descripción que Marlow hace de Kurtz manifestará líneas de fuga que ponen en tensión las isotopías del *allá* de los espacios en blanco en tanto éstas involucran la política imperial europea en África, la política inglesa en las zonas donde Gran Bretaña ejercía un dominio directo o indirecto y también, subrepticamente, las políticas europeas en Polonia. Dice Marlow:

The original Kurtz had been educated partly in England, and- as he was good enough to say himself- his sympathies were in the right place. His mother was half-English, his father was half-French. All Europe contributed to the making of Kurtz. (Conrad, 1986: 86)

Toda Europa contribuyó a la existencia de Kurtz y también toda Europa contribuyó a la creación de los espacios en blanco en los mapas. O más valdría decir, siguiendo a Harley (2005), a los silencios. De la misma manera en que leemos los espacios en blanco como silencios queremos leer los blancos, o más bien los silencios en la narración que Marlow hace de esos espacios en blanco. El procedimiento de visualizar

⁵⁴ En *Lord Jim* la respuesta que Gentleman Brown da a Jim cuando éste le pregunta sobre las razones que lo llevaron a Patusan es: “You want to know,” said Brown bitterly. “It’s easy to tell. Hunger. And what made you?” (Conrad, 1994: 286)

⁵⁵ En la “Author’s Note” (1920) a *The Secret Agent* (1907). En esta novela Conrad lleva a cabo una compleja elaboración del mito de Londres como ciudad monstruosa. Véase Watts, Cedric (1992).

el río como serpiente desborda la narración y traza líneas de fuga en esas isotopías del *allá* del espacio africano perfectamente particionado por los estados-nación europeos. Lo que podría pasar como el acto fantástico de un ojo que hiende el espacio del mapa y visualiza al río como serpiente traza líneas de fuga que crean un nuevo cronotopo. Es el cronotopo de un espacio vivido que repone el cuerpo, el de los nativos y también el de Marlow en el mapa del imperio. A partir de imágenes como la del río-serpiente que seduce y engulle, la del río del cual sale la antorcha civilizatoria, la del hambre y la contención, la del roer y engullir, Conrad nos propone una particular construcción imaginaria de un espacio geográfico y cultural.

La imagen cronotópica que Conrad compone en “Heart of Darkness” retoma las imágenes del mapa en blanco y el río como entrada al continente vacío y las pone en tensión con las imágenes, respectivamente, del mapa particionado y teñido con los colores de los poderes imperiales y de los ríos de los que parte y al que se dirige el proceso civilizatorio. La imagen cronotópica compuesta, urdida en el acto de abismar mapas y espacios vividos, traza líneas de fuga en la topografía cultural del imperio y deja entrever “el mundo fantasmal de la aventura colonial” (Arendt, 1998).

I.3 De Marlow, isotopías del *allá* de la compañía decente de la comunidad marina de *Maga* y las líneas de fuga de la Anglidad.

Los trabajos de Conrad durante su periodo en la casa editorial Blackwood son considerados una etapa importante en sus esfuerzos por negociar una identidad cultural inglesa y cimentar una audiencia. Examinaremos aquellos procedimientos por los cuales la figura del narrador Marlow y la conjura de la situación de narración de historias en la comunidad marina en el contexto de la rapiña por África, viene a componer un espacio en el que líneas de fuga tensionan las isotopías del *allá* de la Anglidad y enrarecen el contrato entre el escritor y su audiencia inglesa.

Conrad comienza “Heart of Darkness” en diciembre de 1898 y la concluye en febrero de 1899. La publicación es en tres entregas mensuales, de febrero a abril de 1899, en la revista *Blackwood's Magazine*. Su publicación en formato libro será más tardía, en 1902 en el Reino Unido y en 1903 en Estados Unidos. La edición inglesa, que la presentaba como la primera de otros dos relatos en *Youth: A Narrative and Two Other*

Stories estuvo a cargo también de William Blackwood & Sons mientras que la norteamericana corrió por cuenta de McClure, Phillips en Nueva York.

El período de Conrad con la casa editorial Blackwood, llamado por el mismo Conrad “Blackwood period”, se extendió desde 1897 a 1902 e incluyó la publicación de “Karain”, “Youth”, “Heart of Darkness”, “The End of the Tether” y *Lord Jim*. La revista *Blackwood’s Magazine*,⁵⁶ conocida antes de 1906 como *Blackwood’s Edinburgh Magazine* era un mensuario que se había iniciado en 1817 como una alternativa Tory a la *Edinburgh Review*. La revista era conservadora e imperialista y tenía su foco de interés centrado en el mundo colonial. Dice Ivo Vidan (1988):

An old British magazine with a long reputation and a steady readership in the Establishment: the army, the administration, the landed gentry, the upper middle class, the clergy, and the teaching profession [...] Above all it focused in the colonial world. (405)

El prestigio cultural de esta publicación, su nacionalismo Tory y su circulación global jugaron entonces un rol preponderante en el establecimiento de las credenciales de Conrad como escritor inglés y posiblemente el rol más importante en los comienzos de la carrera literaria del escritor. Los trabajos de Conrad durante este periodo son considerados una etapa importante en sus esfuerzos por negociar una identidad cultural inglesa y encontrar una audiencia.

“Heart of Darkness”, no obstante, perfilará una singularidad que la sitúa en un lugar distinto a, respectivamente, “Karain”⁵⁷ y “Youth”. El primer cuento había sido publicado también en *Blackwood* pero siguiendo un patrón más convencional y acorde con las expectativas del mercado, tenía “something magazine’ish about it” (CL2: 57). “Youth”, en tanto, era una narrativa de corte más personal basada en sus experiencias como segundo oficial en el *Palestine* y, como señala en la “Author’s Note”⁵⁸ escrita en 1917, “in its facts, in its inwardness and in its outward colouring, begins and ends in myself” (Conrad, 2010: 6). De “Heart of Darkness” Conrad dirá en esa misma Nota de Autor que fue “no longer a matter of sincere colouring. It was like another art

⁵⁶ La publicación, conocida familiarmente bajo el nombre *Maga*, sobrevivió aunque en formato más reducido hasta 1980.

⁵⁷ Tanto en “Karain” como “The Lagoon” los narradores intra- y homodiéticos, respectivamente, Karain y Arsat, son nativos. En “Heart of Darkness” el narrador secundario, Marlow, es inglés.

⁵⁸ Véase Knowles, Owen (2010b) pág. 320. Knowles brinda un análisis pormenorizado de la publicación tanto de los textos que formaron parte del volumen *Youth: A Narrative and Two Other Stories* publicado en 1902 así como de la publicación de la “Author’s Note” en 1917 por J.M. Dent.

altogether”. A fines de diciembre de 1898 Conrad escribió a su editor para informarle la naturaleza de la obra:

It is a narrative after the manner of [Y]outh told by the same man dealing with his experiences on a river in Central Africa. The idea in it is not as obvious as in [Y]outh – or at least not so obviously presented. ... The title I am thinking of is 'The Heart of Darkness' but the narrative is not gloomy. The criminality of inefficiency and pure selfishness when tackling the civilising work in Africa is a justifiable idea. The subject is of our time distinc[t]ly – though not topically treated." (CL2: 139-40).

A la hora de escribir “Heart of Darkness” Conrad bien sabía lo que implicaba que ésta fuera publicada por *Blackwood’s Magazine* y que sus lectores pertenecieran a este círculo (Hampson, 2011: 15). En 1911 en una carta a Pinker Conrad recuerda que en *Maga* “[o]ne was in decent company there and had a good sort of public. There isn’t a single club and messroom and man-of-war in the British Seas and Dominions which hasn’t its copy of *Maga*.” (CL4: 130).

En 1897 Conrad se había abocado a la lectura de varios fascículos de la revista que le habían sido enviados por William Blackwood. Además, el escritor se había familiarizado con la historia de la casa editorial al leer *Annals of a Publishing House: William Blackwood and his Sons* de Margaret Oliphant (Knowles & Moore: 39). A todas luces, estas lecturas comportan un acto deliberado de exploración del ethos de la revista.

Las líneas que Conrad escribiera a Blackwood explicando el tipo de texto al que estaba abocado trasuntan, por un lado, la determinación del escritor de no contrariar al editor, pero revelan, por otro, una incongruencia. Ésta se manifiesta al yuxtaponer las palabras tranquilizadoras que Conrad dirige a Blackwood con la magnitud de la problemática que el escritor propone en esta historia políticamente mordaz (Najder, 2006: 286).

Cuando Conrad entonces vino a dar forma artística a la experiencia africana, debió enfrentarse a dilemas relativos a la recepción de su obra. Algunas de estas cuestiones involucraban consideraciones de diversa índole. Entre ellas se cuentan la problemática de cómo escribir para el público lector al que alude en 1911 en la carta a Pinker, las convenciones de representación ya establecidas por la vida institucional, el círculo social y, en general, los “irreconcilable antagonisms” (CL2: 348) que permeaban la sociedad inglesa y las nociones de Anglidad (Simmons, 2005). Un dato comparativo que viene a refrendar la potencia del método conradiano, capaz de construir y componer el espacio textual de un mapa que es “of our time”, “not topically treated” y “another art

altogether” (CL2: 139-40), está dado por el hecho de que Blackwood aceptará publicar “Heart of Darkness” pero rechazara el cuento de Roger Casement “The Careless Ethiopian” (1905). Conrad ha sido capaz de crear en la proeza literaria que es el acto de contar de Marlow aquello que Casement no logró. A pesar de la crítica positiva que Stephen Gwynn (Finkelstein, 2002: 108) realizara de la prosa del irlandés, Blackwood rechazó el cuento. El editor, quien había advertido a Casement sobre la necesidad de evitar alusiones directas a temas diplomáticos controversiales, escribe:

My good friend and contributor, Mr. Stephen Gwynn, when writing me last month very kindly suggested to me that you might be willing to contribute to my Magazine on subjects connected with the Congo, and I shall be happy to hear from you that such is the case. I daresay you know very well the kind of article which suits Blackwood, but I may mention that even where political matters are under discussion, that the method I prefer is one dealing with matters from a first hand picturesque point of view combined with interest for the general reader. [...] I always think that anything which tends to make an article supremely readable, even to those not specially interested in the subject, goes far to guarantee its success.⁵² (ibid.)

Una carta de Conrad a Cunninghame Graham de 1903, en la que se excusará de ayudar a Casement⁵⁹ en su campaña por la reforma del Congo, da la medida del logro del procedimiento conradiano en “Heart of Darkness”:

I would help him but it is not in me. I am only a wretched novelist inventing wretched stories and not even up to that miserable game [...] He could tell you things! Things I've tried to forget; things I never did know. He has had as many years of Africa as I had months - almost.- (CL3: 102)

A diferencia de Casement, Conrad y su método abrevan en lo real pero lo exceden y desbordan. Al iniciar el contacto con Blackwood Conrad ya había leído el artículo “Bloody Niggers”, publicado en el *Social-Democrat* en abril de 1897, en el que el escocés denunciaba el imperialismo británico. A su vez, Cunninghame Graham había

⁵⁹ Roger Casement (1864–1916), fue un oficial consular británico, reformista y líder nacionalista irlandés. En 1911 fue nombrado caballero por sus denuncias de los excesos en el Congo. En 1916 será acusado de traición por el gobierno británico y ejecutado (Cf. Sebald, W. G. (1999: 133-134) y Vargas Llosa, (2010: 364-367)). Conrad y Casement se conocieron en 1890 cuando Conrad arribó a la Estación Matadi para hacerse cargo de un vapor de la compañía belga de cuyo sistema de transporte Casement era responsable. La impresión que Conrad tuvo de Casement, tal y como lo registra en su “Congo Diary” fue altamente positiva: “Made the acquaintance of Mr. Roger Casement,” escribía a poco de llegar a Matadi a mediados de junio de 1890, “which I should consider a great pleasure under any circumstances and now it becomes a positive piece of luck. Thinks, speaks well, most intelligent and very sympathetic” (Conrad, 2007c: 102) Conrad residió con Casement durante las tres semanas que pasó en Matadi y lo acompañó en expediciones a poblados cercanos con el fin de reclutar y organizar los grupos de porteadores que formarían parte de las caravanas de la compañía al interior del continente. En estas experiencias Conrad abrevaría nueve años más tarde para componer “Heart of Darkness”(Finkelstein, 2002: 107-108).

alabado “An Outpost of Progress” (1897) y le había otorgado a Conrad el título de “prophète en titre” (Watts & Davies, 2008: 142).

A la hora de construir una audiencia para sus libros su estatus de extranjero, es decir su posición fuera del centro, como *homo duplex*,⁶⁰ complicaba aún más las cosas. Para resolver estas cuestiones y mediar entre sus lectores ingleses y su Poloneidad hace de un oficial de la marina mercante su narrador. Asimismo, la composición de la relación de Marlow con su audiencia durante su relato en el espacio del *Nellie* demuestra, por un lado, su comprensión cabal de los parámetros dentro de los que trabajaba y, por otro, el agudo discernimiento con que éstos eran escrutados por el escritor. En el momento histórico en el que las nociones de Anglidad estaban siendo puestas en cuestión, Conrad evidencia tener el ojo avizado del etnólogo para detectar las sutilezas que diferenciaban a los ingleses (Simmons, 2005).

Si bien Marlow surge en parte como resultado de la necesidad del autor de construir una identidad inglesa y una voz apropiada a *Blackwood*, la identidad de Conrad escritor se constituirá en las tensiones que surgen de las isotopías de un *allá* dado por su posición

⁶⁰El término *homo duplex* aparece en una carta casi contemporánea a *Nostramo*. Frederick Karl y Laurence Davies (1988) en la introducción a *The Collected Letters Vol. 3 1903-1907* señalan que en la carta que Conrad dirige a Waliszewski fechada el 5 de diciembre de 1903 el espíritu del escritor era reasegurar a este compatriota residente en Francia que la escritura en inglés sobre personajes ingleses no lo cercenaba de Polonia:

Both at sea and on land my point of view is English, from which the conclusion should not be drawn that I have become an Englishman. That is not the case. *Homo duplex* has in my case more than one meaning. (CL3: xxiii)

Karl y Davies apuntan que, en un contexto más amplio, esta característica de *homo duplex* se hace visible en las tensiones (o armonías) entre el marino y el escritor, el moralista y el escéptico, el hombre público y el ironista privado, entre el hombre que piensa con Abel y el hombre que siente por Caín (xxiii). Una lectura más circunscripta en el marco de las cartas escritas durante la composición de *Nostramo* y *The Secret Agent* remite a la noción de *homo duplex* en Charles Baudelaire. En *L'Art romantique* (1869) el poeta dice:

Qui parmi nous n'est pas un *homo duplex*? Je veux parler de ceux dont l'esprit a été dès l'enfance touché with pensiveness; toujours double, action et intention, rêve et réalité; toujours l'un nuisant à l'autre, l'un usurpant la part de l'autre. (2014: 287)

Karl & Davies observan que, bajo la luz de Baudelaire, Conrad era *homo duplex* en tanto autor. Ellos, en cambio, recuperan la idea de *homo duplex* y la extienden a las fluctuaciones de su economía, su continua lucha por dinero con su agente James Brand Pinker, una conciencia mayor de su singularidad como escritor y la necesidad de vender sus libros. Las cuestiones políticas y el relato a sus amigos y conocidos de la lucha diaria que implicaba escribir bajo el peso de preocupaciones agobiantes hilvanan las cartas que cubren el periodo 1903 a 1907. Después de todo, dirá Laurence Davies, “[t] he personal, the literary and the political do, however, intersect” (CL3: xxxii).

de amable anfitrión inglés y las líneas de fuga que traza su figura de desconcertante forastero (Knowles & Moore, 2000: 220).

La experiencia del espacio africano, aquello que Conrad ha tratado de olvidar, lo que vivió y lo que supo a través de Casement,⁶¹ más todo aquello que leyó, se proyectará en los silencios y las evasivas del narrador Marlow en los diferentes niveles narrativos. Así, estos devendrán espacios en que la historia del narrador, lejos de perfilarse clara y nítida, se difumina y pierde.

En lo que concierne al uso que Conrad hace de Marlow nos parece importante poner en relación su rol de narrador y la insistencia adjetival señalada por Leavis (1950: 177). Queremos poner ambas en relación para señalar las líneas de fuga que operan sobre las isotopías del supuesto discurso sin fisuras de un narrador oficial de la marina mercante inglesa en África. Según Leavis el éxito de la historia en “Heart of Darkness” depende en parte de quien la cuenta:

The sailor in him, of course, is rightly held to be a main part of his stress. It is not for nothing that Heart of Darkness, a predominantly successful tale is told by the captain of the steamboat- told from that specific and concretely realized point of view: appraisal of the success of the tale is bound up with this consideration. (183)

Intentaremos mostrar que lejos de proponer a Marlow como un recurso ficcional que meramente da voz a la narración de un oficial de la marina mercante inglesa, Conrad complejiza su rol al trazar líneas de fuga que ponen en tensión las isotopías esperadas. Asimismo, al recurrir a más de un narrador y a historias encastradas pone en primer plano las posibilidades dialógicas que surgen cuando entran en contacto historias y planos temporales diferentes y lenguajes y visiones dispares (White, 1993: 177; Lothe, 2001: 181; Bowers, 2006: 121).

La audiencia de Marlow, como los lectores de *Blackwood's Magazine*, está conformada por varones que forman parte del grupo de empleados coloniales:

The Director of Companies was our captain and our host. We four affectionately watched his back as he stood in the bows looking to seaward. On the whole river there was nothing that looked half so nautical. He resembled a pilot, which to a seaman is trustworthiness personified. It was difficult to realize his work was not out there in the luminous estuary but behind him within the brooding gloom. Between us there was, as I have already said somewhere, the bond of the sea. (Conrad, 1986: 27)

⁶¹ Véase Hochschild, Adam (1999) págs. 197-199.

La homogeneidad de ese nosotros, postulada por el narrador extradiegético y homodiegético, no será refrendada por el espacio que los engloba. Por el procedimiento conradiano, ésta será puesta en tensión aún antes de que resuene la voz de Marlow.

Al comienzo de la narración el espacio del *allá* de la lejanía es refulgente, en una juntura en la que mar y horizonte parecen carecer de fisuras:

In the offing the sea and the sky were welded together without a joint, and in the luminous space the tanned sails of the barges drifting up with the tide seemed to stand still in red clusters of canvas sharply peaked, with gleams of varnished sprits. (ibíd.)

El espíritu meditativo del grupo se había manifestado ya en el narrador primero en cavilaciones que parecían reforzar isotopías del *allá* imperantes, del imperio y del progreso. Éstas semejaban corporizarse en ese espacio del Támesis como memorias permanentes de glorias pasadas y presentes:

And indeed nothing is easier for a man who has, as the phrase goes, 'followed the sea' with reverence and affection, than to evoke the great spirit of the past upon the lower reaches of the Thames. The tidal current runs to and fro in its unceasing service, crowded with memories of men and ships it had borne to the rest of home or to the battles of the sea. It had known and served all the men of whom the nation is proud of, from Sir Francis Drake to Sir John Franklin, knights all, titled and untitled - the great knights errant of the sea (28,29)

Esta isotopía del *allá* construye un espacio fulgurante de mar y horizonte que se soldaba sin juntas y, que como contraparte, en dirección de tierra firme dejaba entrever, a pesar de una niebla ominosa, la ciudad más grande y poderosa del mundo:

A haze rested on the low shores that ran out to sea in vanishing flatness. The air was dark above Gravesend, and farther back still seemed condensed into a mournful gloom, brooding motionless over the biggest, and the greatest town on earth. (ibíd.)

De este espacio, no obstante, el narrador primario dirá al finalizar su relato:

The offing was barred by a black bank of clouds, and the tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed sombre under the overcast sky - seemed to lead into the heart of an immense darkness. (121)

Puesto que el acto de narrar involucra la temporalidad el cambio cualitativo del espacio marino exterior puede adscribirse, en primera instancia, al paso del tiempo. Primordialmente, sostenemos, constituye un índice de esa predisposición en el narrador

primero⁶² a escuchar hasta el final una las experiencias inconclusas de Marlow. Por el procedimiento conradiano que desdibuja niveles narrativos y fronteras dicha propensión se delinearán en el espacio de la novela aún antes de ese final en el que prevalece una “immense darkness” sobre el Támesis y el horizonte. Las líneas de fugas comienzan a vislumbrarse en la composición inicial del espacio realizada por el narrador primario:

The sun set; the dusk fell on the stream, and lights began to appear along the shore.
The Chapman lighthouse, a three-legged thing erect on a mud-flat, shone strongly.
Lights of ships moved in the fairway- a great stir of lights going up and going down.
And farther west on the upper reaches the place of the monstrous town was still
marked ominously on the skylare under the stars. (29)

En esta descripción, presente en el relato primero antes de que resuene la voz de Marlow, la ciudad ya ha dejado de ser grande y poderosa. Es monstruosa con una luz lúgubre y ominosa que no alcanza para contrarrestar la oscuridad de la época anterior a los romanos.

Inmediatamente después de esta caracterización del espacio resuena la voz que, en principio, introduce la nota discordante en el espacio de isotopías de la civilización, “and this also, said Marlow suddenly ‘has been one of the dark places of the earth.’” (29). Con estas palabras y desde un lugar de enunciación que se revelará precario, Marlow interrumpe súbitamente las disquisiciones que el narrador extradiegético guardaba para sí y el silencio meditativo de sus compañeros.

Sin embargo, aún antes de que Marlow profiera las palabras que marcan el *incipit* de la narración en segundo grado la enunciación del narrador extradiegético muestra ya las líneas de fuga y zonas de indistinción en un espacio que es ambiguo (Watts, 1992: 24). Por el procedimiento conradiano que enrevesa tiempos y espacios, el *allá* de la conquista y la gloria, de aventureros y conquistadores “bearing the sword, and often the torch, messengers of the might within the land, bearers of the spark from the sacred fire” (29), será puesto en tensión aún antes de que Marlow comience su relato. Esa oscuridad que prevalece en las palabras finales del narrador primario se insinuará desde el comienzo en líneas de fuga que cruzan los dos niveles narrativos, el del narrador primario y el secundario, es decir Marlow. En tanto el espacio creado por las instancias narradoras de los dos niveles es resultado del movimiento y de las tensiones, su

⁶² La única dificultad con el término, dice Genette (2007), surgiría si “en una confusión clásica, se interpreta ‘relato primario’ (o ‘primero’) en el sentido de que es más importante temáticamente” (59).

plasmación visual y temática se manifiesta en las zonas de indistinción del comienzo y el final. La monstruosidad estará presente, sostenemos, desde el inicio de la narración, no como un rasgo de la selva y sus habitantes, “a thing monstrous and free” (69), sino también como atributo de Londres, “the monstrous town” (29). No será entonces la oscuridad de un periodo atávico o la oscuridad de África la que inundará y contaminará el espacio europeo. Por el procedimiento conradiano será la oscuridad asociada a la monstruosidad presente la que socavará las isotopías del *allá* y trazará líneas de fuga en el espacio imperial.

Estas líneas de fuga que habían comenzado a operar en la composición espacial del relato primero se delinean más fuertemente a partir de elecciones lexicales que ponen de manifiesto el efecto que la narración en segundo grado de Marlow ejercerá sobre el narrador extradiegético y sobre esa comunidad presuntamente cohesionada.

Desde el principio se nos presenta a Marlow separado de los demás. Dirá el narrador primero que Marlow se diferencia de los demás marinos por su modo de contar historias: sus relatos no son simples y tampoco se hallan “within the shell of a cracked nut” (30). Para el narrador la singularidad de Marlow reside en que “to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze” (ibíd.). Marlow, además, se diferencia del resto de la audiencia congregada a bordo del *Nellie* porque él es un vagabundo. El narrador apunta que para los marinos, rodeados por la inmutabilidad que los circunda, “the foreign shores, the foreign faces, the changing immensity of life, glide past, veiled not by a sense of mystery but by a slightly disdainful ignorance” (29-30). Desde el barco, que es su hogar y desde el mar, que es su patria, el espacio que los rodea es extraño, inmutable e intercambiable, “after his hours of work, a casual stroll or a casual spree on shore suffices to unfold for him the secret of a whole continent, and generally he finds the secret not worth knowing.” (30).

A pesar de que Marlow comparta con los demás marinos la inclinación a contar historias (Benjamin, [1972] 1998), la naturaleza de las historias que cuenta lo vuelve singular. A diferencia de las narraciones de los hombres de mar, las suyas son inconclusas:

[...] to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine. (ibíd.)

Marlow, quizás obedeciendo a su espíritu vagabundo, es quien se ha convertido en marinero de agua dulce y adentrado en el África profunda en busca de Kurtz. Ya desde el principio de la travesía la uniformidad de las costas africanas parecía tener un efecto hipnótico que lo invitaba con el poder de un enigma:

I watched the coast. Watching a coast as it slips by the ship is like thinking about an enigma. There it is before you- smiling, frowning, inviting, grand, mean, insipid, or savage, and always mute with an air of whispering. Come and find out. (39)

Cuenta Marlow a sus oyentes que aquello que le proporcionaba contacto con la realidad era la presencia de los nativos que se acercaban al barco en sus canoas, “They had bone, muscle, a wild vitality, an intense energy of movement that was as natural and true as the surf along the coast.” (40). Para el aventurero y vagabundo que parte en búsqueda de Kurtz el espacio cartográfico, colmado ya de lagos, ríos y montañas, se revelará también un espacio vital y vivo, pleno de humanidad. Surge entonces el problema de encontrar el lenguaje para hacer su experiencia inteligible a unos oyentes poco prestos a comprender y tolerar.

Los límites de esta comprensión quedan expuestos ante la intensidad de la imagen conjurada por Marlow al intentar explicar el desvanecimiento de la realidad frente al hecho cotidiano y perentorio de mantener el vapor a flote en el río Congo:

When you have to attend to things of that sort, to the mere incidents of the surface, the reality- the reality, I tell you - fades. The inner truth is hidden- luckily, luckily. But I felt it all the same; I felt often its mysterious stillness watching me at my monkey tricks, just as it watches you fellows performing on your respective tight-ropes for- what is it? half-a-crown a tumble-’(67)

Esta imagen, en la cual todos ellos son monos haciendo piruetas por dinero y siendo objeto de la mirada de ese mundo extraño de plantas, agua y silencio, los confronta con una intensidad y potencia tal que no es posible permanecer impasible. Uno de los oyentes, atento al relato, reacciona y le reclama a Marlow un poco de educación, ““Try to be civil, Marlow, ’ growled a voice, and I knew there was at least one listener awake besides myself.” (67).

Pero Marlow es pertinaz e insiste con su reflexión a pesar del llamado de atención. Esta insistencia se traduce en la búsqueda de un lenguaje que exprese esa realidad en la que

todos ellos hacen sus actuaciones por dinero. El acto de nombrar esas “overwhelming realities” (66), que exceden el mundo de plantas, agua y silencio, por fuerza desborda el lenguaje con su insistencia adjetival.

Lejos de ser “little short of disastrous” (Leavis, 1950: 115) o de vaciar el espacio, la recurrencia de elecciones lexicales como “unspeakable rites”, “monstrous passions”, “inconceivable mystery” y otras muchas del mismo tenor, sostenemos, trazan líneas de fuga que se mueven hacia un ethos que no es el de la pureza y la dignidad en la identificación. La potencia de ese ethos que difiere de las morales de obediencia a los valores establecidos reside precisamente en lo que no se dice o en lo que no se puede decir (Gibson, 1988: 115). La insistencia en los límites de la representación y el poder de lo irrepresentable viene entonces no sólo trazar líneas de fuga en las isotopías del *allá* imperial sino que constituye su ethos.

Es a partir del relato del ataque con las flechas, la muerte del timonel y la noción de que Kurtz debe también ya estar muerto que Marlow interrumpe su ya de por sí desordenada exposición para recoger el comentario de sus oyentes. Ante la posibilidad de que Kurtz haya muerto a consecuencia del ataque, éstos no pueden dejar de murmurar su reprobación a los sentimientos expresados por Marlow, “Why do you sigh in this beastly way, somebody? Absurd? Well, absurd. Good Lord!” (83). Es a partir de este comentario que Marlow recrimina a sus oyentes la incapacidad de entender a Kurtz:

‘Absurd!’ he cried. ‘This is the worst of trying to tell ... Here you all are, each moored with two good addresses, like a hulk with two anchors, a butcher round one corner, a policeman round another, excellent appetites, and temperature normal - you hear - normal from year’s end to year’s end. And you say. Absurd! Absurd be - exploded! Absurd! My dear boys, what can you expect from a man who out of sheer nervousness had just flung overboard a pair of new shoes! Now I think of it, it is amazing I did not shed tears. I am upon the whole proud of my fortitude. I was cut to the quick at the idea of having lost the inestimable privilege of listening to the gifted Kurtz. Of course I was wrong. The privilege was waiting for me. Oh yes, I heard more than enough. And I was right too. A voice. He was very little more than a voice. And I heard - him - it - this voice - other voices - all of them were so little more than voices - and the memory of that time itself lingers around me, impalpable, like a dying vibration of one immense jabber, silly, atrocious, sordid, savage, or simply mean, without any kind of sense. Voices, voices [...] (84)

Una de las críticas más virulentas a “Heart of Darkness” fue la realizada por el escritor y crítico nigeriano Chinua Achebe en el ensayo “An Image of Africa: Racism in Conrad’s *Heart of Darkness*” (1975).⁶³ Después de algunas consideraciones acerca de la presentación antitética que Conrad realiza de la mujer africana de Kurtz y su prometida, Achebe concluye que África y los africanos son borrados de la novela, “[i]t is clearly not part of Conrad’s purpose to confer language on the ‘rudimentary souls’ of Africa” (Achebe, 1998: 255). Conrad, según Achebe, reduce la lengua africana a una “violent babble of uncouth sounds” o “short grunting phrases” (ibíd).

A propósito de esta cuestión, proponemos que la consideración de otras lenguas presentes “Heart of Darkness”⁶⁴ nos permitirá mostrar las líneas de fuga que Conrad introduce en la identificación unívoca Conrad-Marlow. Comencemos por la lengua que formaba parte del bagaje educativo provisto por las “English public schools”, el latín. El comentario de Marlow que sirve de apóstrofe a su encuentro con las dos mujeres en la Compañía, “*Ave! Old knitter of black wool. Morituri te salutant!*” (Conrad, 1986: 37), indica una cultura común entre éste y sus oyentes en el *Nellie*. Asimismo las expresiones “*Bon voyage!*” (36) y “*Du calme, du calme. Adieu.*” (38), evidencian que, a pesar de que la narrativa de Marlow sea en inglés, la mayoría de los intercambios debió tener lugar en francés. Una excepción a esta situación lingüística de predominio del francés es la comunicación en inglés entre Marlow y el capitán sueco (41). Este nivel de indeterminación que rompe con la pretendida monoglosia del texto vuelve a presentarse en el intercambio que Marlow tiene con el arlequín. El ruso, como revela su lectura del manual de Towson *An Inquiry into some Points of Seamanship*, entendía inglés y, como bien señala Hampson (2011: 20) el inglés o el francés deben haber sido su medio de comunicación con Marlow. En esta jerarquía implícita de lenguas, el ruso y las lenguas africanas tendrían un estatus inferior (ibíd.) Sin embargo el hecho de que Marlow no pueda decodificar las notas en alfabeto cirílico que el arlequín ha realizado en el manual tiene importancia en relación con la representación de las lenguas africanas en el texto.

Si hay una jerarquía de lenguas en este texto de relativa monoglosia, esta jerarquía es de Marlow y no de Conrad. Baste recordar que en su juventud y debido a la situación

⁶³ Hampson (2011) señala que el ensayo de Achebe ([1975/1977] 1998) constituye una respuesta a las lecturas despolitizadas de los años 50, época del macartismo y la House Un-American Activities Committee. Entre estas lecturas se encontraban las de Albert Guerard (1958) y Thomas Moser (1957).

⁶⁴ “Heart of Darkness” puede considerarse un texto de relativa monoglosia si se lo compara con *Lord Jim* o *Nostromo*.

política de Polonia Conrad debía viajar con pasaporte ruso. Bien señala Hampson (2011: 22) que en la composición que Conrad realiza del arlequín contándole a Marlow la escena doméstica entre Marlow y su mujer nativa a pesar de que el ruso no entienda la lengua le asigna el estatus de discurso, es decir de lenguaje :

She got in one day and kicked up a row about those miserable rags I picked up in the storeroom to mend my clothes with. I wasn't decent. At least it must have been that, for she talked like a fury to Kurtz for an hour, pointing at me now and then. (Conrad, 1986: 101).

Ante el cargo de Achebe, que acusa a Conrad de negarles a los africanos el lenguaje y por tanto su humanidad, sostenemos que el procedimiento conradiano crea zonas de indistinción que pone en tensión la monoglosia de una comunidad que es la de marinos ingleses. En ese espacio compuesto por el método conradiano la jerarquía de lenguas no es de Conrad sino, como afirma Hampson (2011) “the product of Marlow’s specifically English incomprehension” (22).

Lejos de esencializar África como incomprensible, Conrad viene a trazar líneas de fuga que reponen el cuerpo y la mirada. Otro ejemplo que resulta oportuno citar es el pasaje en el que Marlow describe sus percepciones del espacio africano y de sus habitantes:

They howled and leaped, and spun, and made horrid faces: but what thrilled you was just the thought of their humanity- like yours- the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly. Yes it was ugly enough; but if you were man enough you would admit ... (69)

Este es uno de los pasajes que Chinua Achebe cuestiona. Nosotros queremos leerlo, ya no como el reclamo intolerable del hombre negro sobre el blanco (Achebe: 257), sino como una instancia de interpelación y comentario en la que Marlow retoma y considera la recepción de su historia (Hampson, 2011: 16). Por el procedimiento conradiano en ese pasaje se pone de manifiesto el juego de isotopías y líneas de fuga que tensionan las identificaciones fijas entre Marlow, Conrad y los lectores de *Maga*. A diferencia del impulso totalizador y la voluntad de dominación del discurso imperial, la narración de Marlow aparece permeada, o más bien puesta en fuga, por las reiteradas manifestaciones acerca de los límites del conocimiento y de la representación. En repetidas ocasiones Marlow se referirá a lo incomprensible de este espacio,

“incomprehensible”, “the silence of the land, [...] its mystery, its greatness, the amazing reality of its concealed life” (Conrad, 1986: 56).

Quizás una de las escenas que se impone con más intensidad para el lector sea aquella en la que Marlow narra la muerte de su timonel nativo después del ataque con flechas (82). La mirada que esos ojos dirigen a Marlow volverán a aparecer varias veces en su relato pero cuando muere es tan potente y perentoria que Marlow imagina que lo va a interpelar en un lenguaje inteligible:

‘I had to make an effort to free my eyes from his gaze and attend to the steering [...]
‘We too whites stood over him, and his lustrous and inquiring glance enveloped us both. I declare it looked as though he would presently put to us some question in an understandable language; (ibíd.)

El vínculo sutil que las miradas establecen hará que Marlow relegue a Kurtz a un segundo plano. Inmediatamente después del ataque y de la muerte del timonel nativo Marlow señala que a esas alturas también Kurtz debe estar muerto. A diferencia de Kurtz, de quien Marlow dice que podría ser arrojado “for an everlasting rest in the dustbin of progress, amongst all the sweepings and, figuratively speaking, all the dead cats of civilization” (87), el timonel nativo había realizado la tarea memorable que era llevar el timonel. A pesar de no poder olvidar a Kurtz, Marlow le asignará al nativo un valor superior al del agente de marfil:

It was a kind of partnership [...] And the intimate profundity of that look he gave me when he received his hurt remains to this day in my memory- like a claim of distant kinship affirmed in a supreme moment (88)

En el juego de focalizaciones que producen el movimiento de la “gaze”, la mirada, a la “glance”, el vistazo, el cuerpo se impone y el espacio deja de ser abstracto y vacío. En el espacio africano de “Heart of Darkness” Conrad repondrá el cuerpo y la mirada en un sinnúmero de escenas; a saber, cuando el nativo que había sido apaleado acusado de incendiar el cobertizo va a morir a la selva (56), cuando él mismo entra en la arboleda de la muerte (44) y cuando antes del ataque con flechas ve los ojos que lo miran a través del follaje (80). Por medio de su método, Conrad repone el cuerpo y, lejos de darnos las experiencias completas, nos sitúa en tanto lectores en medio de la experiencia y las aprensiones de Marlow.

Reponiendo el cuerpo de Marlow en el espacio del *Nellie*, en el Támesis, en la oscura y monstruosa Londres, el narrador primero dirá:

It had become so pitch dark that we listeners could hardly see one another. For a long time already he, sitting apart, had been no more to us than a voice. There was not a word from anybody. The others might have been asleep, but I was awake. I listened, I listened on the watch for the sentence, for the word, that would give me the clue to the faint uneasiness inspired by this narrative that seemed to shape itself without human lips in the heavy night air of the river. (58)

La voz de Marlow es una voz, que a pesar lo que diga el narrador primario, tiene cuerpo. Es una voz que a diferencia de la elocuencia de Kurtz (110) no puede esconder las sombras que se ocultan en las luces. La narración que de él hace Marlow lejos está de ser fluida y articulada, “You should have heard him say, “My ivory.” Oh yes, I heard him. “My Intended, my ivory, my station, my river, my -” everything belonged to him.” (Conrad, 1986: 85). La voz de Marlow es una voz que carece de elocuencia, que se constituye en los titubeos y silencios de lo que, según Todorov, las palabras no pueden transmitir (Todorov, 2012 : 247)

La voz de Marlow, tal y como lo registra el narrador al comienzo, se espacializa en la tensión que se manifiesta en el cruce de voces que hablan de isotopías del *allá* del Támesis y de Inglaterra como un espacio de civilización y aquellas otras voces, las de Casement y Morel y también aquellas por venir como la de Achebe, que al trazar líneas de fuga producen una confrontación asordada.

Las certezas, o la falta de ellas, en el relato de Marlow se proyectan en líneas de fuga cuya intensidad afecta el espacio de los oyentes en el *Nellie*, todos esos hombres que pertenecían a la comunidad del mar. Dice Marlow acerca de la capacidad de sus oyentes para componer el espacio al que Kurtz pertenecía, “what he belonged to” (85):

You can't understand. How could you?- with solid pavement under your feet, surrounded by kind neighbours ready to cheer you or to fall on you, stepping delicately between the butcher and the policeman, in the holy terror of scandal and gallows and lunatic asylums- how can you imagine what particular region of the first ages a man's untrammelled feet may take him into by the way of solitude- utter solitude without a policeman- by the way of silence- utter silence, where no warning voice of a kind neighbour can be heard whispering of public opinion? (85)

Desde el mismo comienzo de “Heart of Darkness”, por el método conradiano que desdibuja las fronteras entre niveles narrativos y focalizaciones abismando espacios y tiempos en una imagen cronotópica nueva, la oscuridad estará en el aquí de la narración. Esa oscuridad que imperaba hace novecientos años no es un tiempo completamente pretérito sino que es un ayer que roza el presente y por tanto también presente. En ese espacio presente del Támesis y Londres como fuente y devorador de luz, fuente de grandeza y emisario de destrucción (Watts, 1992: 24), la fabulación creadora de Conrad compondrá un personaje y narrador, Marlow, que se aventurará en el espacio de un relato en el que Kurtz, y el hombre blanco en general, asumen la violencia característica de la serpiente que engulle almas y cuerpos con un hambre voraz de marfil.⁶⁵

⁶⁵La *commodity* explotada en la época de Conrad era el caucho.

Capítulo II. *Lord Jim*

A man who makes maps -even in imaginary countries- should have a compass; a pocket-compass to show him the way of his exploring.

Edward Garnett, *Letters from Joseph Conrad 1895-1924*.

En una reseña de la novela *Under Western Eyes* aparecida en *Daily Chronicle* en 1911 Wilfrid Hugh Chesson objetará el mote “Kipling of the Malay Archipelago” aplicado a Conrad:

Someone coined the absurd phrase “Kipling of the Malay Archipelago” as a description of a Conrad promised or portended by his first book, forgetting that the essence and ambition of each of these artists suffice not only to separate them, but to place them on different planes. For Mr. Conrad represents the genius of negation as surely as Mr. Kipling represents the genius of affirmation. (Sherry, 2005: 9)

La comparación con Kipling estuvo presente desde el comienzo de la carrera de Conrad. Dieciséis años antes, en ocasión de la publicación de *Almayer's Folly*, el reseñador de *The Spectator* auguraba que el escritor “might become the Kipling of the Malay Archipelago” (47). La comparación con el poeta laureado del imperio, si bien comprensible, era más bien un latiguillo utilizado para azuzar al recién llegado al campo literario inglés. En una reseña en el *National Observer* publicada en 1896 el escritor de novela de aventuras y amigo y colaborador de Robert Louis Stevenson, W.E. Henley, manifestará en relación a esta valoración que “[...] we fear that this prophesy has not been fulfilled. Mr. Kipling is a master of rapid delineation of character, of vivid directness of style [...] Mr. Conrad, on the contrary, is diffuse” (7). Además de ubicarlo en situación de inferioridad con respecto a Kipling, Henley también desvalorizará sus méritos en relación con Stevenson, “it is like one of Mr. Stevenson's South Sea Stories, grown miraculously long and miraculously tedious” (ibíd.).

Ya entrado el siglo XX el poeta y crítico T.S. Eliot (1919) y la crítica literaria Q. D. Leavis (1932) recogerán esta controversia. Eliot, comparando a Conrad con Kipling de manera explícita, manifestará que “[h]e is, for one thing, the antithesis of Empire” (as well as of democracy); his characters are the denial of Empire, of Nation, of Race almost, they are fearfully alone with the Wilderness” (Green, 2000: 324). Asimismo, Eliot pondrá a Conrad en pie de igualdad con Dante y con Shakespeare al afirmar que “some poets, like Shakespeare or Dante or Villon, and some novelists, like Mr. Conrad,

have, in contrast to ideas or concepts, points of view, or `worlds`” (ibíd.). Trece años más tarde en *Fiction and the Reading Public* (1939) Q. D. Leavis recurrirá a la misma comparación y sostendrá la comparación con Kipling:

Conrad, somewhat in the same way, became popular as `the Kipling of the South Seas` (when his first novel appeared he was so hailed in *The Times*), and the dust jacket of the cheap edition of *Lord Jim* used to describe the contents as the story of a young man who after various failures finally made good. (264)

Para Gilles Deleuze (2007), en cambio, Conrad conformará una nómina distinta. Como ya mencionáramos en la “Introducción” dicha nómina está conformada por aquellos que, como Franz Kafka, Samuel Beckett, J. M. W. Turner, Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Paul Klee, Frantisek Kupka y Francis Bacon, intentan borrar el *cliché*. Conrad es uno de los escritores que el filósofo ubica, junto a Kafka y Beckett, a la par de esas miradas de pintor capaces de “captar la fuerza” (81) de restituir la mirada de lo visible y de aquello que excede toda visibilidad. Tampoco, creemos, es fortuita la referencia a Conrad y *The Nigger of the Narcissus* puesto que si bien Deleuze no hace mención a ello es en la “Author’s Note” a esta novela donde Conrad explicita lo que para muchos es su manifiesto estético, “to make you see”.¹

El énfasis en las resonancias concretas y metafóricas de la visión, centrales a la hora de su inclusión en la lista pictórica propuesta por Deleuze, está también presente en *Lord Jim*. Aquello que en esta novela contribuye a sostener esa promesa temprana de manifiesto estético es precisamente el procedimiento (Jones, 2002: xv, xvi).² Si a partir del ejemplo tomado de *The Nigger of the Narcissus* Deleuze propone que Conrad es “un novelista que desborda de tal modo la narración” y su narrativa, amén del anacronismo, ostenta las marcas de “las oscuridades de Bacon” (Deleuze, 2007: 82), cabe preguntarse si será que la narrativa conradiana en *Lord Jim* es también capaz de “pasar por el diagrama, por la catástrofe que ha arrasado cualquier figuración” y “captar las potencia” de ese “algo que excede toda visibilidad” (80).

¹ Véase referencia a su manifiesto estético en “Introducción”, pág. 16.

² Según Susan Jones (2002) los procedimientos que en *Lord Jim* contribuyen a sostener esa promesa temprana de manifiesto estético son el uso de diversos modos narrativos y perspectivas, una plétora de puntos de vista, el recurso a imágenes de paisajes impresionistas al estilo de Turner y cuestiones relativas a la desilusión y el engaño (xv, xvi).

II.1. El salto fuera del espacio.

Nos interesa a propósito del tema de la mirada y la visión explorar algunas constelaciones de imágenes que, en tanto captación imaginaria, obran como un auténtico fertilizante del pensamiento en esta novela y “hace[n] ver”, “make you *see*” (Conrad, 1946a: 5), las conexiones cuerpo-fuerza, visión y espacio.

En este apartado indagaremos la noción de espacio que Conrad compone a partir de la consideración del acto de Jim en el *Patna*. La catástrofe que conlleva dicho salto, en tanto abandono cobarde del barco y de los peregrinos, comporta primordialmente un salto fuera de la novela de aventuras, de la retórica imperial y de las coordenadas que estabilizan a un sujeto desencarnado.

Comenzaremos citando un pasaje en el que Jim a bordo del *Patna*, ya cargado con ochocientos peregrinos rumbo a La Meca, se deja llevar por “the great certitude of unbounded safety and peace that could be read on the silent aspect of nature like the certitude of fostering love upon the placid tenderness of a mother’s face” (Conrad, 1994:19). Los peregrinos confiados dormían en las cubiertas, “[b]elow the roof awnings, surrendered to the wisdom of white men and to their courage, trusting the power of their unbelief and the iron shell of their fire-ship (ibíd.).

Ominosamente la narrativa desliza indicios del desastre:

Jim paced athwart, and his footsteps in the vast silence were loud to his own ears, as if echoed by the watchful stars: his eyes roaming about the line of the horizon, seemed to gaze hungrily into the unattainable, and did not see the shadow of the coming event. (21)

A esta altura de la narración la referencia proléptica a la sombra de ese hecho en ciernes, “the shadow of the coming event”, pasa casi inadvertida y la relevancia e intensidad que introducen se difuminan, o en una lectura atenta se potencian, cuando unas líneas más adelante se alude a el exceso de plenitud fundado en la certeza que Jim experimenta ante la presencia de la brújula:

Jim would glance at the compass, would glance around the unattainable horizon, would stretch himself till his joints cracked with a leisurely twist of the body, in the very excess of well-being; (ibíd.)

La voz del narrador se adentra en la experiencia de Jim sobre cubierta y se explaya en la descripción de aquellos elementos que permiten fijar la posición del barco, orientarse y trazar un itinerario:

From time to time he glanced idly at a chart pegged out with four drawing-pins on a low three-legged table abaft the steering-gear case. The sheet of paper portraying the depths of the sea presented a shiny surface under the light of a bull's eye lamp lashed to a stanchion, a surface as level and smooth as the glimmering surface of the waters. Parallel rulers with a pair of dividers reposed on it; the ship's position at last noon was marked with a small black cross, and the straight pencil-line drawn firmly as far as Perim figured the course of the ship- the path of souls towards the holy place, the promise of salvation, the reward of eternal life- while the pencil with its sharp end touching the Somali coast lay around and still like a naked ship's spar floating in the pool of a sheltered dock. 'How steady she goes,' thought Jim with wonder, with something like gratitude for this high peace of ease and sky [...] (21)

El narrador señala la confianza y la certeza de Jim en el conocimiento que le proveen los instrumentos de navegación y la transparencia de esos datos aparentemente fiables. Jim no duda de la eficacia y exactitud de los datos técnicos arrojados por sobre la masa convulsa de datos de la realidad y se solaza en la, hasta ahora, perfecta compenetración de ambos espacios.

Como señaláramos antes, el espacio ha sido a través de los siglos muchas cosas: un contenedor, una cosa contenida, un vacío, un *plenum*; una categoría de percepción o su media; *res extensa* cartesiano (Coroneos, 2002: 5). El horror del vacío y el vértigo que desata aventurarse en el espacio debían ser conjurados y la geografía viene precisamente entonces a jugar ese rol ineludible en el Iluminismo racionalista y el espacio abstracto, homogéneo e infinito de Descartes, y Newton. Esa geografía que se constituye a partir de lazos estrechísimos con la cartografía y la navegación durante la Revolución Científica (Livingstone, 1992: 93) no puede ser escindida de las narrativas de exploración del siglo XVIII, la economía política de la isla de Robinson Crusoe y la economía libidinal de Próspero en *The Tempest* (Coroneos: 25).

La elección que Jim hace del mar como vocación ha sido cultivada y abonada por la lectura ávida de novelas de aventuras. Su afición declarada a la "literatura ligera", "light holiday literature" (Conrad, 1994: 11), y a las cosas de mar, además de garantizarle un porvenir que no tendría al permanecer en la casa familiar con otros cuatro hermanos, hace que se le envíe a un buque escuela para oficiales de la marina mercante, lejos de la rectoría de Essex en el sudeste de Inglaterra donde su padre era párroco protestante.

Esa "literatura ligera de vacaciones" en la que Jim ha abrevado no es otra que la literatura escrita por Frederick Marryatt, Rider Haggard, George Alfred Henty, y sus

epígonos.³ Esta literatura funcionó como matriz del discurso imperial en tanto era parte constitutiva de una imaginación cultural que nunca estuvo afuera del desarrollo geopolítico del imperio (McLeod, 1999: 8). La preocupación por la concreción del imperativo mimético aparece como correlato cartográfico y artístico del proyecto epistemológico cartesiano. En ese proyecto Conrad viene a componer un espacio de tensiones e intensidades que traman isotopías del *allá* imperial y líneas de fuga que lo desdibujan.

Durante su turno en cubierta en alta mar Jim se deja llevar por esos sueños heroicos que no son otra cosa que parte de un imaginario imperial que comprendía tanto el sentido común como fantasías y posibilidades infinitas:

At such times his thoughts would be full of valorous deeds: he loved these dreams and the success of his imaginary achievements. They were the best parts of life, its secret truth, its hidden reality. They had a gorgeous virility, the charm of vagueness, they passed before him with a heroic tread; they carried his soul away with them and made it drunk with the divine philter of an unbounded confidence in itself. There was nothing he could not face. He was so pleased with the idea that he smiled, keeping perfunctorily his eyes ahead; (Conrad, 1994: 21, 22)

Jim contempla el mar desde la cubierta del *Patna* y, por el procedimiento conradiano que pone en relación de correspondencia la raya de la estela y la línea trazada sobre la

³ Gran parte de la literatura popular de la segunda parte del siglo XIX tomó sus temas y su ímpetu del espíritu de aventura y una atracción por la vida en el mar engendradas en las instituciones y prácticas políticas y discursivas de la misión imperial (Dryden, 2000, White, 1993). De la relación dinámica que manifiestamente existe entre el imperialismo de finales del siglo XIX y el clima literario en Gran Bretaña surgirá el desarrollo de la literatura del romance, la cual viene a ser un subproducto de esta relación (Dryden: 47).

El romance imperial y la novela de aventuras al estilo de Rider Haggard, George Alfred Henty, Frederick Marryat, William Henry Giles Kingston y Robert Michael Ballantyne fueron concebidas en una atmósfera de confianza general acerca del imperio y la moralidad y salud inglesas. Contrariamente a las preocupaciones de escritores de corte más naturalista, como Charles Dickens, que retrataban las sórdidas condiciones de vida de las clases trabajadoras, los escritores mencionados afirmaban la superioridad de las clases medias y altas inglesas (ibíd.).

Desde el siglo XVIII esa literatura ecléctica de aventura, en la forma de narrativas de exploradores, agrimensores y geógrafos que describen viajes hacia lo desconocido, fue consumida por un público masivo y alimentó la imaginación geográfica (Phillips, 1997: 1). Dice Phillips :

Adventurers have charted cultural space with profound and far-reaching implications, both for those who imagine the “unknown”, in which stories are set, and also for those who live there, in geography unknown to others but known to themselves.

En estos espacios maleables los escritores y lectores de novelas de aventuras sueñan con mundos por descubrir, aventuras por vivir, y los hombres en que se convertirían.

carta náutica, se vuelven palmarios los fundamentos que subyacen a la empresa imperial:

[A]nd when he happened to glance back he saw the white streak of the wake drawn as straight by the ship's keel upon the sea as the black line drawn by the pencil upon the chart. (22)

El único espacio en el que los sueños de héroe de Jim, o para el caso de cualquier otro individuo, pueden ser dramatizados y ensayados es precisamente el de la carta náutica y sus afines, espacios estos propiciados por lo que Svetlana Alpers (1987) denomina “el nuevo testimonio del ojo” (90). Sólo en ese espacio de papel cuya superficie brillante postula la comparación con la superficie del mar, puede uno abandonarse a las fantasías de heroicidad y confiar en que un barco desvencijado, sobrecargado y tripulado por hombres de endeble rectitud llegará a su destino final en la costa somalí. Sólo aquel que confiara en los números del calado sobre el papel podía estar ciego a las sombras que venían de las profundidades y que se cernían sobre las aguas. Jim es uno de los que confía en la certeza que el espacio de la carta postula. Inadvertidamente, no obstante, una fuerza lo arrancará de cuajo de ese espacio reticulado y homogéneo que aniquila la distancia entre lo cercano y lo lejano y lo traduce a un formato visual de lo no visto:

He let go the rail and made ample gestures as if demonstrating in the air the shape and extent of his valour; his thin voice darted in prolonged squeaks upon the sea, he tiptoed back and forth for the better emphasis of utterance, and suddenly pitched down head-first as though he had been clubbed from behind. He said 'Damn!' as he tumbled; an instant of silence followed upon his screeching: Jim and the skipper staggered forward by common accord, and catching themselves up, stood very stiff and still gazing, amazed, at the undisturbed level of the sea. Then he looked upwards at the stars.

What had happened? The wheezy thump of the engines went on. Had the earth been checked in her course? They could not understand; and suddenly the calm sea, the sky without a cloud, appeared formidably insecure in their immobility, as it poised on the brow of yawning destruction. (26)

Y después de ese cimbronazo que parece haber detenido el curso de la tierra sigue el salto de Jim fuera del espacio de la carta náutica y del espacio cartesiano de las certidumbres. El salto de Jim lo lanza afuera de ese espacio anterior e independiente de los objetos situados en él y lo arroja al mundo. Este espacio en el que Jim se encarna no es más aquel del cual hablaba Descartes, un espacio que es “red de relaciones entre objetos”, visto por “un tercer testigo de mi visión, o un geómetra que la reconstruye y la

sobrevuela” (Merleau-Ponty, 1986: 44). El cuerpo de Jim pasa a hallarse en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo.

En el incidente del *Patna* y en el salto de Jim Conrad problematizará y escenificará las tensiones que se establecen entre dos dimensiones del espacio que se oponen, por un lado, la estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo y, por otro, la del espacio psico-fisiológico. En este sentido, las relaciones de Jim con el espacio compuestas por el procedimiento conradiano “no son las de un puro sujeto desencarnado con un objeto lejano (23), sino las de un habitante del espacio que se entrelaza problemáticamente con su medio. De ese acto indecible que lo arroja al mundo Jim debe dar cuenta ante un tribunal que sólo quiere hechos:

The facts those men were so eager to know had been visible, tangible, open to the senses, occupying their place in space and time, requiring for their existence a fourteen hundred ton steamer and twenty-seven minutes by the watch; they made a whole that had features, shades of expression, a complicated aspect that could be remembered by the eye, and something else resides, something invisible, a directing spirit of perdition that dwelt within, like a malevolent soul in a detestable body. He was anxious to make this clear. This had not been a common affair, everything in it had been of the utmost importance. (Conrad, 1994: 29)

El texto conradiano evidencia que esos datos, a pesar de su supuesta objetividad, exhaustividad y rigurosidad, no alcanzan para dar cuenta de la conciencia subjetiva que experimenta el mundo. Esa persecución de los datos no puede más que conducir a una simplificación excesiva de la realidad (Peters, 2004: 11).

Cabe preguntarse en relación a Jim ¿dónde se ubica para Conrad ese cuerpo? ¿En el eje de coordenadas que reticulan el espacio plano de la carta náutica?

Ese espacio que Conrad compone en *Lord Jim* presenta “un mundo donde los objetos no podrían encontrarse consigo mismos en una identidad absoluta, donde forma y contenido están como embrollados y mezclados y que, finalmente, ha dejado de ofrecer esa armadura rígida que le suministraba el espacio homogéneo de Euclides” (Merleau-Ponty, 2006: 18).

El espacio que Conrad compone en *Lord Jim* es un espacio de tensiones y de fuerzas. Así lo evidencia su referencia al apretado círculo de hechos que lo separaba de los demás de su clase, “the serried circle of facts”:

He wanted to go on talking for truth’s sake, perhaps for his own sake also; and while his utterance was deliberate, his mind positively flew round and round the serried circle of facts that had surged up all about him to cut him off from the rest of his kind: it was like a creature that, finding itself imprisoned within an enclosure of high

stakes, dashes round and round, distracted in the night, trying to find a weak spot, a crevice, a place to scale, some opening through which it may squeeze itself and escape. (Conrad, 1994: 29)

El cuerpo, en un esfuerzo casi infame, quiere escapar de ese espacio que lo encierra y lo aprisiona en una retícula, espacio racional en dos dimensiones, uno infinito, constante y homogéneo, el otro psico-fisiológico (Panofsky, 2003: 13). El cuerpo se esfuerza por escaparse por un punto débil, por una grieta, por una abertura a través de la cual escabullirse y huir.

La composición del espacio ficcional en *Lord Jim* y el narrativo que lo sostiene son heterogéneos, con direcciones privilegiadas que se encuentran en relación con nuestras particularidades corporales y nuestra situación de seres arrojados al mundo (Merleau-Ponty, 2006: 24). Conrad, al componer la catástrofe de Jim, “salta” fuera del espacio cartesiano intentando adueñarse de un espacio donde “también nosotros estamos situados, cercano a nosotros, orgánicamente ligado a nosotros” (22). El salto de Jim es un salto de abandono del *Patna* pero es también, fundamentalmente, un salto fuera de la novela de aventuras, de la retórica imperial y de las coordenadas que estabilizan a un sujeto desencarnado.

Las coordenadas de las isotopías del *allá* delimitan un espacio jerarquizado, de territorios, lugares y regiones que se encastran en el mapa imperial y en los mapas del romance y la aventura, espacios heterogéneos en los que confluyen Essex, condado donde está la rectoría de su padre, los descubrimientos y el sueño heroico. Como revela la imagen de la brújula las redes isotópicas del *allá* que se proyectan en ese *incipit* son tensionadas por las líneas de fuga que reponen el cuerpo. A lo largo de toda la novela Conrad compondrá un espacio heterogéneo y vivido en el cual procurará restituir la distancia entre lo lejano y lo cercano, entre el espacio de la rectoría de Essex, de la novela de aventuras y del sueño imperial y el espacio del ser situado en el mundo. El mar es el lugar desde donde Jim contempla el mundo a partir de esa prosa soñadora que llenaba la vida de algunos con una indestructible y concentrada energía y los puertos, espacios linderos al mar, son los lugares donde es arrojado a la vida diaria en la fábrica universal del capitalismo. El mar se revela así tanto lugar privilegiado de la estrategia de contención y lugar de negocios reales, frontera y límite decorativo, camino real, dentro y fuera del mundo (Jameson, 1989: 170). Es en las zonas portuarias donde se puede calibrar y valorar la distancia entre Jim y los personajes que deambulaban por allí, nómadas de los espacios estriados del imperio. Después del incidente del *Patna* Jim,

quien se ganaba la vida como corredor de agencias proveedoras de barcos en los diversos puertos en los que iba recalando en su huida del escándalo, se había convertido en un marino desterrado del mar, “a seaman in exile from the sea” (Conrad, 1994:10). De entre aquellas gentes de su profesión con los cuales había trabado relación en el puerto los había de dos clases. De los primeros se nos dice:

Some, very few and seen there but seldom, led mysterious lives, had preserved an undefaced energy with the temper of buccaneers and the eyes of dreamers. They appeared to live in a crazy maze of plans, hopes, dangers, enterprises, ahead of civilization, in the dark places of the sea; and their death was the only event of their fantastic existence that seemed to have a reasonable certitude of achievement. (16)

A los segundos, a los que Jim en un principio desdeñaba pero de los cuales pasará a formar parte, se los describe en los siguientes términos:

The majority were men who, like himself, thrown there by some accident, had remained as officers of country ships. They had now a horror of the home service, with its harder conditions, severer view of duty, and the hazard of stormy oceans. They were attuned to the eternal peace of Eastern sky and sea. They loved short passages, good deck-chairs, large native crews, and the distinction of being white. They shuddered at the thought of hard work, and led precariously easy lives, always on the verge of dismissal, always on the verge of engagement, serving Chinamen, Arabs, half-castes- would have served the devil himself had he made it easy enough [...] and in all they said- in their actions, in their looks, in their persons- could be detected the soft spot, the place of decay, the determination to lounge safely through existence. (ibid.).

Al principio aquellos que conformaban ese grupo no le habían parecido más que espectrales charlatanes sempiternos, “To Jim that gossiping crew, viewed as seamen, seemed at first more unsubstantial than so many shadows” pero luego éstos pasarán a ejercer cierta fascinación sobre él. Es debido a la apariencia de triunfo conseguido con escaso riesgo y menos esfuerzo, “doing so well on such a small allowance of danger and toil” (ibíd.), que Jim será cautivado y dejará de lado su desdén inicial. En ese movimiento que lo hace oscilar entre el menosprecio y la fascinación Jim abandona toda idea de regresar a Inglaterra y decide tomar el cargo de piloto en el *Patna*, ese vapor lleno de herrumbre, propiedad de un chino y comandado por un alemán, que se dirigía a La Meca con una carga fatídica de ochocientos peregrinos.

Inmerso ya en el mundo del *Patna*, asediado por la decadencia del barco y de los hombres, Jim continuará, no obstante, abandonándose de manera pertinaz a sus sueños de gloria y de coraje. Ante la sordidez que lo rodea, evidente en el estado ruinoso del vapor y la abyección del capitán e ingenieros, Jim insiste en solazarse en sus sueños de

aventuras y en un mundo de fantasía, como si quisiera así imponer una distancia, supuestamente infranqueable con aquellos que lo rodean:

Those men did not belong to the world of heroic adventure: they weren't bad chaps though. Even the skipper himself ... His gorge rose at the mass of panting flesh from which issued gurgling matters, a cloudy trickle of filthy expressions; but he was too pleasurablely languid to dislike actively this or any other thing. The quality of these men did not matter; he rubbed shoulders with them but they could not touch him; he shared the air they breathed, but he was different [...] (25)

El cimbronazo que sacude al *Patna* y el escándalo resultante arrojará a Jim al espacio ocupado por esa masa de gente a la que simultáneamente despreciaba y por la que se sentía cautivado. En el clímax de la acción el procedimiento conradiano borrará el *cliché* y compondrá un espacio de isotopías y de líneas de fuga, de tensiones que arrancan a Jim de cuajo del espacio reticulado y lo lanzan al espacio liso en el que su cuerpo es repuesto en el mundo. El cimbronazo que sacude al barco cargado de peregrinos y que da por tierra con todas las certezas ubicará a Jim en el mismo espacio ocupado por esa masa humana que antes había desdeñado y a la cual en un estado de semi-vigilia consideraba externa.

El desplazamiento de Jim después del salto que lo lanza al espacio no sigue un movimiento en el espacio homogéneo, limpio y transparente de la cartografía. Aquellas radas que Jim había contemplado ensimismado, se habían convertido después del salto aciago en meras escalas en una retirada fortuita pero fatal e inevitable que lo llevaría cada vez más hacia el Este, es decir, hacia los confines del imperio. La vista privilegiada del puerto con “the bewitching breadth of the Eastern waters”, “its ships like toys” y la promesa de “the gift of endless dreams”⁴ será reemplazada después de su salto al espacio por altos y paradas fugaces en un camino errante y espasmódico hacia los confines orientales:

⁴ Esa es la vista que Jim tiene desde su posición privilegiada en el hospital donde había sido confinado después de un accidente menor. La cita completa dice:

The hospital stood on a hill, and a gentle breeze entering through the windows, always flung wide open, brought into the bare room the softness of the sky, the languor of the earth, the bewitching breath of the Eastern waters. There were perfumes in it, suggestions of infinite repose, the gift of endless dreams. Jim looked every day over the thickets of gardens, beyond the roofs of the towns, over the fronds of palms growing on the shore, at that roadstead which is a thoroughfare to the East,- at the roadstead, dotted by garlanded islets, lighted by festal sunshine, its ships like toys, its brilliant activity resembling a holiday pageant, with the eternal serenity of the Eastern sky overhead and the smiling peace of the Eastern seas possessing the space as far as the horizon. (Conrad, 1994: 16)

When the fact broke through the *incognito* he would leave suddenly the seaport where he happened to be at the time and go to another- generally further east. He kept to seaports because he was a seaman in exile from the sea ... Thus in the course of years he was known successfully in Bombay, in Calcutta, in Rangoon, in Penang, in Batavia- and in each of these halting places was just Jim the water-clerk (10)

El movimiento que Jim realiza sobre ese espacio presuntamente reticulado, de puertos, comercio y redes imperiales, lo pone en contacto con situaciones y lenguas que indefectiblemente hacen naufragar en cada nueva ocasión su sueño de héroe. En ese desplazamiento liso sobre los espacios estriados del imperio Jim reconfirmará aquella primera aprehensión que lo había asaltado cuando al comienzo de su carrera tras dos años de prácticas se había hecho a la mar: que las regiones tan caras a su fantasía estaban “strangely barren of adventure” (14).

En el espacio de composición conradiano la exterioridad de Jim no es, y no puede ser, absoluta con respecto al mundo del capitalismo. Según Jameson (1989), el impulso de las frases de Conrad hace que las realidades se transforman en impresiones (191) y el mar deje de ser exterioridad pura y estrategia geográfica de contención como no-lugar (170-171). Es por esa misma práctica estilística que, sostenemos, se problematizan las isotopías del *allá* en las que rigen los relatos de valentía y la ideología del honor procedente de un modo de producción feudal. Así es que al reponer el cuerpo Conrad restituye las tensiones en el espacio pretendidamente reticulado de las literaturas que propelen las isotopías prístinas del imaginario del *allá* imperial.

En *Lord Jim*, a partir de un procedimiento que ostenta una reflexividad inscrita en el mismo texto como voluntad de estilo (192), Conrad compone un espacio en que las isotopías del *allá* del mar se deshacen en las tensiones entre el mar, las zonas portuarias y sus confines, entre el cuerpo y sus lindes.

II. 2. Patusan: espacio real, espacio de leyenda, espacio de heterogeneidades

En este apartado consideraremos Patusan y las maneras por las que su composición contribuye a la creación de una concepción problematizadora del espacio. Indagaremos las formas en que la fabulación creadora de Conrad hace mapa de la brecha colonial entre, respectivamente, el espacio de los sueños y fantasías del héroe en un momento en que la geografía de la aventura perdía fuerza y las fuerzas supranacionales y

multinacionales que obraban a finales del siglo XIX en el espacio remoto, “out-of-the-way” (Conrad, 1994: 154), en el cual Patusan se emplazaba. Más específicamente, examinaremos el enmarcamiento y las fuerzas de desmarcamiento operativas en la topografía de Patusan en tanto territorio aparentemente homogéneo para el romance de Jim. Este movimiento de lectura comporta indagar las isotopías y líneas de fuga que actúan sobre este puesto que, saturado con la promesa de aventuras, proporcionaría un espacio en el cual Jim concrete sus fantasías.

Es nuestro objetivo explorar los procedimientos compositivos por los que la imaginación espacial conradiana excede lo meramente actual (Rajchman, 2007: 65) y adquiere una virtualidad (ibíd.) que lo proyecta en un ethos (93) vivo del espacio.

Nos interesa comenzar haciendo referencia a dos afirmaciones realizadas por Joseph Conrad con respecto al espacio malayo para luego proponer algunas consideraciones que nos permitan introducir un análisis más detallado de la composición y los procedimientos que constituyen el espacio de Patusan en *Lord Jim*.

En una carta a Wilfrid Hugh Chesson, lector profesional del editor T. Fisher Unwin,⁵ Conrad, presumiblemente respondiendo a algún cuestionamiento acerca de precisiones topográficas en el manuscrito de *Almayer's Folly*, hace referencia al espacio malayo:

Yes- in Borneo but as a matter of reality in my memory it is only a faded stream. I regret to see my own stupid finger pointing for ever to the spot on the map. After all, river and people have nothing true about them- in the vulgar sense but the names. Any criticism that would look for real descriptions of places and events would be disastrous to that particle of the universe, which is nobody and nothing in the world but myself. (*CLI*: 186)

La corriente a la que alude es el río Berau. Conrad visitó esta zona en cuatro oportunidades, durante el periodo en el que sirvió respectivamente como primer oficial en un vapor de trescientas toneladas de bandera holandesa, el *Vidar*, y como capitán inglés que navegaba entre Singapur y Borneo por el Estrecho de Karimata (Sherry, 1966: 189). Los mares del sur, “eastern waters”, fueron, además de un espacio transitado por Conrad en su calidad de marino mercante británico entre los años 1883 y 1888, un espacio al que acudió en busca de inspiración. Dice Sherry:

But however specialized Conrad's contact with the Eastern world of the 1880's was, in many ways that world was a fascinating locality for any future novelist because of

⁵ El otro lector en la editorial era Edward Garnett. Tanto Garnett como Chesson recomendaron la publicación de la novela. (Knowles and Moore, 2000: 5)

its thriving trade, its mixture of sophistication and primitiveness, its sense of adventure and its adventurers, and especially perhaps its intimacy- the intimacy of a small society of white men in an alien setting (1966: 6)

Este espacio que le proveyera el ímpetu creativo inicial en sus comienzos como escritor se convertiría asimismo en una presencia constante en toda su carrera literaria.⁶ Lo que se da en llamar “la ficción malaya de Conrad”⁷ se inicia con *Almayer’s Folly* (1895), seguida de *An Outcast of the Islands* (1896), “The Lagoon” (1896), “Karain” (1897), *Lord Jim* (1900), *Victory* (1912), y más tardíamente, *The Rescue* (1920). En *Almayer’s Folly* la acción transcurre en Sambir sobre el río Muara Pantai,⁸ el cual, en rigor, es el pasaje más al sur del estuario que forma el Berau (Knowles & Moore, 2000: 271).

Patusan, el puesto al que Jim será enviado en su exilio de los mares después del desastre del *Patna*, estaría emplazado sobre un río que es también el Berau. La región de dicho río al noreste de Borneo es el lugar que Norman Sherry en *Conrad’s Eastern World* (1966) identificó como el principal modelo geográfico de Patusan en tanto que la costa occidental de Sumatra es el lugar propuesto por Richard Curle (1923) y más recientemente por Hans van Marle y Pierre Lefranc (1988). La tesis que sitúa ese puesto remoto “three hundred miles beyond the end of telegraph cables and mail-boat lines” (Conrad, 1994: 213) en la zona oriental de Borneo se sustenta en el hecho de que el establecimiento del servicio de correo en allí es posterior al de la zona noroeste de Sumatra (Francis, 2015: 81). Asimismo, de la consideración de los rasgos topográficos y del trayecto de la travesía emprendida por Gentleman Brown en el Capítulo 38 se puede concluir que la naturaleza del lugar es heterogénea. El recorrido seguido por Gentleman Brown precisa el emplazamiento geográfico en el río Teunon o el área ocupada por el río al noreste de Sumatra en tanto que la ubicación ribereña de Patusan, protegida a millas de la costa y entre dos prominentes montañas, se traza a partir de la topografía de la región del río Berau al noreste de Borneo. Vale destacar que si bien nunca visitó la región específica de Sumatra (Knowles & Moore, 2000: 44) la experiencia personal de Conrad en estos espacios malayos es indudablemente insoslayable.

⁶ *Almayer’s Folly* (1895), *An Outcast of the Islands* (1896), ‘Karain’ y ‘The Lagoon’ (1898), *Lord Jim* (1900), ‘Youth’ y ‘The End of the Tether’ (1902), *Typhoon* y ‘Falk’ (1903), ‘A Smile of Fortune’, ‘The Secret Sharer’ y ‘Freya of the Seven Isles’ (1912), *Victory* (1915), *The Shadow-Line* (1917) y *The Rescue* (1920). (Sherry: I)

⁷ “Conrad’s Malay fiction”. Traducimos malaya y no malasia porque el segundo denota la nacionalidad.

⁸ *An Outcast of the Islands*, su segunda novela, también tiene lugar en Sambir.

Ineludible había resultado también esta experiencia para Sir Hugh. C. Clifford, administrador colonial de Malasia, Borneo Septentrional, Trinidad y Tobago, Nigeria y Ceilón.⁹ Insoslayable por cierto aunque en términos negativos. En “The Trail of the Bookworm: Mr. Joseph Conrad at Home and Abroad”, una reseña de *Almayer’s Folly* publicada en el periódico *Singapore Free Press* en 1898, Clifford cuestionará la verosimilitud de la novela al referirse a su “complete ignorance of Malays and their habits and customs” (Sherry, 1966: 139-40). En respuesta a la crítica de Clifford, Conrad expresará su queja en una carta a William Blackwood del 13 de diciembre de 1898: ‘Well I never did set up as an authority on Malaysia.’(*CL2*: 129,130). Irónicamente el escritor cargará las culpas sobre esas “undoubted sources- dull, wise books” a los que debió recurrir para ir sobre seguro y no errar.

Más de veinte años después de la publicación de *Almayer’s Folly* en la “Author’s Note” a *A Personal Record* Conrad confirmará la evaluación emitida por Clifford al decir “[o]f course I don’t know anything about Malays” (Conrad, 1919: viii). La negación de cualquier conocimiento de los malayos que Conrad realiza en esta ocasión se produce como reacción al trabajo de campo etnográfico liderado por el mismo Clifford y Sir Frank Swettenham (GoGwilt, 1995: 71). Además de ser los administradores coloniales más poderosos de la Malasia británica, ambos eran las autoridades más reconocidas en el tema del “malayo real”, “*real Malay*”, especialmente Swettenham, quien había publicado un volumen titulado *The Real Malay* (1900). Como revela la afirmación, o más bien la negación mencionada más arriba, las aspiraciones de Conrad no eran etnográficas sino la representación artística. A pesar de que años más tarde en 1921 Clifford reconocerá el mérito del escritor (Stape & Knowles, 1996: 179), Conrad siempre mantendrá la distancia ente la etnografía y el arte. En la reseña “An Observer in Malay”,¹⁰ que aparece publicada *The Academy* el 23 de abril de 1898, Conrad escribirá a propósito de la obra de Clifford *Studies in Brown Humanity* (1898):

[...] to apply artistic standards to this book would be a fundamental error in appreciation. Like faith, enthusiasm, or heroism, art veils part of the truth of life to make the rest appear more splendid, inspiring, or sinister. And this book is only truth, interesting and futile, truth unadorned, simple and straightforward. (Conrad, 1921a: 60)

⁹ Desde el año 1972 el nombre del país es Sri Lanka.

¹⁰ Esta reseña será compilada en *Notes on Life and Letters* (1921) bajo el título “An Observer in Malaya”.

Como señaláramos más arriba, el mismo Conrad advierte en su carta a W. H. Chesson sobre el esfuerzo vano de establecer una identificación estricta con personas y lugares reales (Knowles & Moore, 2000: 44). La importancia de subrayar la polémica entre Conrad y Clifford y Swettenham sobre la representación del “malayo real”, reside en que “the real is a site of contestation” (Ashcroft, 1994: 34). Los británicos no sólo invadieron y conquistaron un territorio, es decir, un espacio físico, sino un espacio epistemológico o espacio de saber que de manera esencialista y arbitraria definía la identidad malaya y constituía la realidad social. Ese conocimiento colonial y funcional fue determinante a la hora de definir el territorio, la historia y la sociedad poscolonial de Malasia (Baharuddin, 2002: 24).

Por todo lo expuesto reviste fundamental importancia indagar cómo Conrad construye el *allá* malayo en *Lord Jim*.

La creación de ese *allá* malayo que despunta en la novela involucró para el escritor abreviar no solamente en una larga tradición de viajes y exploración constitutivas de formaciones discursivas sino además en los espacios isotópicos de la matriz literaria de la novela de aventuras y el romance imperial.

La crítica ha centrado su atención sobre lo que han dado en llamar la naturaleza melodramática y de romance, “romantic”, de lo que acaece en Patusan (Jameson, 1989; Dryden, 2000; Hampson, 2001). La isotopía alrededor de la cual parece tramarse dicho espacio es la de un confín donde Jim puede elevarse sobre la masa y convertirse en único (Dryden: 182), “a convenient space in which to achieve the heroic stature only possible in romance” (Mongia, 1992: 182). La secuencia de Patusan es descrita como “the section in which the narrative becomes relatively straightforward and smacks of romantic adventure tales (Watts, 1986: 19). Según refiere Marlow a su audiencia, éste es el lugar donde Jim encontrará “a totally new set of conditions for his imaginative faculty to work upon. Entirely new, entirely remarkable” (Conrad, 1994: 167). En estas condiciones Jim podría concretar sus sueños de héroe romántico. Estas aptitudes románticas le han sido diagnosticadas por el comerciante Stein. Después de escuchar el relato de Marlow, quien introduce el caso de Jim diciéndole “I came here to describe a specimen” (161), el comerciante y entomólogo que colecciona mariposas, determina la naturaleza de su condición. Stein sentencia que, a diferencia de la mariposa que se posa en un montoncito de cieno y allí se queda quieta (162), los hombres “want to be so, and again he want to be so....” [...] “He wants to be a saint, and he wants to be a devil- and every time he shuts his eyes he sees himself as a very fine fellow- so fine as he can

never be ... In a dream ...” (162-3). Para tales especímenes la cuestión no estriba en la cura sino en cómo vivir. Al comentario de Marlow, “strictly speaking, the question is not how to get cured, but how to live” (162), Stein responde “*Ja! Ja!* In general, adapting the words of your great poet: That is the question ...” [...]”How to be! *Ach!* How to be.” (162).¹¹

Para esta condición romántica, que se inscribe en isotopías de aventuras y romances, la cura que prescribe, o más bien la prueba de cómo vivir, exige un trasfondo imperial en el que sus facultades imaginativas puedan materializarse (Mongia, 1992; Dryden, 2000). Para Marlow, quien ya estaba por iniciar el camino de regreso a Inglaterra, Patusan no sólo representa el espacio donde Jim encontraría las condiciones para desarrollar esas facultades imaginativas regidas por las isotopías románticas de la aventura y el romance sino, primordialmente, el lugar donde ubicar a Jim, “to dispose of him- to dispose of him, you understand- before I left.” (169).

A diferencia de Marlow que tiene un hogar y una patria a donde regresar, Jim es “like a ghost without a home to haunt” (67). La ignominia del acto en el *Patna* le impide el regreso a la rectoría de su padre en Essex, a la comunidad marina a la que supuestamente pertenece, y al espacio de un mundo de isotopías de aventuras y virtud. Ni siquiera podrá responder a la última carta de su padre puesto que para ese mundo, “that corner of the world as free of danger or strife as a tomb, and breathing equably the air of undisturbed rectitude” (257), él ha devenido un paria. El mundo al que Jim no podrá regresar es un espacio que no da cuenta de la distancia acerca de la cual se interroga Marlow cuando murmura “what of the distance?” (257). Esa distancia es la que existe entre ese mundo de virtud en el que hay “only one faith, one conceivable conduct of life, one manner of dying” (257), el mundo del romance que existe, en palabras de Marlow, “as if under an enchanter’s wand” (249), y el mundo real.

Patusan, además de ser el lugar que serviría para sacar del medio a Jim, “get him out of the way, out of his own way, be it understood.” (169), era un punto en la red comercial que manejaba la factoría de Stein. Además de haber sido, según la presunción de Marlow, una especie de tumba para el comerciante, “a grave for some sin,

¹¹ A partir de esta pregunta de Stein y las resonancias evocadoras del personaje shakespeariano críticos como John Batchelor (1988), Adam Gillon (1976), Eloise Knapp Hay (1990) y Thomas Schultheiss (1966) han señalado un paralelismo entre *Hamlet* y *Lord Jim*. Más recientemente Katherine Isobel Baxter (2009) ha indagado la recepción que el escritor hace de la obra de William Shakespeare, especialmente las comedias, a través de la mediación de las obras y traducciones de su padre Apollo Korzeniowski. Véanse referencias a las lecturas que Conrad hizo de Shakespeare en Conrad Joseph (1919) *A Personal Record*, págs. 143-4.

transgression, or misfortune” (167), Patusan resulta ahora el espacio adecuado para un curso de acción práctico, “something practical”, que permita ubicar a Jim. Ese acto práctico, a la vez que experimental, equivale a enterrarlo en vida en un agujero perdido de todo. Patusan será el lugar recomendado por Stein al enterarse por boca de Marlow de la sugerencia del Capitán Brierly, “Let him creep twenty feet underground and stay there” (55). A esa comarca remota que formaba parte de un estado regido por un gobierno indígena irá Jim.

Debido a que en Patusan el río estaba cerrado y el acceso vedado por las disputas, Stein debe facilitarle un salvoconducto para ingresar. El objeto que cumplirá el rol de credencial es un anillo que el jefe de los Bugis, Doramin, le ha obsequiado a Stein como muestra de amistad antes de que el comerciante huyera a causa de las rencillas internas. Jim, en consonancia con ese mundo de romance y aventuras que habita, minimizará el valor utilitario del anillo y lo caracterizará como “something you read of in books” (178). Como personajes en un libro de aventuras, “[t]hey are like people in a book, aren’t they?” (198), Jim también concebirá a Doramin y Dain Waris.

Erdinast-Vulcan sostiene que es con la llegada de Gentleman Brown que el tiempo y la memoria hacen su entrada en Patusan (1991: 45). Sin embargo, las líneas de fuga que el método compositivo conradiano traza han comenzado a deshacer las isotopías de ese espacio de pretendida leyenda desde mucho antes de la llegada de este personaje ruin. Las tensiones se esbozan ya en la primera descripción del lugar que Marlow ofrece a sus oyentes:

It was referred to knowingly in the inner government circles in Batavia, especially as to its irregularities and aberrations, and it was known by name to some few, very few, in the mercantile world. Nobody, had been there in person, just as an astronomer, I should fancy, would strongly object to being transported into a distant heavenly body ... (1994: 166).

Las líneas de fuga que la descripción traza a todas luces desdibujan, contradicen e impugnan la isotopía de leyenda y éxito que pretende regir el acto por el cual Marlow sitúa a Jim en el lugar “[...] and there was a totally new set of conditions for his imaginative faculty to work upon. Entirely new, entirely remarkable. And he got hold of them in a remarkable way” (167). Ese lugar al que Jim será arrojado es un espacio de irregularidades y aberraciones, un espacio históricamente situado (Hampson, 2001: 10). Ese espacio que el comerciante alemán Stein conocía tan bien engloba respectivamente el campo de mariposas y el tráfico de mercancías e intereses económicos. Cuenta

Marlow que ese espacio, tan bien conocido por el mentor de Jim, pone en contacto y en tensión cualidades que se torsionan entre el romance y la aventura y la sordidez y rapiña del tráfico comercial imperial:

Stein was the man who knew more about Patusan than anyone. More than was known in the government circles I suspect. I have no doubt he had been there, either in his butterfly-hunting days or later on, when he tried in his incorrigible way to season with a pinch of romance the fattening dishes of his commercial kitchen.”
(167)

El espacio en que se emplazaba Patusan era ya antes de la llegada de Gentleman Brown y de Jim un mundo caótico plagado de luchas intestinas. Éstas se dirimían entre las facciones de los Bugis, liderados por Doramin y las del Rajah Allang (195), con el trasfondo del poder holandés con sede en Batavia¹², las ambiciones territoriales inglesas con sede en Singapur y la presencia comercial y política árabe representada por Sherif Ali. El espacio conradiano de Patusan, espacio en que las fuerzas impersonales del capitalismo deforman el espacio social de forma profunda, desborda entonces por fuerza la isotopía dicotómica de héroes y antagonistas, de Jim y el villano Gentleman Brown, de Bugis buenos y seguidores de Sherif Ali malos.

La distinción entre "country-born Malays" (174) quienes habían sido "ground down to the point of extinction" (174), y los "foreign Malays" permite seguir las líneas de fuga que atraviesan el espacio diegético. Esta discriminación, al aludir al hecho de que muchos de los malayos son inmigrantes, da cuenta de una heterogeneidad en la categoría "Malay" (Krishnan, 2004) que traza líneas de fuga con respecto al "malayo real", el "real Malay" de Frank Swettenham. Entre las distintas facciones en contienda a causa de la disputa por el acceso a las materias primas y mano de obra (ibíd.), se encuentran la liderada por Rajah Allang y la de los Bugis, "immigrants from Celebes" (Conrad, 1994: 195). En este espacio en que las pequeñas comunidades de agricultores y pescadores (251) son sometidas como resultado de la lucha por el control de los recursos y la fuerza de trabajo, no falta la presencia holandesa. Cuando Jim es tomado prisionero por Rajah Allang, el interrogatorio al que es sometido revela la vulnerabilidad y el temor de los malayos, cualquiera de ellos, ante el poder blanco, "Were the Dutch coming to take the country?" Would the white man like to go back down the river? What was the object of coming to such a miserable country?" (192).

¹² Hoy Jakarta.

La composición que Conrad realiza de la formación social malaya desborda las representaciones de las formaciones discursivas de los intereses imperiales europeos. El espacio de isotopías de leyenda en que Jim se convierte en protector de comunidades sometidas y alcanza fugazmente el estatuto de héroe, es también simultáneamente el espacio en el que actúa en carácter de agente de la Stein Trading Company y en el cual debe enfrentarse con facciones como las de Rajah Allang y el árabe Sherif Ali.

Una semblanza pormenorizada de ese espacio social fragmentado por las riñas comerciales se nos ofrece en el relato de la huida de Jim de las fuerzas del Rajah. Dice Marlow:

Of course the quarrels were for trade. This was the primary cause of faction fights, of the sudden outbreaks that would fill this or that part of the settlement with smoke, flame, the noise of shots and shrieks. Villages were burnt, men were dragged into the rajah's stockade to be killed or tortured for the crime of trading with anybody but himself. Only a day or two before Jim's arrival several heads of household in the very fishing village that was afterwards taken under his especial protection had been driven over the cliffs by a party of the Rajah's spearmen, on suspicion of having been collecting edible birds' nests for a Celebes trader. Rajah Allang pretended to be the only trader in his country, and the penalty for the breach of the monopoly was death; but his idea of trading was indistinguishable from the commonest forms of robbery. His cruelty and rapacity had no other bounds than his cowardice, and he was afraid of the organized power of the Celebes men, only- till Jim came- he was not afraid enough to keep quiet. He struck at them through his subjects, and thought himself pathetically in the right. The situation was complicated by a wandering stranger, an Arab half-breed, who, I believe, on purely religious grounds, had incited the tribes in the interior (the bush-folk, as Jim himself called them) to rise, and had established himself in a fortified camp on the summit of one of the twin hills. He hung over the town of Patusan like a hawk over a poultry-yard, but he devastated the open country [...] The two parties in Patusan were not sure which one this partisan most desired to plunder. The Rajah intrigued with him feebly. Some of the Bugis settlers, weary with endless insecurity, were half inclined to call him in. The younger spirits amongst them, chaffing, advised to "get Sherif Ali with his wild men and drive the Rajah Allang out of the country". (195-6)

En el espacio de la diégesis se manifiestan no sólo las luchas territoriales entre holandeses e ingleses sino también entre éstos, las diversas comunidades malayas en pugna y los árabes. La complejidad y heterogeneidad que Conrad introduce en la composición del espacio de su héroe traza líneas de fuga en el espacio isotópico de una presencia europea intervencionista y reguladora de los intereses territoriales locales. Como bien señala Hampson (2001: 43; 2004: 129) Berau fue históricamente parte del sultanato Sulú y durante la vida de Conrad sitio disputado de esferas de interés que se solapaban. Por un lado, los Taosug y, por otro, los bugineses. La costa oriental de Borneo constituyó uno de los principales focos de un imperio político y comercial de carácter informal. En tanto el escenario de Sumatra señala la resistencia achinesa al

imperio holandés. Para los musulmanes de esta región Aceh era también la puerta de entrada a La Meca. Como se desprende de la composición del espacio analizada más arriba, estos sitios yuxtapuestos extrañan isotopías de un *allá* de poderes imperiales holandeses e ingleses¹³ empeñados en dominar la región y líneas de fuga que los destejan al delinear al Islam como foco de resistencia al imperialismo europeo.

Pero el espacio que Conrad construye abarca no sólo el estado de cosas en Patusan cuando Jim escapa de la empalizada donde lo tenía prisionero el Rajah (196). El mapa de Patusan al que la fabulación creadora de Conrad da origen excede y desborda el período de la rapiña por Asia, “the scramble for Southeast Asia” (Gogwilt, 1995: 67) durante los años 1874 y 1896. Fueron éstos los años en que se concretaron las acciones que llevaron al dominio formal británico de la península malaya y zonas de Borneo en el marco de la consolidación del poder holandés en las Indias Orientales y la emergencia del nuevo imperialismo estadounidense en las Filipinas. El mapa de Patusan urdido por el procedimiento conradiano también comporta la fase de la “geografía militante” de la cual Conrad hablará muchos años después en el ensayo “Geography and Some Explorers” (1924). Dice Marlow:

You find the name of the country pretty often in collections of old voyages. The seventeenth century traders went there for pepper, because the passion for pepper seemed to burn like a flame of love in the breast of Dutch and English adventurers about the time of James the First. Where wouldn't they go for pepper! For a bag of pepper they would cut each other's throats without hesitation, and would forswear their souls, of which they were so careful otherwise: the bizarre obstinacy of that desire made them defy death in a thousand shapes; the unknown seas; the loathsome and strange diseases; wounds, captivity, hunger, pestilence, and despair. It made them great! By heavens! It made them heroic; and it made them pathetic, too, in their craving for trade with the inflexible death levying its toll on young and old [...]; but somehow, after a century of checkered intercourse, the country seems to drop gradually out of trade. Perhaps the pepper had given out. (173)

Además de registrar una historia geopolítica que involucra al imperialismo europeo y una crítica al sistema de gobierno indirecto (Yeow, 2009: 90), el espacio compuesto esboza un espacio vivido. Por medio de isotopías de romance y líneas de fuga que las desbordan y deshacen este espacio creado da cuenta de aquella distancia acerca de la cual Marlow se preguntaba, es decir, la distancia que media entre el espacio del romance y la virtud, y el mundo real.

La mirada romántica de Jim ve en Patusan un mundo alternativo en el cual concretar las ficciones librescas y cree que es capaz de gobernar ese micromundo de conflictos

¹³ Véase además Tarling, Nicholas (2001).

internos entre los Bugis, los partisanos del Rajah Allang y los seguidores del Sherif Ali. Sin embargo, esta mirada no es capaz de reparar en un espacio que se le escapa. Este espacio que se le escabulle es el espacio de la traición de Cornelius, es decir el del atajo que desterritorializa el espacio territorializado por las isotopías de romance de Jim. Dryden (2000) sostiene que el mundo real persigue a Jim en la forma de Gentleman Brown (190) en tanto Jameson propone que “la ‘villanía’ [de Brown] ya no expresa las oscuras profundidades del capitalismo industrial, sino más bien la extraña tierra de nadie entre los países medulares del mundo capitalista avanzado y las formaciones sociales arcaicas que aquellos tratan de penetrar.” (1989: 151). El arribo de Brown a Patusan vendría así a perturbar el tejido apacible de su vida de romance de la misma manera que la colisión con el objeto no identificado le arrebató su confianza en un universo benigno (191). La aparición de Gentleman Brown, encarnación, según Jameson, del villano mítico (187, 269), viene supuestamente a dar por tierra con esos sueños y, consecuentemente, con la configuración territorial del espacio que, después de haber vencido a Sherif Ali, incluía un fuerte y una plantación de café.

A diferencia de Jim para quien Patusan es el lugar donde realizar sus proezas, Gentleman Brown lo considera “as good a jumping-off place for me as another” (Conrad, 1994: 288). Para Jim Patusan era un espacio donde ensayar “[t]he conquest of love, honour, men’s confidence- the pride of it, the power of it,” (172) en tanto que para Gentleman Brown éste era a la vez un sitio infernal y propicio para el saqueo. En ocasión de encontrarse cara a cara con Jim este rufián de los mares de Australia y la Polinesia lo incriminará en los siguientes términos:

‘Have we met to tell each other the story of our lives?’ I asked him. ‘Suppose you begin. No? Well, I’m sure I don’t want to hear. Keep it to yourself. I know it is no better than mine. I’ve lived- and so did you though you talk as if you were one of those people that should have wings so as to go about without touching the dirty earth. Well- it is dirty. I haven’t got any wings. I am here because I was afraid once in my life. Want to know what of? Of a prison. That scares me, and you may know it- if it’s any good to you. I won’t ask you what scared you into this infernal hole, [...]’ (288)

En la narración que Marlow hace del derrotero seguido por Gentleman Brown Patusan aparece como un lugar donde obtener provisiones y agua:

Perhaps he had heard of Patusan- or perhaps he just only happened to see the name written in small letters on the chart- probably that of a largish village up a river in a native state, perfectly defenceless, far from the beaten tracks of the sea and from the ends of the submarine cables. (269)

Después de hablar con Cornelius y con Kassim, quien opera como enviado de Rahaj Allang, Gentleman Brown rápidamente comprende la situación interna en Patusan y atisba las posibilidades que el lugar ofrecía, “There were possibilities, immense possibilities” [...] Brown (...) feasted his eyes upon the view of the town and the river. There was much loot here” (275, 277). Mientras escucha a Cornelius y lo acicatea para que se libere de Jim, Brown no puede evitar “gloating over the view of Patusan, which he had determined in his mind should become his prey” (277).

Contrariamente a Gentleman Brown y Cornelius, el espacio que Jim domina es el de sus libros de aventuras. A pesar de llevar consigo la obra completa de Shakespeare (181), la lectura del espacio shakespeareano, lleno de traiciones y mezquindades, no lo prepara para el acto final de la traición.

Marlow se sorprende al ver el volumen, “a thick green-and-gold volume – a half-crown complete Shakespeare” (181) y, aún más al escuchar la apreciación que Jim hace acerca de su obra, “Yes. Best thing to cheer up a fellow” (181).¹⁴ La premura de la partida no da tiempo para charlas shakespeareanas dirá Marlow y sin transiciones pasa a ocuparse de los dos revólveres y las dos pequeñas cajas de cartuchos sobre la mesa. Marlow exhorta a Jim a llevarlos consigo: “Pray take this,” I said. “It may help you to remain.” (ibíd.).

Las palabras de Marlow auguran un espacio en el que las armas de fuego y el poder de las balas son ineludibles para la supervivencia. Un espacio, que como el espacio shakespeareano, está asediado. Tan pronto como las palabras han salido de su boca, Marlow comprende su sentido lóbrego y poco auspicioso y se corrige diciendo, “May help you to get in” (ibíd.). Jim, no obstante, lejos de preocuparse por significados oscuros, se lleva el revólver y olvida las balas.

El derrumbe del mundo de leyenda de Patusan no se produce, como sostienen Jameson, Erdinast-Vulcan y Dryden, por la irrupción intempestiva de Gentleman Brown; por el contrario, la fisura siempre ha estado allí. Cornelius no es un personaje más en el repertorio de los romances y las novelas de aventuras sino que encarna a nivel de la historia la desterritorialización de la traición. Esta felonía se concreta en un espacio que no es trasfondo estático a las actuaciones de los personajes sino espacio vivido. Ya Jameson señaló la importancia de Cornelius al decir que “es el *homme de ressentiment*

¹⁴ La lectura de Shakespeare estuvo mediada por las traducciones de su padre Apollo, quien traduce cuatro comedias y una tragedia: *The Two Gentlemen of Verona, Much Ado About Nothing, The Comedy of Errors, As You Like It y Othello*. (Baxter, 2009; Buzsa, 1966)

de menos envargadura, Cornelius, el que pone de manifiesto todo lo que es grotesco en esa pasión de sí mismo” (Jameson: 216). A diferencia de Gentleman Brown, Cornelius ha estado allí desde antes. El propósito de Stein, amén del experimento romántico, es usar a Jim para reemplazar a Cornelius y así privarlo de su predominio territorial. Cornelius es el antagonista, enfermo de rencor y resentimiento hacia Jim puesto que éste ha venido a terminar con su supremacía. Este blanco ha venido, además, a quitarle a este portugués de Malaca,¹⁵ la posibilidad de ganarse el amor de Jewel. Serán éstas razones más que suficientes para que Cornelius lo traicione.

Dice Marlow de Cornelius que este ser abyecto aparece en los bordes de la historia, fuera del marco del tiempo-espacio, “has his place neither in the background nor in the foreground of the story; he is simply seen skulking on its outskirts” (215). Sin embargo, su acto se revela central puesto que en el momento de triunfo de Jim la traición del Nazareno devendrá en la destrucción final del héroe.

El acto vil que Cornelius lleva a cabo, lejos de ser el primero, es el último en una larga serie de intentos fracasados de terminar con Jim. El odio que lo mueve y que le marca el camino a la venganza debe ser rastreado en el acto que lo desplaza de su lugar como agente de Stein. Si el odio lo mueve a pactar con este rufián de los mares y cometer el acto de traición hacia Jim, es entonces su conocimiento del espacio el que lo hace posible. Tanto Brown como Cornelius, muestran estar dotados de un fino sentido de orientación espacial, que les permite ubicarse y reconocer el espacio circundante para luego actuar oportunamente. Tal y como Marlow señala, Jim carecía de ese don.

Lo que efectivamente entonces asegura el éxito de la última tentativa de Cornelius por deshacerse de Jim es su conocimiento de la topografía del lugar. En la entrevista con Gentleman Brown, Cornelius le informa que sabe de otro curso de agua por fuera del río, “another way out of the river which he knew very well” (299). Es ésta una corriente

¹⁵ Los nativos lo llamaban “Inchi ‘Nelyus” (Conrad, 1994: 218). Cornelius se decía inglés, es decir ciudadano británico, originario de Malaca, entonces colonia de la corona inglesa. Sin embargo, los malayos no lo llamaban “Tuan”, término reservado para los blancos, sino “Inchi”, es decir, señor. Yeow señala que a pesar de su nombre occidental y de aparecer en los registros holandeses como europeo el prejuicio de los nativos hacia los mestizos ignora las clasificaciones oficiales. (Yeow, 2009: 131). Otro de los mote de Cornelius es “Nazarene” (Conrad, 1994: 215, 305). “Nazareno” es un término que en el contexto colonial malayo y en el uso popular designa a cualquier euroasiático y no como podría suponerse a un cristiano. Véase Yeow (2009) y Stoler (2004) para las implicancias que el uso del término revestía en un mundo de blanco y negro que condenaba el mestizaje. Dice Yeow que, “[i]n the fiction, the Nazarene, is the hapless exile, caught between figurative and literal, subjectivities: legally white but racially coloured, nationally European, but culturally ‘Indo’” (145).

aislada y lo suficientemente ancha para conducir al bote de Brown más allá del campamento de Waris, “a backwater broad enough to take Brown’s boat past Wari’s camp” (299). Baste recordar que Cornelius había actuado como agente comercial de Stein hasta la llegada de Jim y que de su conocimiento del espacio, más en consonancia con el vistazo, “glance”, que con la mirada totalizadora del mapa, dependía el éxito o el fracaso de las transacciones comerciales de contrabando en las cuales acaso se hubo involucrado. Por lo demás, ni Jim ni los Bugis desconfiaron de Cornelius; de hecho, Jim le encomendó la carta para Gentleman Brown puesto que él era el único que hablaba inglés. La confianza que Cornelius tiene en su conocimiento del espacio, un espacio que no es el de las superficies planas de los mapas, se vuelve patente cuando Brown amenaza con empujarlo fuera del bote y tirarlo al agua:

“Throw me out, would you? But I would know where I was,” mumbled Cornelius, surlily. “I’ve lived many years here.” “Not long enough to see through a fog like this,” Brown said [...] “Yes. Long enough for that,” snarled Cornelius. (301)

Para Dryden (2000: 188) Cornelius se convierte en émulo de Calibán en *The Tempest*.¹⁶ Este paralelismo surge del momento en que Cornelius le dice a un Brown devenido Stephano que todo lo que tiene que hacer es matar a Jim, quien ha asumido el rol de Próspero, “All you have to do is to kill him and then you are king here” (277). Un aspecto que Dryden soslaya es el uso diferencial que Calibán y Cornelius hacen del conocimiento del espacio. Si bien Cornelius como Calibán conoce el espacio del cual ha sido desplazado y relegado, el primero no transfiere todos sus saberes espaciales a Jim.¹⁷ Precisamente de este acto que escatima información valiosa, dependerá el éxito de la traición. De esa falta de conocimiento y dominio del espacio y de las estrategias para asegurar dicho dominio resultará el fracaso de la empresa imperial de Jim, el fracaso de su dominio del fuerte (256) y el fracaso de sus futuras plantaciones de café (242). Esa falta de conocimiento del espacio asimismo traerá aparejado, respectivamente, el fin de las relaciones fraternales entre Jim y los Bugis y la decepción

¹⁶ Las relaciones entre *Lord Jim* y *The Tempest* de William Shakespeare han sido señaladas por la crítica (Gillon, 1968; Baxter, 2009; Dryden, 2000) y se retrotraen al año 1902 cuando Conrad niega las similitudes que una admiradora encuentra entre las dos obras. En una carta a Miss Cape del 22 de marzo de 1902 Conrad rechaza las alusiones: “Your fancy is most kind but I fear it is a far cry from Prospero’s island to Patusan” (CL2: 384).

¹⁷ Calibán sí transmitirá a Próspero todo ese conocimiento territorial que recibe por legítima herencia a través de su madre Sycorax. Cuando Calibán fogonea a Stephano describe el espacio poéticamente (Shakespeare, 1998 III.ii. 133-140) y en la diatriba contra Próspero (I.ii. 333-345) detalla la topografía de la isla.

de Jewel. En el espacio conradiano el romance imperial en Patusan fracasa precisamente porque esos atributos románticos de Jim “were never any good for purposes of orientation” (258).

El canal que casi nadie conoce, excepto los nativos y Cornelius, es parte de un saber local que frustra el incipiente mapa del imperio que Jim, a la manera del rajá blanco Brooke, podría haber llegado a trazar en Patusan. En la composición conradiana de ese espacio el fracaso de Jim traza la línea de fuga e introduce la nota discordante en las isotopías del *allá* de una figura prototípica del imperio como la de James Brooke (1803-1868), llamado “white rajah of Sarawak”.¹⁸ El lodazal donde Jim cae en su huida de la empalizada de Rajah Allang deja vislumbrar, a poco de su llegada a Patusan, las líneas de fuga que tensan las isotopías del espacio de personajes como el mítico héroe imperial, James Brooke.

En el nombre mismo que Conrad elige para este confín, Patusan, resonaba ya la heterogeneidad (Hampson, 2004a: 125) de ese espacio. Patusan, tal y como lo consigna el almirante Henry Keppel en la crónica *Expedition to Borneo of H. M. S. Dido* (1846), fue el nombre del asentamiento contra el cual Brooke acomete como parte de campaña contra la piratería (Peters, 2010: 146). La elección del nombre de Patusan que Conrad realiza, además de ligarlo indisolublemente al archivo histórico, conlleva introducir líneas de fuga en los *allás* isotópicos de los mitos imperiales propagados por la figura de Brooke y por romances populares como *Among Malay Pirates* (1897) de G. A. Henty. El Patusan conradiano pone en tensión el romance y la aventura que la piratería¹⁹ como tropo proponía a los lectores y no permite olvidar el costo que el imperio unipersonal de la figura mítica y controversial de Brooke tuvo para los nativos del lugar (Hampson, 2004a: 129; Yeow, 2009: 52-53; Gogwilt, 1995: 76).

El saber local del espacio, al cual Cornelius no es ajeno en tanto conoce el meandro, viene a introducir una línea de fuga en las isotopías del *allá* del romance imperial. Ese espacio que existe en el saber local y que es apropiado por Cornelius como espacio de la traición le sirve a Conrad para mostrar a nivel de la historia la resistencia al espacio imperial de los mapas. El canal, como los restos ocultos que golpearon contra el *Patna*,

¹⁸ Brooke reinó durante más de veinte años y su familia detentó el poder algunos años más.

¹⁹ Yeow (2009) sostiene que en la ficción escrita por Conrad sobre los Mares del Sur la piratería comporta más que un tropo en tanto “points to a world in which western prejudice and eastern ways of life collided head on with devastating results” (58). En el mundo malayo en la época previa al colonialismo la piratería había tenido un rol a la vez económico y político en la construcción de los estados indígenas. Durante los siglos XVII y XVIII los países occidentales infligieron un daño irreparable a esa dinámica política (Tarling, 1978).

constituye un espacio que, al deslizarse por aguas que escapan a los instrumentos registradores de la cartografía, introduce una línea de fuga en el espacio homogéneo y estriado de las isotopías del *allá* imperial y los sueños heroicos de Jim.

La voz del narrador que expresa la conclusión de Brown cuando Cornelius le recrimina no haber matado a Jim, “There were many sides to the life of that place in arms against him; things he would never find out” (292), resume de manera artera la cuestión al volver evidente las líneas de fuga que tensan el espacio de Patusan como heterotopía de consolación (Hampson, 2004a: 128) del héroe imperial. El Patusan de Jim, el Patusan de Marlow, el Patusan de Stein, el de los Bugis, el de Gentleman Brown, el de los seguidores de Sherif Ali, el de Rajah Allang, el de los pescadores, todos ellos existen simultáneamente en tensión y en disputa.

El conocimiento que Conrad marino alcanzó de estos espacios y la mezcla de rutina y aventura que traían aparejados los tiempos de espera en tierra y en el mar postulan una relación singular entre él y ese mundo que proveyó su fuente de inspiración (Sherry, 1966: 6), o que, en rigor, “inspiró” esa fabulación creadora. La naturaleza de ese espacio tal y como aparece transmutada en *Lord Jim* postula una relación y conocimiento que excede, a todas luces, la del marino. El Patusan que el escritor compone en la novela es no sólo el resultado de la posición estratégica de Conrad en la confluencia de civilizaciones y la encrucijada de la temprana globalización moderna sino además producto de vastos cambios políticos, económicos y sociales acontecidos en la región en el último cuarto del siglo XIX (Yeow, 2009: 2).

El *allá* malayo creado por Conrad en *Lord Jim* se nutre, por un lado, de una larga tradición²⁰ de viajes y exploración constitutivas de formaciones discursivas y, por otro, en una literatura de corte popular como la novela de aventuras y el romance imperial. Ese *allá*, que no prescindirá de las aventuras ni del romance, no obstante, se caracterizará por una heterogeneidad y multiplicidad que lo separa de otros *allás*. La configuración del espacio que Conrad compone en la novela revela la complejidad de un mundo del cual sólo pudo haber atisbado su heterogeneidad y multiplicidad en sus breves estancias en tierra. De ese mundo se llevó sugerencias que luego por medio del proceso creativo y de la complejidad de su método como escritor devendrá en un *allá* del espacio malayo típicamente conradiano.

²⁰ El archipiélago malayo es un complejo constructo científico, histórico y etnográfico erigido por Pires, Eredia, Valentijn, Wallace, McNair y muchos otros a los que Conrad en una de sus cartas llama “serious travellers” (CL2: 130).

El Patusan de Conrad no es un lugar real, cartográficamente estable y ubicable pero quizás eso no sea lo importante. Por medio del procedimiento conradiano que se apropia de los lugares, en este caso el Patusan de Brooke y de Keppel, Conrad reubica las coordenadas de esos escenarios coloniales en sus ficciones y los enuncia desde otro lugar, un otro lugar más volátil en el cual Patusan hace mapa de una manera singular.

El espacio conradiano se construye y compone en un proceso que, al trazar isotopías del *allá* de las novelas de aventuras y líneas de fuga que las deshacen y destejen, crea espacios en los que los lectores, en palabras de Jameson, se hallan “flotando inciertamente en algún lugar entre Proust y Robert Louis Stevenson” (1989: 167).

Asimismo, la enunciación conradiana de este espacio pone en tensión tanto los comentarios laudatorios acerca de su “anexión” de la la península malaya así como las críticas de Clifford. En este sentido, el Patusan de Conrad desborda y excede cualquier figuración. Como hemos señalado mas arriba los británicos no sólo invadieron y conquistaron un espacio físico sino un espacio epistemológico o espacio de saber, que de manera esencialista y arbitraria definía la identidad malaya y construía la realidad social (Baharuddin, 2002). Es a partir del contraste con el constructo retórico de la etnografía de rescate, “salvage ethnography”, efectuada por Sir Hugh C. Clifford, que las ficciones malayas de Conrad hacen ver un acto deliberado de transformación y reelaboración que demuda y borra el *cliché* del malayo real.

La creación del artista es, según Conrad la describe metafóricamente en la “Author’s Note” a *The Nigger of the Narcissus*, “the rescued fragment” de “a passing phase of life” y su misión es interpretarla y componerla en sus cuentos y novelas de forma tal que en esa permanencia se haga evidente “its vibration, its color, its form; and through its movement, its form, and its color reveal the substance of its truth” (Conrad, 1946a: 5). La potencia de la fabulación creadora de Conrad ha hecho que un momento de ese mundo, o un momento de ese espacio malayo, se vuelva duradero y que exista por sí mismo en *Lord Jim*.

En el proceso de la historia colonial y de los numerosos intentos por narrativizar el mundo malayo, la versión convincente del arte conradiano, su “own particular East” (Conrad, 1919: ix), se ha convertido en una voz fuerte entre las muchas voces, pasadas, presentes y por venir, que dan cuerpo a las prácticas discursivas y literarias que construyen ese espacio y ese mundo.

II.3. “One of us”: espacio de enunciación y líneas de fuga.

En la “Author’s Note” que Conrad escribe en el año 1917, es decir, diecisiete años después de la publicación de la novela, el escritor justifica la elección de la forma narrativa ante los ataques de algunos críticos que remarcaban con un dejo de malicia que el relato de esa historia de sobremesa le había insumido a Marlow once horas ininterrumpidas. Dice Conrad, “They argued that no man could have been expected to talk all that time and other men to listen so long. It was not they said very credible” (Conrad, 1994, 7).

Lo que esos críticos ponían en tela de juicio no era otra cosa que la verosimilitud de dicha forma. En palabras del mismo Conrad: “They pointed out the limitations of the narrative form” (ibíd.). Pero, ¿cuál es la forma narrativa en cuestión? Conrad dice en la “Author’s Note” que ésta consiste en “swapping yarns”, es decir, contar historias increíbles.

Ese contar de Marlow en la primera parte de *Lord Jim* es un contar con la voz y no con la escritura, con oyentes y no con lectores. O más bien es contar con la voz en el papel para oyentes devenidos lectores o lectores nostálgicos de su otrora rol de oyentes.

Dice Conrad que después de algo así como dieciséis años de meditar sobre el tema no puede estar seguro que de hecho el acto de hablar y escuchar durante todo ese tiempo, es decir once horas, sea poco creíble. Aquí las razones que nos ofrece: “Men have been known, both in the tropics and in the temperate zone, to sit up half the night `swapping yarns’” (ibíd.). Se podría alegar que ese contar dilatado y extendido al que hace referencia abarca no una sino muchas historias y muchas voces y acentos. Es Conrad quien intuye la réplica y nos da una respuesta justificativa. Argüirá que la capacidad física de narrar durante casi tres horas, es decir, lo que tomaría la lectura en voz alta de la parte del libro que contiene la narración de Marlow, es algo usual:

As to the mere physical possibility, we all know that some speeches in Parliament have taken nearer six than three hours in delivery; [...] Besides – though I have kept strictly all such insignificant details out of the tale- we may presume that there must have been refreshments on that night, a glass of mineral water of some sort to help the narrator on. (ibíd)

En lo concerniente a la capacidad de atención de los oyentes Conrad dirá que ésta no decae, a pesar de la extensión de la historia. Pero Marlow, a diferencia de los

cuentacuentos en el trópico, no está contando simples “yarns”. Él cuenta una historia singular, la de Jim.

Relata Marlow que la última vez que vio a Jim, éste le pidió que contara su vida en Patusan a aquellos que habitaban aquel mundo que había dejado atrás: “Tell them ...” (252). La incredulidad que sobrecoge a Marlow ante pedido semejante lo lleva a preguntarse “tell who?” (ibíd.); sin embargo, él contará de manera pertinaz la historia de Jim. Es, según Conrad autor, la singularidad de lo narrado, el hecho de que la historia de Jim *era* interesante, lo que mantiene vivo el interés de los oyentes: “This, however, is but one yarn, yet with interruptions affording some measure of relief; and in regard to the listeners’ endurance, the postulate must be accepted that the story *was* interesting” (7).

Con un pie dentro del modernismo Conrad paradójicamente necesita validar su procedimiento de manera extrareferencial. En la recreación de la situación de narración oral en *Lord Jim* Conrad quizás haya omitido el ofrecimiento de algún refrigerio pero lo que ciertamente no ha descuidado son aquellos momentos en los que Marlow se dirige e interpela a su audiencia. El registro narrativo de esos momentos no es gratuito y es uno de los procedimientos que le permite a Conrad crear un situación de contar historias singular en la comunidad de hombres relacionados con la marina mercante inglesa.

Ese recurso ficcional, un narrador que cuenta una historia- Marlow que cuenta la de Jim-, se perfila al momento de aparición de la novela en *Blackwood’s Magazine* como un procedimiento trasnochado. Nos podríamos preguntar ¿qué es lo que vuelve singular este acto por el cual el novelista conjura en su novela la figura del narrador de historias y la situación que la enmarca?

Si como sostienen Benjamin (Benjamin, 1998) el narrador toma lo que narra de la experiencia, y en tanto orientada hacia lo práctico y por su cualidad presente, “la torna, a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia” (115), en *Lord Jim* la imposibilidad de propiciar otra “enabling occasion” (Said, 1983: 94) para la narración del final de Jim en Patusan se constituye en una línea de fuga para la isotopía del *allá* del romance imperial. El procedimiento conradiano trazará líneas de fuga que compositivamente comportan el desgranamiento temático de las isotopías del *allá* imperial de la comunidad marina que integra el auditorio de Marlow. Cuando Marlow puntualiza que “[a]ll this happened in much less time than it takes to tell, since I am trying to interpret for you into slow speech the instantaneous effect of visual

impressions” (Conrad, 1994: 42) vuelve evidente no sólo una subjetividad inherente a la historia que cuenta sino que agrega otras dimensiones a su narración. A nivel del protocolo dramático éstas comportan una invitación a su auditorio a interpretar la figura de Jim y, sobre el nivel metalingüístico, una reflexión acerca del lenguaje y sus limitaciones. Porque el esfuerzo interpretativo de Marlow no tendrá eco en unos oyentes indolentes o reticentes a la hora de vérselas con la historia de Jim, este protocolo dramático no puede ser sostenido más allá del capítulo 36. Así, el procedimiento compositivo que deja de lado la situación de narración oral en favor de la comunicación escrita unipersonal nos permite estimar las distancias que median entre Marlow y su auditorio.

La imposibilidad de escenificar otra situación de experiencia compartida, otra “enabling occasion” en la cual contar los últimos días de Jim y la exacerbación del topos de la metadiégesis²¹ trazan líneas de fuga con los espacios de niveles narrativos claramente delimitados que prevalecían en las literaturas isotópicas de las aventuras y del romance imperial. La insistencia de Marlow en rotular la historia de Jim y Jewel con la marca genérica de una historia de amor, “Remember this is a love story I am telling you now”, “This, let me remind you again, is a love story” (225), no es tampoco suficiente para asegurarle esa otra ocasión propicia para el relato final de los últimos días de Jim. Los contornos de esa historia que Marlow proclama de amor se desdibujarán en un relato que no vacila al nombrar la distancia que se interpone entre Jewel y Jim. Es precisamente también la distancia la que hace que Jim sea consciente de que su buen nombre y su fama sólo puede prevalecer en Patusan y no “out there” (251), donde están aquellos a los que aludía con la frase “Tell them” (252).

Relata Marlow a sus oyentes que en ocasión de su último encuentro con Jim éste le pide que les refiera a esos otros allí afuera, “them” “out there”, la buena reputación que se ha labrado en ese confín remoto:

²¹ Dice Genette: “[W]e can observe a certain exacerbation of the topos [...] and especially in *Lord Jim*, where the entanglement reaches the bounds of general intelligibility. ([1980] 1983: 232). Años más tarde en *Nouveau discours du récit* (1993), en español *Nuevo discurso del relato* (2007), Genette sostendrá que este juicio fue equivocado:

Otra equivocación [...] se refiere a *Lord Jim*, cuyo “enredo” narrativo he exagerado en dos ocasiones. Después de todo, no hay más que un narrador primario, un narrador secundario (Marlow) y, mencionados por éste, varios relatos en tercer grado; estamos muy lejos de *Las mil y una noches*, *El manuscrito encontrado en Zaragoza* o la *Ménélaïade*. Tendría que haber atribuido a la estructura narrativa otro tipo de oscuridad. (65)

“Will you be going home again soon?” asked Jim, just as I swung my leg over the gunwale. “In a year or so if I live, “I said [...] Jim, at the water’s edge, raised his voice. “Tell them” he began. I signed to the men to cease rowing, and waited in wonder. Tell who? The half-submerged sun faced him; I could see its red gleam in his eyes that looked dumbly at me”No, nothing,” he said, and with a slight wave of his hand motioned the boat way. I did not look again at the shore till I had clambered on board the schooner. (252)

La visión última que Marlow tiene de Jim, cuando echa un vistazo desde la goleta, sin embargo, no alcanza para cerrar la brecha entre las distancias existentes entre los espacios isotópicos y los espacios reales, entre los espacios del mito del rajá blanco de Sarawak y de los libros de aventuras y los espacios de la opresión mezquina y miserable en que vivían los nativos (253).

De la distancia que media entre esa figura vestida de blanco, “He was white from head to foot” (253), al uso de los exploradores y aventureros coloniales, y la frágil consistencia moral que lo lleva a la catástrofe final, dará cuenta un discurso que no cesa de interpelar a su auditorio. Una y otra vez Marlow inquirirá “What do you say? Was it still veiled?”, y sin esperar respuesta, agregará, “I don’t know” (253). La historia que Marlow les refiere a aquellos que se habían congregado en esa ocasión propicia “to make time pass away after dinner” (32) finaliza así con la figura de Jim parado en el borde de un enigma tan vasto (253), del cual nadie, ni siquiera el mismo Marlow, puede dar cuenta.

La conjura de la situación de narración de historias, este protocolo dramático al que aludía Said (94), termina allí, con un narrador que dice que su personaje se desvanece en el espacio, “I lost him” (253), y con una historia que, en ese punto, está todavía incompleta. El narrador primero nos dirá que el auditorio congregado alrededor de Marlow se marchó sin más, con prisa y sin comentarios:

With these words Marlow had ended his narrative, and his audience had broken up forthwith, under his abstract, pensive gaze. Men drifted off the veranda in pairs or alone without loss of time, without offering a remark, as if the last image of that incomplete story, its incompleteness itself, and the very tone of the speaker, had made discussion vain and comment impossible. Each of them seemed to carry away his own impression, to carry it away with him like a secret; but there was only one man of all these listeners who was ever to hear the last word of the story. It came to him at home, more than two years later, and it came contained in a thick packet addressed in Marlow’s upright and angular handwriting. (254)

Nada más lejano de la situación de narración de historias y la comunicabilidad de la experiencia en una comunidad aglutinada y con valores compartidos (Benjamin, 1998) que esta recepción de la historia de Jim. Por el procedimiento conradiano Marlow

prolépticamente señalaba esta dispersión cuando se preguntaba al inicio de su narración qué era aquello que movía a los hombres con algún punto flaco a confesarse con él. Como ellos, él también tenía “enough confidential information about myself to harrow my own soul till the end of my appointed time” (32). La distancia que inaugurará la línea de fuga de la situación de narración de historias comenzará a esbozarse cuando insinúe el contraste existente entre aquellos para quienes “the whole of life is like an after-dinner hour with a cigar; easy, pleasant, empty, perhaps enlivened by some fable of strife to be forgotten before the end is told- before the end is told- even if there happens to be any end to it.” (32), y aquellos que no olvidan que “we are only on sufferance here and got to pick our way [...] trusting we shall manage yet to go out decently in the end- but not so sure of it after all- and with dashed little help to expect from those we touch elbows with right and left.” (32).

Por el procedimiento conradiano será entonces Marlow quien, en su propio discurso, transponiendo umbrales entre su voz y la de muchos otros que se filtran y escabullen en ella para asir la figura de Jim, ponga en fuga las isotopías del *allá* del romance imperial y la aventura. Sobre el nivel narrativo aparecerán *hommes-recits* o epicentros de la narración de historias (Jameson, 1989: 219) que se cuelan en la voz del propio Marlow contribuyendo a crear esa textualidad que “desborda [...] la narración” y que hace de *Lord Jim* un texto moderno a pesar de recurrir a la ficción más antigua de la situación del narrador de historias. Dice Jameson (1989):

[...] revivir la anticuada presencia de la intervención autoral, incluso *dentro* del texto, como representación nostálgica más que como manierismo victoriano, es proponer una solución imposible, cuya condición de posibilidad es la situación ambigua del servicio mercante y la profesión marina. (179)

Dirá Edward Said (1983) que la narración de Marlow, así como el apetito de Jim por la aventura que culmina en desastre y nuestro interés en la narrativa, no corresponden a ningún patrón particular de progreso narrativo que conlleve la concreción de una ambición o un logro (103). Es porque el procedimiento conradiano escenificará esa distancia que media entre el enunciado completo de la experiencia y las voces que intentan conjurarla, entre una presencia asible y una presencia que se desvanece en el devenir, que la voz inglesa de Marlow no puede darnos una historia típica de héroe de aventuras. Porque, como bien señala Richard Ruppel “[t]he novel is centrally concerned with the failure of that life narrative” (2015: 6), la caracterización de Jim no se despliega en un tiempo biográfico llano y directo sino que lo hace por medio de

inventarios mentales impresionistas de seres en las zonas de contacto (Esty, 2012: 2). Resaltar el aspecto impresionista de la composición nos lleva a plantear que la cuestión entonces reside menos en la duración que conlleva el relato de las hazañas del héroe que en la distancia entre el espacio del héroe de aventuras imperiales y el espacio vivido.

Más allá de las distancias ordinarias que señala el mapa, sólo el esfuerzo por narrar la inconmensurabilidad de las experiencias en ese espacio de zonas de contacto puede dar una medida de su lejanía. De esa distancia que media entre la creencia de Jewel que el afuera, “them” “out there”, reclamará a Jim (239) y la brutal revelación por parte de Marlow de que nadie lo reclamará también dará cuenta el espacio narrativo.

Después de la revelación de esta verdad a Jewel y la confrontación con su propia certeza de que “Nobody, nobody is good enough,” (240), el procedimiento conradiano enfatizará las distancias y requebrajará las continuidades espaciales. Por las palabras del narrador primero el movimiento brusco que produce la interrupción momentánea de la narración de Marlow repone la distancia entre el mundo impecable de la vida en el mar, “an impeccable world” (249) y ese mundo “lost, forgotten, unknown, [...] obscure” (243) en el que “nobody is good enough” (240). Dice el narrador primero que “Marlow swung his legs out, got up quickly, and staggered a little, as though he had been set down after a rush through space.” (241). Esta referencia al vuelo en el espacio, “a rush through space”, y el vértigo concomitante, viene a reforzar las distancias que median entre ambas experiencias, la de los espacios marinos supuestamente impecables, y aquellos *allás* desconocidos y oscuros. Asimismo, esta alusión marcará prolépticamente líneas de fuga que comportan el enrarecimiento de cualquier contorno nítido que quisiéramos proponer para el protocolo dramático de la situación de contar historias en *Lord Jim*. El estado de torpor e indolencia que la historia de Jim había producido no tardará en materializarse en la dispersión de ese auditorio escasamente receptivo.

Es a través de unas “imaginative distinctions” al interior del inglés, distinciones que ningún otro escritor con anterioridad a él había considerado necesarias, “distinctions that were his “physical recognition” of verbal sources for a story that always lay just beyond and outside him” (Said, 1983: 99), que Conrad compone la distancia en el espacio narrativo. Si el objeto de la enunciación de Marlow es delimitar el espacio de Jim por su pertenencia a esa comunidad marina de “one of us”, su larga y dilatada enunciación de los espacios de su héroe vendrá a debilitar las fronteras firmes entre su discurso y el de los otros: el del capitán suicida Brierly, el del capitán francés del *Avondale*, el de Chester, el de Stein, el de Siegmund Yacker, el de Jewel, el de

Cornelius, el de Tamb ‘Itam y el de tantos otros que trazaron líneas de fugas capaces de manifestar una multiplicidad de planos.

En este sentido, la poliglosia que permea el discurso de Marlow, sostenemos, comporta más que un mero recurso estético adicional (Baxter, 2013) o simples “amusements linguistiques” (Monod, 2005: 222). En tanto procedimiento que apela al multilingüismo los acentos ajenos le sirven a Conrad para configurar y poner en tensión isotopías del *allá* de una comunidad supuestamente homogénea y con claras identificaciones y afiliaciones nacionales y regionales. Los personajes multilingües en *Lord Jim* movilizan una poliglosia que expone y descubre revela los límites de los ideales e identidades nacionales (Baxter, 2013) a la vez que muestran que cada lengua tiene “its own sphere of experience, its time, its center of consciousness” (Said: 99).

Por el procedimiento conradiano el discurso de Marlow estará transido por enunciados poliglósicos que contaminan la filiación discursiva a un estándar de conducta del cual, en apariencia, depende la definición social y la pertenencia. Cuando en su inglés aparece el anglicismo “remarked” en “He had “remarked” her,- a pretty little craft” su uso no es superfluo o innecesario. La motivación del procedimiento se revelará unos párrafos más abajo cuando Marlow descubra otros matices en la historia de Jim a partir del uso del francés. Al escuchar al teniente del *Avondale* afirmar que Jim había huido con todos los demás, Marlow descubre una comicidad en la situación que la lengua inglesa le tenía vedada:

“And so that poor young man ran away along with the others,” he said with grave tranquillity.
I don’t know what made me smile: it is the only genuine smile of mine I can remember in connexion with Jim’s affair. But somehow this simple statement of the matter sounded funny in French “*S’est enfui avec les autres,*” had said the lieutenant. And suddenly I began to admire the discrimination of the man. (Conrad, 1994: 113)

Vemos aquí que el eco de la otra lengua, es decir, el francés, vuelve a Marlow consciente de la imposibilidad de establecer una correspondencia entre un ideal de conducta representado por la noción de *gentleman* y los miembros de la comunidad marina, en este caso, la marina mercante inglesa (Simmons, 2005: 15) .

Otro ejemplo de la heterogeneidad que el procedimiento conradiano introduce en el inglés de aquellos que pertenecen a esa comunidad marina se manifiesta cuando Marlow relata la primera vez que ve a Jim. En ocasión del juicio a la tripulación Marlow lo visualiza junto al comandante y su secuaz, el ingeniero principal. A partir del

habla del primero, descrito como un renegado y un “*schwein*”,²² el procedimiento conradiano enrarecerá la lengua de Marlow, su inglés y el de la comunidad que lo habla. Dice el alemán:

“Bah! the Pacific is big, my friendt. You damned Englishmen can do your worst; I know where there’s plenty room for a man like me: I am well aguaindt in Apia, in Honolulu, in ...” (Conrad: 37)

Inmediatamente el procedimiento conradiano hace que el habla de Marlow, su inglés, se apropie de este acento dándole una expresividad ajena que viene a trazar líneas de fuga en esa comunidad isotópica del “one of us”:

He paused reflectively, while without effort I could depict to myself the sort of people he was “aguaindt” with in those places. I won’t make a secret of it that I had been “aguaindt” with not a few of the sort myself. There are times when a man must act as though life were equally sweet in any company. I’ve known such a time, and, what’s more, I shan’t now pretend to pull a long face over my necessity, because a good many of that bad company from want of moral - moral - what shall I say? - posture, or from some other equally profound cause, were twice as instructive and twenty times more amusing than the usual respectable thief of commerce you fellows ask to sit at your table without any real necessity - from habit, from cowardice, from good-nature, from a hundred sneaking and inadequate reasons. (ibíd)

El narrador retomará el término “aguaindt” usado por el alemán pero no para hacer alusión a las diferencias sino a las similitudes. El discurso de Marlow, al incorporar esta palabra saturada de inflexiones extranjeras, opera, sostenemos, para producir algo más que divertimentos lingüísticos. Esta poliglosia comporta una problematización de esa lengua única y monoglósica que es el inglés hablado por aquellos que pertenecen a la comunidad del “one of us”.

Estos acentos ajenos, que se inmiscuyen en el inglés de esta comunidad, pondrán también en tensión las nociones autoimplicadas de honor individual y deber público que la rigen. Esta poliglosia será el contrapunto de figuras como el capitán Brierly, ese ejemplo de coraje “acutely aware of his merits and of his rewards” (49). Durante el interrogatorio llevado a cabo por el tribunal, Brierly le pide a Marlow que interceda ante Jim. Puesto que lo que quiere es que desaparezca y evite la vergüenza de la exposición y la publicidad, le dice a Marlow, “let him creep twenty feet underground and stay there! By heavens! *I* would.” [...] “The fellow’s a gentleman if he ain’t fit to be touched-

²² En cursiva en el original pero sin comillas (24).

he will understand” (55). Es eso, en definitiva, lo que importa. O no, pues Brierly acabará suicidándose “probably holding silent inquiry into his own case” (ibíd.).

La poliglosia de la novela viene también a dar la medida de esa distancia que media entre “You Englishmen are all rogues” proferido por el comandante alemán y la noción de oficial y *gentleman* británico expresada por Brierly. La línea delgada que separa el honor y su pérdida, la pertenencia y la definición social se escenifican también en el juego poliglósico que pone de manifiesto los acentos ajenos (Bajtin, 1990: 281) en el inglés de la novela. Todo el incidente y la aparición de Jim ante el tribunal es una desgracia que sacude los cimientos de esa isotopía del *allá* de oficiales-*gentleman* (Simmons, 2005:15). Si uno no ha reunido suficiente dinero para escabullirse y escapar de la vergüenza como el capitán del *Patna* o no es capaz de hacer gala de la impasibilidad necesaria como Brierly, entonces todas las normas de conducta que aglutinan a la comunidad del “one of us” zozobran:

This is a disgrace! We've got all kinds amongst us- some anointed scoundrels in the lot; but, hang it, we must preserve professional decency or we become no better than so many tinkers going about loose. We are trusted. Do you understand? - trusted! Frankly, I don't care a snap for all the pilgrims that ever came out of Asia, but a decent man would not have behaved like this to a full cargo of old rags in bales. We aren't an organized body of men, and the only thing that holds us together is just the name for that kind of decency. Such an affair destroys one's confidence. A man may go pretty near through his whole sea-life without any call to show a stiff upper lip. But when the call comes ... Aha! ... If I” (56-57)

Esta poliglosia despunta también en el “Tuan”²³ real adosado al nombre de Jim y en el carácter ajeno que se manifiesta en el inglés hablado por el capitán del *Patna*, por Sigmund Yucker, por Stein, por el patrón del bergantín de Stein, por Cornelius y por los

²³ Gogwilt (1995) señala que la traducción que Conrad hace del título “Tuan” es laxa:

They called him Tuan Jim: as one *might* say- Lord Jim” (*LJ*, 5; emphasis mine). This precarious translation of titles announces an uncertainty of cultural contexts that began to eclipse the self assured English claim to lordship (of one kind or another) overseas. In such uncertainty we might also recognize a growing awareness of cultural differences that began to unsettle the nineteenth's century's consolidation of European imperial and colonial assumptions. (90)

Yeow (2009) refrenda esta evaluación y señala el uso variable que los malayos hacen de este término multi-propósito. Sin embargo, sostiene que el salto semántico de “Tuan” a “Lord” involucra cuestiones que exceden el proyecto colonial y el problema de nombrar que comprende la adjudicación de nombres a naciones y regiones desde final del siglo XIX hasta el presente (24). Dice Yeow:

The failures and tragedies of Conrad's ‘Tuan Putih’, [...] seem to reflect a moral inadequacy that nullifies any noble colonial intention of ‘rescuing the Malays from degeneracy and indeed suggest that, given the tenuous nature of civilized values, there is no white lord who can truly succeed in ruling the Malays. (58)

dos timoneles malayos del *Patna*. El juego poliglósico que el procedimiento conradiano nos propone surge también en los términos malayos desperdigados aquí y allá, en el francés de Marlow y del teniente del *Avondale*.

La lengua monoglósica del imperio será tensionada por esas otras lenguas que, por el procedimiento literario conradiano, se infiltran en la voz de Marlow y en la del narrador primero. Es por medio de la poliglosia que despunta en la lengua de Marlow, manifestación de ese acto de soltar la lengua (Gombrowicz, 2012: 507), que los *allás* del discurso monoglósico del imperio, de sus formaciones discursivas y de los géneros literarios que los creaban y recreaban serán tensionados.

Marlow, el narrador conjurado por el procedimiento conradiano, tiene el poder de hacer que las lenguas se suelten, es decir, de contar en una voz en la que se filtran múltiples informantes (Hall, 2005; Krishnan, 2005). Las voces de esos informantes, los acentos ajenos (Bajtín, 1990: 281) que resuenan en la narración que Marlow cuenta a su auditorio, importa una poliglosia que lejos de producir la clausura de la historia de Jim la desborda. El discurso de Marlow recoge información de otros discursos y oscila entre la tendencia centrípeta y unificadora de un discurso monológico al que se alude todo el tiempo, “one of us”, y la tendencia centrífuga de un discurso que deviene a otros acentos.

El largo enunciado de Marlow acerca de Jim estará, siguiendo a Bajtín (1990), “lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona” (281) y a los cuales en mayor o menor medida contesta (282). El auditorio congregado para escuchar una de las consabidas historias de Marlow, sin embargo, no es ni receptivo ni aporta ninguna otra voz a este enunciado desbordante de *matices dialógicos* (282: cursiva en el original). Así, el acto en el que se revive la situación de narración de historias encuentra en su mayoría oyentes pasivos a la heterogeneización que se filtra en el discurso de Marlow. Sólo uno se involucrará como participante activo (285).

Esa multiplicidad de planos que se manifiestan en la poliglosia ostensible que franquea el discurso de Marlow marca entonces, por un lado, la distancia que existiría, por ejemplo, entre las narraciones de Conrad y Rudyard Kipling, poeta laureado del imperio y, en palabras de Rider Haggard, “watchman of our Empire” (Lycett: 1999: 306), y, por otro, la imposibilidad de componer un espacio en el cual el narrador toma lo que narra de la experiencia y la torna a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia (Benjamin, 1998: 117)

Lo que Marlow cuenta a sus oyentes en esa sobremesa es sólo parte de la historia de Jim, aquella que abarca desde la pesquisa hasta su partida a Patusan. Sin embargo, nosotros lectores de la novela conocemos el desenlace de la historia de Jim. ¿Cómo llega ese resto de historia hasta nosotros y cómo se resuelve ésto narrativamente? En esta situación de narración de historias polivalente y ambigua habrá sólo un activo participante de la situación de comunicación discursiva, sólo uno que reaccionará con activa comprensión-respuesta ante la singularidad del enunciado de Marlow (Bajtín, 1990: 286)

Cuando en el capítulo 36 se retome la narración sobre el destino de Jim en Patusan, la continuación de la historia no dependerá ya de la voz de Marlow sino de un documento escrito. De todos los oyentes reunidos en esa sobremesa sólo uno ha suscitado el interés de Marlow por la atención con que seguía la historia. Es a él a quien dos años más tarde envía un manojito de cartas cuyo objetivo es reconstituir los fragmentos de un relato que había quedado incompleto. Marlow le confiesa a ese hombre dispuesto a conocer los últimos días de Jim que asumirá la función de narrar como narrador testigo, es decir como espectador del acontecer. Reconoce que a pesar de la fragmentariedad de la información, la que ha obtenido de Jewel en la casa de Stein en Samarang (260) y la que profusamente le provee Brown, ha logrado acomodar las piezas y componer un cuadro casi inteligible. Marlow, quien no puede dejar de preguntarse cómo habría relatado Jim su propia historia, debe dotar a su relato de cierto grado de inteligibilidad a partir de la versión de este renegado errabundo.

Plantear artísticamente el final de Jim a partir del relato de Brown entonces le restituye al espacio una densidad y viscosidad que la versión de Jewel (262, 263) habría cancelado. Este rufián de los Mares del Sur (265) opera retóricamente para trazar nuevamente líneas de fuga en las isotopías del *allá* cimentadas en nociones conjuntas de *gentleman* e imperio (Simmons, 2005).

La interrogación de Marlow “What of the distance?” se revela crucial no sólo en el orden temático sino en el de la construcción narrativa y discursiva. Porque el virtuosismo de Conrad en el manejo de estos dos aspectos es tan importante como cualquier información que transmita el relato (Said, 1983: 101), la distancia jugará un rol central en ese manejo narrativo y discursivo. En ese juego de distancias es donde, sostenemos, se manifiesta el extraordinario cuidado que Conrad pone en la manera en sus narraciones son transmitidas (102).

Esta distancia que existe porque se está anudado a cierto mundo comporta es una espacialidad de situación (Merleau-Ponty, 1994: 115). Así, por medio del procedimiento conradiano que opera en el nivel narrativo se trazan líneas de fuga que evidencian el intervalo entre la distancia física o geométrica que existe entre uno y las cosas (115,116) y el espacio vivido. El mundo del “out there”, es un mundo impecable (Conrad, 1994: 255), un mundo en el que Jim, Marlow, Brierly y el lector privilegiado atisban el significado de las palabras pero no pueden dar cuenta de “a broad gulf that neither eye nor voice could span” (256). Así como la distancia y la virtud no pueden ser mensuradas en los mapas, el *allá* al que Jim se encaminó no se puede contar, “tell them ...” tell who? No. Nothing (252). De esa brecha dará cuenta, por un lado, la imposibilidad de aprehender esos hechos “visible, tangible, open to the senses, occupying their place in space and time” (29) y la imperiosa necesidad de Jim de seguir hablando.

Ese hablar no es, definitivamente, de la misma naturaleza que el narrar de las novelas de aventuras. En contraposición a las acciones promulgadas por el ethos imperial, Jim actúa pero el espacio en el que se encuentra no es el del héroe al que aspiraba convertirse sino un espacio en el que se sentía aprisionado por “the serried circle of facts that had surged up all about him to cut him off from the rest of his kind” (29). De esa brecha dará cuenta también la carta nunca respondida que su padre, el viejo párroco, le enviara desde su “inviolable shelter of his book-lined, faded and comfortable study” (257) llena de “easy morality” y “little thoughts about faith and virtue”. Esa carta que nunca fue respondida es muestra cabal de que ni la virtud ni el miedo en el espacio vivido pueden ser mensurados en los mapas reticulados del imperio. De ahí la importancia del interrogante que Marlow propone a su oyente devenido lector, “what of the distance?” (257). No es ésta una pregunta acerca de la distancia mensurable y objetivable sino más bien un intento de reponer el cuerpo en el espacio vivido.

En 1899-1900 Conrad autor se ve compelido a usar argumentos externos para justificar su singular composición narrativa, un narrador contando una historia, y de esa manera sostener al lector en ese estado que Coleridge atribuía a la literatura el poder de suscitar, “that willing suspension of disbelief” (1997: 174). A fines del siglo XIX el intento de revivir y dramatizar la situación de *performance*, es decir la coincidencia temporal de la comunicación y la recepción (Zumthor, 1991: 40) se fisura en líneas de fuga que tensionan ese espacio narrativo.

El espacio del “one of us” en Conrad no está compuesto a base de continuidades isotópicas o isomorfismos. El espacio conradiano del “one of us” se constituye en líneas de fuga que se manifiestan de diversas formas. En primer lugar están los desplazamientos narrativos que involucran a Marlow y todos aquellos narradores y sujetos discursivos a los cuales el discurso de este *contesta* (Bajtín, 1990: 282), en segundo lugar, los enunciados que se contaminan en un juego de poliglosia y, por último, la diversificación resultante de pasar de una ocasión propicia para la situación de narración de historias a la transmisión escrita. Ese único oyente convertido en lector solitario que se sumerge en la lectura con voracidad, es indicio de una situación social e histórica de crisis en la que la épica de una comunidad, en este caso la marina, del “one of us”, se revela fisurada.

Asimismo, la poliglosia que despunta en *Lord Jim* como procedimiento viene a señalar el lugar transicional que ocupa la Anglidad en Conrad. En tanto inglés por adopción y extranjero en un momento en que la identidad de Inglaterra se está transformando y deviniendo hacia un allá más extenso que Gran Bretaña Conrad hace oír otros acentos.

Dice Allan Simmons:

By revealing Englishness as an extensive network of influence at a moment when England's grip on Empire if not loosening is the subject of public and political unease about her role, Conrad historicises and politicises the very notion of Englishness in fictions that are both celebratory and elegiac. ((2005: 16)

Conrad elige el inglés, una lengua ya sólida pero adoptada, para escribir sus novelas y se sirve de él para crear, recrear y desplegar procedimientos literarios inusuales para su época - por lo anacrónicos e inverosímiles y por lo disruptivos y heterogéneos-. En el mundo de transición²⁴ que Conrad habita, la situación de *performance* (Zumthor, 1991: 40) y la situación de narración de historias (Benjamin, 1998) no pueden prevalecer. De ahí las críticas, de ahí las justificaciones. En la comunidad aglutinada y monoglósica del “one of us” las reverberaciones de otros acentos comienzan a hacerse oír.

El espacio que Conrad construye y compone en *Lord Jim* no se puede dibujar en el mapa de las coordenadas cartesianas; más bien lo que logra con su composición es diagramar un espacio en el que se trazan diagonales o transversales que sugieren otros espacios y otros movimientos. El espacio que esboza en su narrativa es uno en el que surgen zonas de indistinción y devenires (Rajchman, 2007: 98). El espacio conradiano

²⁴ Véase Fernández, Silvana N. (2007).

es mapa, entendido como *carte* y no como *calque*²⁵ (ibíd.), espacio en el que los personajes se mueven buscando “how to live” y en el que el procedimiento compositivo tensiona las implicancias del “one of us”. Dice Susan Jones (2002):

We are thus persuaded to become active rather than passive readers, encouraged to enter Marlow’s space as narrator, to grapple with the gaps in Marlow’s narrative, and to see the way in which the text is becoming as much Marlow’s story of ‘how to know’ as Jim’s narrative of ‘how to live’. (ix)

El espacio del “one of us” se compone a partir del dilema de “how to live” que atraviesa a seres situados en un espacio vivo, de tensiones y conflictos. El método conradiano por medio de procedimientos tales como la situación de narración de historias y el juego poliglósico compone el “one of us” en zonas de indistinción que convergen y fugan hacia espacialidades de situación y espacios vividos. El espacio del “one of us” conradiano importa una construcción y composición que no anexa ni coloniza sino que al trazar líneas de fuga pone en tensión y en entredicho las isotopías del *allá* de una comunidad que, según el mismo Marlow, es “an obscure body of men held together by a community of inglorious toil and by fidelity to a certain standard of conduct” (44). Será *Lord Jim* el espacio de isotopías y líneas de fuga en que el procedimiento conradiano construya y componga un “one of us” que desborda de acentos y expresividades provenientes de otros *allás*.

²⁵ Del francés *carte* y *calque* en *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie* (Deleuze, 1980: 20-21). En la versión en español por José Vásquez Pérez, *carte* es mapa y *calque*, calco (Deleuze, 2002).

Capítulo III. *Nostramo*

It seems to me much more true than any history I ever learned. (CL6: 229)

'Remember... wherever you may sail you are always sailing towards Poland!' (CLI: 7-8)

Cuando el lector se enfrenta por primera vez con *Nostramo*, o para decirlo más apropiadamente, cuando traspasa el umbral del mundo real y quiere adentrarse en ese “todo espacio-temporal”, “spatio-temporal whole” (Hillis Miller, 2005: 12) que constituyen el Golfo Plácido, Costaguana, Sulaco, la Península de Azuera, las Tres Isabels, Higueroa y la mina de plata de San Tomé, su marcha parece aplazarse. El lector se encuentra con una apertura de novela que parece no avanzar. Dice Jakob Lothe (1989):

[...] the novel's opening, which on a first reading seems long-drawn-out, strangely static, and to many so tedious that they put the book down, but which on a second (and even on a third or fourth reading becomes increasingly interesting and impressive: anticipatory, dense, suggestive, in short masterly. (177)

Si el método también es parte constitutiva de esa voz conradiana nos interesa indagar aquí la naturaleza del espacio conradiano en *Nostramo* y los procedimientos que lo componen. Nos interesa analizar la composición de ese “todo espacio-temporal”, ese “whole world” (Conrad, 1919: 190) a partir de las percepciones y conciencias de los personajes y las espacialidades que crean. ¿Es ese espacio compuesto por Conrad una entidad monolítica o es que la materialidad de Costaguana (evidenciada por los múltiples intentos de cartografiar ese espacio, aún el del propio Conrad¹) es resultado de la legión de mundos solapados que contiene?

En *Nostramo*, a diferencia de “Heart of Darkness” y *Lord Jim*, Conrad crea un espacio, el sudamericano,² con su geografía, su historia y su política. En palabras de Conrad (1919):

The whole world of Costaguana (the country, you may remember, of my seaboard tale), men, women, headland, houses, mountains, towns, *campo* (there was not a

¹ Ian Watt sostiene, a partir de Ugo Mursia, que la guarda de una edición de *Victory* publicada por Doubleday y supervisada por Conrad deja en evidencia que el escenario de *Nostramo* está a grandes rasgos en el Ecuador. (Watt, 1988: 17)

² Conrad hace un uso laxo de los términos Sudamérica y Latinoamérica en *Nostramo*. Para un tratamiento extenso de la matriz colonial de poder que ha proporcionado las bases para la invención del término “América Latina” véase Mignolo, Walter ([2005] 2007) *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Silvia Jawerbaum & Julieta Barba (Trads.) Barcelona: Gedisa.

single brick, stone, or grain of sand of its soil I had not placed in position with my own hands); all the history, geography, politics, finance; (191)

Dice María Teresa Gramuglio (2000)³ acerca de las imágenes del espacio de Sudamérica en *Nostramo* y “Gaspar Ruiz”:

Tal vez por el mayor interés que otras zonas de la geografía colonial adquirieron en los centros metropolitanos, las imágenes de Sudamérica en estas novelas, con las particularidades del paisaje y de sus tipos característicos, no parecen haber sido exploradas en la abundante bibliografía crítica sobre Conrad producida en esos centros. (201)

Fue el libro de Adolfo Prieto *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina* (1996) que vino a llamar la atención sobre las imágenes de Sudamérica, las particularidades del paisaje y de sus tipos característicos en *Nostramo*. Esta lectura hizo perceptible la huella de ciertos tópicos acuñados por Alexander von Humboldt (1769-1859) para el paisaje sudamericano en *Voyages aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (1809-1824). Dice Gramuglio:

[...] las visiones de una naturaleza grandiosa que se despliega en los espacios imponentes de la cordillera, selva y llanura; la tensión entre el primitivismo casi edénico que se encuentra en esos paisajes y las transformaciones que necesariamente reclama la explotación de esos recursos; la afinidad con el tratamiento estético adoptado por Humboldt para dar cuenta de esa misma naturaleza americana que él exploraba con fines utilitarios, vinculado en su caso, con las concepciones románticas de armonía cósmica.(202)

Nostramo pertenece junto con “Gaspar Ruiz”⁴ (1906) a lo que Mariano Siskind (2006: 138), al realizar un reconocimiento de una

³ Gramuglio pone una cuña en el espacio de la crítica anglosajona y mundial al resaltar que será a partir de la tesis de Adolfo Prieto que Mariano Siskind (2006) comienza a desarrollar esta línea de investigación. Es nuestro propósito continuar la tarea iniciada por Siskind y abrirla a nuevos espacios.

⁴ “Gaspar Ruiz” se originó, presumiblemente, en las lecturas que Conrad realizara para la escritura de *Nostramo* (Watts, 1969: 196). Conrad finaliza el cuento a mediados de octubre de 1905 y éste se publica en la revista *Pall Mall Magazine* en 1906 y posteriormente en formato libro como parte de *A Set of Six* en 1908. En este cuento el espacio sudamericano provee el anclaje pero, a pesar de la cuasi contemporaneidad en la composición de novela y cuento, Siskind refuta la hipótesis de una construcción unívoca tanto en el aspecto histórico-material como en el imaginario de la geografía sudamericana. Habría en el cuento una “imagen pre-moderna del continente como naturaleza virgen” (Siskind: 138) diferente de la imagen o imágenes más complejas presentes en *Nostramo*. Esta diferenciación estaría dada por el punto de inflexión en el espacio construido de *Nostramo* que supone la modernización propiciada en el último tercio del siglo por las élites locales y el poder colonial de Inglaterra.

Nos interesa en una investigación futura trazar nuevas líneas que problematicen esa adscripción de una imagen particular del espacio sudamericano en “Gaspar Ruiz”. En este sentido, la consideración de cuestiones tales como la técnica narrativa, el plano argumental con la dramatización de lealtades y traiciones, cruce de culturas, e insensibilidad por parte del general Santierra (si se altera la segunda letra el nombre sería Sintierra (Barnabé, 2006: 134)) a los signos premonitorios del fenómeno natural más

especificidad al interior de la obra del escritor, ha llamado, *el corpus sudamericano* de Conrad. Del espacio real de Sudamérica Conrad había visto muy poco. A diferencia de Humboldt, Conrad había tenido apenas atisbos y virtualmente nula experiencia personal de estas tierras (Baines, 1971: 353; Najder, 2007: 80, 81). En una carta a Richard Curle fechada el 22 de julio de 1923 Conrad escribe:

As to *Nostromo*. If I ever mentioned twelve hours it must relate to Puerto Cabello where I was ashore about that time. In La Guayra, as I went up the hill and had a distant view of Caracas. I must have been two and a half to three days. It's such a long time ago! And there were a few hours in a few other places on that dreary coast of Venezuela. (Baines: 355)

Asimismo, en correspondencia con Edward Garnett, su mentor literario, Conrad reiterará que sólo tuvo un atisbo del continente. Asimismo, en la “Author’s Note” a *Nostromo*, al recapitular los orígenes y la concepción del libro, específicamente la anécdota del hombre que sin ayuda alguna había robado un cargamento de plata en algún lugar en tierra firme durante los sucesos de una revolución, Conrad hace referencia a su escaso conocimiento del continente:

As a matter of fact in 1875 or '6, when very young, in the West Indies or rather in the Gulf of Mexico, for my contacts with land were short, few and fleeting, I heard [...]. (xl)

El escritor realizó dos viajes al Caribe en sus días adolescentes; y durante el segundo de ellos, en 1876 a bordo del *Saint-Antoine*, desembarcó en Sudamérica por primera y única vez en su vida (Watt 1988: 1; Najder, 55, 56). Durante el periodo de composición de la novela refiere esta breve estada en el continente a su amigo Cunninghame Graham. En una carta fechada 8 de julio de 1903 Conrad escribe:

I am dying over that cursed *Nostromo* thing. All my memories of Central America seem to slip away. I just had a glimpse twenty-five years ago- a short glance. That is not enough *pour bâtir un roman dessus*. And yet one must live. When it's all done, I'll never dare look you in the face again. (Baines, 1971: 355)

Pero la de Conrad no es solamente la mirada del viajero. Conrad escribió en el ejemplar de *Nostromo* enviado a Richard Curle que su ambición había sido “to render the spirit of an epoch in the history of South America.” (363). Su escasa experiencia en suelo

ubicuo de Chile- el terremoto-, vendrían a introducir fisuras y líneas de fuga en esa isotopía del *allá* de la imagen pre-moderna del continente como naturaleza virgen propuesta para este cuento por Siskind. El espacio sudamericano en “Gaspar Ruiz” no cristalizaría entonces en una única imagen, como afirma Siskind, en tanto el juego complejo entre espacio y espacialidades que “Gaspar Ruiz” nos propone trabaja para agrietarla y descomponerla.

sudamericano hace que Conrad deba complementar su conocimiento, casi nulo y evanescente, con la lectura de libros de otros viajeros. Quizás haya sido la amistad con Robert B. Cunninghame Graham, observa Cedric Watts (1969), la razón que llevó a Conrad a interesarse por un espacio relativamente poco familiar (37). Quizás sea también por el conocimiento acabado que Graham tenía de estos espacios que Conrad no pudo menos que expresar su pudor por esta creación.

Ciertamente estamos de acuerdo con Baines cuando sostiene que Conrad cumplió su objetivo al crear “a world compounded of tragedy and farce, brutality, pathos, idealism and venality” (363). No obstante, cuestionamos su observación de que la afirmación de Conrad era “too modest because the life described in Costaguana transcends a particular epoch or a continent and contains an element of the universal” (ibíd.). Si ésto fuera así, ¿por qué razón Conrad se habría esforzado tanto en crear un espacio hasta en sus mínimos detalles, de la manera más meticulosa y selectiva?⁵

Dice el historiador Malcolm Deas que “esta novela magistral” es “una de las mejores evocaciones del ambiente de la época” (1992: 321). Esta composición novelística que los historiadores alaban está, ante la cuasi ausencia de experiencia personal directa, ciertamente informada por los datos presentes en los libros de viajeros pero, sostenemos, no se agota allí. Conrad desborda y excede la visibilidad de esta serie de textos de viajeros ingleses. Lejos de componer una estampa pintoresca del espacio de Sulaco/Costaguana y de cosificar la nacionalidad⁶ Conrad produce una novela que es, según Deas, “muy superior como esfuerzo de entendimiento histórico de la historia republicana de América Latina que la mayoría de las monografías académicas escritas hasta hoy” (1995: 685)

El escritor que viaja al espacio de *Nostromo* es un viajero que transita el espacio en el cruce de formaciones culturales y nacionales diversas y de *habitus* variables⁷. Es un escritor con nombre Joseph Conrad que al ser interpelado socialmente como traidor se lanza a resignificar y trazar líneas de fuga en esas isotopías del *allá* de lealtades

⁵ Edward Crankshaw (1936) ha señalado la economía con la que se han seleccionado los detalles para montar la escena y crear la atmósfera en los capítulos I y II (178-190).

⁶ Tomamos esta idea acerca del exotismo y la nacionalidad de “Exotismo” de César Aira (1993). La literatura de viajes como un género que, durante el siglo XIX, sigue la estela del movimiento expansivo del capitalismo y del proceso de surgimiento de nuevas naciones. El exotismo que la mirada del viajero captaba se condensaba en una fetichización de esas naciones puesto que su fórmula última es cosificar la nacionalidad ajena hasta volverla una estampa pintoresca.

⁷ En el sentido de valores y creencias que son a la vez disposiciones prácticas no siempre constantes. Estos ideologemas o prácticas variables no están distribuidos de manera uniforme para toda la práctica artística (Dalmaroni, 2004:31)

monolíticas. Por esta razón afirmamos que la composición del espacio en *Nostramo* excede y desborda esa orientación doble propuesta por Gramuglio, por un lado, “la perspectiva del viajero: la suya propia, tan incompleta y fugaz” y, por otro, “la de los libros de viajeros anteriores” (Gramuglio, 2000). *Nostramo* permitirá, al trazar isotopías del *allá* de lealtades nacionales y espacios monolíticos de fronteras bien delimitadas y líneas de fuga que los ponen en tensión, rearticular y resignificar lingüística y artísticamente la constitución del sujeto en un espacio de luchas y disputas permanentes. Conrad se afanó en precisar hasta en el más nimio de los detalles el espacio que los personajes de su novela habitan. Más allá de cualquier nota de color la composición de la novela constituye lo que él mismo califica como “an achievement in mosaic” (CL6: 231). Ese “mosaico”, postulamos, es creado y construido en un proceso compositivo que da cuenta respectivamente de los espacios de la patria, de la nación y del nacionalismo en tanto espacios vividos. El espacio de *Nostramo* se construye a partir de imágenes que trazan isotopías del *allá* y líneas de fuga que de resultas crean espacios híbridos, heterogéneos y en movimiento. Por un lado, se perfilan isotopías de una naturaleza virgen y prístina, de una naturaleza sublime e isotopías del *allá* de espacios de progreso y modernización para los cuales esa naturaleza viene a representar un obstáculo y por otro, líneas de fuga que ponen en tensión la noción de naturaleza sublime y de progreso. El espacio que compone en *Nostramo*, sostenemos, marca un punto de inflexión al abrir líneas de fuga que ponen en tensión los *allás* de una naturaleza sublime y de una naturaleza como obstáculo para la modernización. El espacio compuesto desborda esa escritura e imágenes del *allá* y abre espacios en conflicto, espacios en los que se vuelven patentes las secuelas de aquello que Said (1985) califica como la mayor *idée reçue* de Costaguana (102), es decir, los Intereses Materiales. Es así que el espacio sudamericano de *Nostramo* resulta en un “mosaico” complejo que comprende tanto imágenes de una naturaleza sublime como de una naturaleza degradada y expoliada.

En la “Author’s Note” (1917), en la que hace referencia al proceso de escritura de *Nostramo*, su génesis y su primera visión de ese “twilight country” (1995a: xlii), Conrad establece una analogía con un viaje. Ese viaje en el que el escritor se embarcaría y que lo llevaría a ausentarse de la vida cotidiana por dos años, los años 1903 y 1904, es un viaje escritural (Butor, 1974). La historia, apenas adumbrada, se le impone con una intensidad tal que el instinto lo lleva a dudar acerca de la sensatez de acometer dicha empresa.

Aquella historia acerca de un hombre que durante los disturbios de una revolución había robado un cargamento de plata, historia oída en uno de esos breves contactos en tierra en el Caribe y el Golfo de México durante los años 1875-1876, hace su aparición nuevamente veintiséis o veintisiete años más tarde. En esta segunda ocasión la anécdota se presenta en formato libro y es relatada en clave autobiográfica por un marino. Esta nueva versión, que se le ofrece en *On Many Seas: The Life and Exploits of a Yankee Sailor* (1897) de F. B. Williams (Watts, 1993: 146), lo lleva, por un lado, a recordar aquella primera “vagrant” anécdota (Conrad, 1995a: xlii) y, por otro, a confirmar ese acontecimiento que le traía memorias más personales, de un tiempo en el que todo era novel y prístino:

(...) the curious confirmation of the few casual words heard in my youth evoked the memories of that distant time when everything was so fresh, so surprising, so venturesome, so interesting; bits of strange coasts under the stars, shadows of hills in the sunshine, men's passions in the dusk, gossip half-forgotten, faces grown dim [...]. (ibíd.)

Ese momento evocado no es otro que el momento de las isotopías del *allá* que lo lanzaron en un “standing jump” (Conrad, 1919: 227) fuera de Polonia y hacia el mundo. Pero ahora, veintisiete años después, el *allá* de Conrad traza líneas de fuga en el espacio sudamericano. Este polaco devenido escritor en lengua inglesa, estigmatizado por algunos de sus compatriotas debido a esta misma elección, pone en tensión los patrones de aquellas isotopías del *allá* de otrora y del *allá* del espacio de la patria y de la nación. Dice Conrad en la “Author’s Note”:

To invent a circumstantial account of the robbery did not appeal to me, because my talents not running that way I did not think that the game was worth the candle. (1995a: xlii)

El entendimiento de que la persona encargada de llevar a cabo la sustracción de la plata no debía ser por fuerza un delincuente declarado lleva al escritor a imaginar un escenario distinto. En el acto de darle carnadura a ese hombre, “a man of character, an actor and possibly a victim in the changing scenes of a revolution”, Conrad comienza a imaginar y concebir la provincia de Sulaco:

[...] it was only then that I had the first vision of a twilight country which was to become the province of Sulaco, with its high shadowy Sierra and its misty *campo* for mute witnesses of events flowing from the passions of men short sighted in good and evil. (ibíd)

Lo que Conrad describe como “the obscure origins of Nostromo- the book” (Conrad, 1995a: xlii), específicamente la anécdota errante oída en su juventud y la confirmación de la hazaña del robo de la plata en una biografía de un marino que azarosamente cae en sus manos, ostenta escasa conexión con Latinoamérica (Knowles & Moore, 2000: 255). Por el contrario, la malograda *History of Fifty Years of Misrule* de Don José Avellanos, que paradójicamente sólo tiene existencia en el mundo de ficción de la novela, revestirá un rol axial a la hora de imaginar y componer el espacio en *Nostromo* (Fernández, 2011). Dice Conrad en la “Author’s Note”:

My principal authority for the history of Costaguana is, of course, my venerated friend, the late Don José Avellanos, Minister to the Courts of England and Spain, etc., etc. in his impartial and eloquent “History of Fifty Years of Misrule.” That work was never published- the reader will discover why- and I am in fact the only person in the world possessed of its contents. (1995a: xliii)

Conrad en esa “Author’s Note”, escrita casi catorce años después de la publicación de *Nostromo*, equipará el proceso de escritura de la novela con un ir *allá* que postulamos se tensa en las evocaciones de, por un lado, *allás* de empresas audaces y romances de “geografía militante” (Conrad, 2011c; Driver, 2001; Coroneos, 2002) y, por otro, *allás* de viajes distantes y penosos y “desastre[s] triunfante[s]” (Horkheimer & Adorno, 1997; Coroneos, 2002). Dice Conrad:

Yet even then I hesitated, as if warned by the instinct of self-preservation from venturing on a distant and toilsome journey into a land full of intrigues and revolutions. But it had to be. (1995a: xlii)

Postulamos que el imperativo de este viaje escritural, que Conrad recrea en la “Author’s Note” de 1917, anuncia y prefigura espacios y espacialidades nuevas. Con la misma potencia este imperativo remite inexorablemente a otros espacios aludidos en la misma “Author’s Note”. El acto de revisitación de Sulaco, el ir *allá* latinoamericano, solo encontraría justificación para Conrad en la presencia de Antonia Avellanos⁸, a quien alega haber creado a partir de su primer amor en Polonia. Dice Conrad en 1917 que esa jovencita, rebosante de un inflexible patriotismo, “an uncompromising Puritan of patriotism with no taint of the slightest wordliness in her thoughts” (1995a: xlii), es

⁸ Algunos críticos señalan la similitud existente entre Antonia Avellanos y Antonia Ribera, personaje descrito por Edward Eastwick en *Venezuela* (Baines, 1971: 356).

quien “suddenly perceived (....) that I was really going away for good, going very far away- even as far as Sulaco, lying unknown, hidden from our eyes in the darkness of the Placid Gulf” (ibíd.).

En respuesta al desafío enorme de crear un espacio ficcional sudamericano en *Nostramo*, de dotarlo de nombres y habitarlo, de darle color local, geografía e historia pero también de plasmar espacios vividos y espacialidades de situación (Merleau-Ponty, 1994), Conrad apeló a numerosos textos de viajeros y abrevó en saberes de formaciones culturales diversas (Williams, 1994).

En nuestra lectura nos proponemos mostrar que en el proceso de composición del espacio en *Nostramo* la escritura “desborda” (Deleuze, 2007) de tal modo las isotopías del *allá* de esas fuentes que el mundo creado, ese todo espacio-temporal, adquiere una entidad ficcional típicamente conradiana y configura espacios y espacialidades capaces de interpelar y configurar lectores pasados, presentes y por venir.

III.1. De “fuentes”, isotopías del *allá* sudamericano y líneas de fuga.

El estudio de las fuentes en las que Conrad abrevó para componer el espacio de *Nostramo* constituye una cantera de hallazgos que todavía parece no haberse clausurado.

Las siguientes relaciones escritas por viajeros, *Seven Eventful Years in Paraguay*⁹ (1869) de G. F. Masterman y *Venezuela: or Sketches of Life in a South American Republic*¹⁰ (1867) de Edward R. Eastwick (Baines, 1971; Sherry, 1971; Carabine, 1995) estuvieron con certeza a la mano del escritor durante los dos años en los que concibió la novela. Otras relaciones señaladas como fuentes son *Venezuela: a Land where it's always Summer*¹¹ (1896) de W.E. Curtis (Sherry, 1971: 199) y *Wild Scenes in South America, or Life in the Llanos of Venezuela*¹² (1863) de Ramón Páez.¹³

⁹ Véase Vidan, Ivo (1956).

¹⁰ Jocelyn Baines (1971) apunta que *Venezuela* formaba parte de la biblioteca de Conrad subastada en 1925 por la casa Hodgson. El hallazgo corresponde a Edgar Wright, quien la examina en *Joseph Conrad: his expressed views about technique and the principles underlying them, with a study of their relevance to certain novels* (1955). Véase además Sherry, Norman (1971: 413).

¹¹ Hay traducción al español (1977) *Venezuela, país de eterno verano*. Josefina Ernst, & Alfredo Castro (Trads.). Caracas: Ediciones del Congreso de la República; (1993) *Venezuela, la tierra donde siempre es verano*. Edgardo Mondolfi (Trad.). Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.

¹² Formaba parte de su biblioteca personal (Watt, 1988: 13).

¹³ Véase Watts, Cedric (1993: 147) para otras fuentes a las que Conrad pudo haber recurrido para crear personajes o situaciones.

Más allá de los préstamos textuales, hubo dos relaciones de amistad que dejaron su impronta en Conrad. Uno de estos lazos lo estableció con las que mantuvo, por un lado Robert Bontine Cunninghame Graham, viajero, gaucho¹⁴ errante, político socialista y revolucionario escocés, miembro de la pequeña nobleza y conocedor de Paraguay y Argentina, donde muere (Watts, Cedric, 1969; Carabine, 1995: xxx; Niland, 2009: 121). En 1887 Conrad conoce a Graham y es cautivado por la personalidad multifacética del escocés. Aquello que parece atraer a Conrad es más específicamente el conocimiento de primera mano que éste tiene de Argentina, Uruguay y Paraguay y su ostensible rechazo al imperialismo. De sus obras *A Vanished Arcadia* (1901) y *Hernando de Soto* (1903) Conrad parece haber tomado muy poco (Berthoud, 2007: xxi), sin embargo, la deuda más grande de Conrad a Graham quizás vaya a la narrativa corta y, fundamentalmente, a los intercambios epistolares y a las conversaciones que mantuvieron (Watts, 2008: 22).

El segundo de esos lazos de amistad lo estableció con William Henry Hudson / Guillermo Enrique Hudson (1841-1922). Con Hudson, así como con Edward Garnett, Edward Thomas, G.K Chesterton, John Galsworthy y Ford Madox Ford entre otros, Conrad socializaba en los almuerzos en el *Mont Blanc*. Además, Conrad leía y admiraba a Hudson, especialmente *The Purple Land that England Lost* (1884)¹⁵ y *Idle Days in Patagonia* (1893). En el ensayo “A Glance at Two Books” (Conrad, [1925] 2011a: 102)¹⁶ Conrad elogiará *Green Mansions. A Romance of the Tropical Forest*,¹⁷ publicada

¹⁴ En su biografía sobre Cunninghame Graham Cedric Watts y Laurence Davies ([1979] 2008) hacen referencia a esta dualidad asumida por el escocés:

[...] even though in some measure a transient, Robert did his best to live as an Argentine. Of course, to blend in with the landscape was from the point of view of his compatriots to stand out as a swaggerer or perhaps as an eccentric [...]. But to dress up like that in Argentina was, if not completely necessary, often practical. In those pampas clothes he perhaps imagined he was taking sides: with the gaucho against the settler. (19)

Como bien apuntan Cedric Watts & Laurence Davies, Cunninghame Graham no llegó en realidad a tanto más. Acerca de los gauchos reales escribió en los siguientes términos: “[...] illiterate, rude, greedy of money, addicted to gambling, implacable and revengeful ... at times little better than paid assassins” (20).

¹⁵ *The Purple Land that England Lost* no fue bien recibida por los lectores ingleses en tanto plantea una perspectiva crítica de las intenciones imperialistas inglesas sobre el Río de La Plata y la Banda Oriental construye además un sujeto “tránsfuga” que se despoja de su identidad inglesa paulatinamente para asumir una moral cimarrona, reflejo de su pasaje cultural al mundo de los gauchos. (Gómez, 2012: 11).

¹⁶ Este texto fue publicado póstumamente. Véase Najder (2007) pág. 339.

¹⁷ Leila Gómez señala que en esta novela Hudson asume las características del gusto occidental por lo primitivo (2012: 12). Un dato relevante es que esta novela fue aclamada por el público norteamericano en momentos en que Norteamérica se involucra activamente en la construcción del Canal de Panamá (Degiovanni, 2012). La acción novelística se ubica, a diferencia de *Purple Land* y *Idle Days in*

el mismo año que *Nostramo*. A diferencia de Conrad, y quizás por no compartir el mismo lugar en el cruce de formaciones ni el mismo capital simbólico¹⁸ que el polaco-inglés, Hudson no fue favorable a *Nostramo* (Knowles & Moore, 2000: 162). Ese “todo espacio-temporal” (Hillis Miller, 2005: 12) que es *Nostramo*, con imágenes de Sudamérica de acervo humboldtiano tensionadas por líneas de fuga que crean espacios vividos y espacialidades heterogéneas, ciertamente no encontraba filiación en su museo.¹⁹

Será Cuninghame Graham, y no Hudson, quien le abra a Conrad un mundo de intereses y relaciones con personalidades del continente sudamericano. Por su intermedio Conrad conoce a Santiago Perez Triana (1858-1916). Como el escocés, Perez Triana fue un tenaz opositor de las políticas implementadas por los Estados Unidos en Sudamérica, más específicamente aquellas que propugnaban la separación de Panamá de Colombia con vistas a la construcción del Canal de Panamá bajo la única égida de los estadounidenses. Tan notoria fue la impresión que éste causara en Conrad que en una carta fechada octubre de 1904 éste le confiesa a su amigo Graham que ha construido uno de los personajes de la novela, Don Antonio Avellanos, en base al modelo que le proporcionara la personalidad de Perez Triana:

I am compunctious as to the use I've made of the impression produced upon me by the Ex'm Sr Don Perez Triana's personality³ Do you think I have com[m]itted an unforgivable fault there? He'll never see or hear the book probably. (CL3: 176)

Conrad había conocido al embajador colombiano en Londres y Madrid durante el otoño de 1903. A través de Perez Triana, así como de Graham, Conrad vuelve a establecer lazos vivos con las vicisitudes de la vida política en Sudamérica, ahora en las más altas esferas (Berthoud, 2007: xxii; Watts, 1993:145). El 26 de diciembre de 1903, a más o menos un mes de la separación de Panamá de Colombia, Conrad expresa su rechazo a la intervención norteamericana en esta disputa: “And a pròpos what do you think of the Yankees conquistadores in Panama? Pretty, isn't it? Enfin.” (CL 3: 102).

Patagonia, en Venezuela, es decir, en un área geográfica y cultural que era considerada fundamental para el desarrollo de las relaciones internacionales lideradas por la administración norteamericana (Gómez: 26). La actitud del narrador, que cuenta su viaje a la naturaleza como un camino de pruebas a un oficial británico en la Guayana, manifiesta el narcisismo primal del viajero y su incapacidad para crear lazos afectivos duraderos a la vez que revela el secreto de la naturaleza como Otredad (15).

¹⁸Discrepamos con Leila Gómez (2012) quien sostiene que Hudson “compartía el capital simbólico del escritor foráneo junto a Joseph Conrad e Iván Turguénev” (7).

¹⁹Para la noción de la obra de Hudson como catálogo y museo véase Fernández Bravo, Álvaro (2012).

Tanto Perez Triana como Cunninghame Graham eran personajes multifacéticos: autores de tratados fiscales y cuentos para niños, además de relatos de viajes (Gaviria, 2005: 91). La obra más conocida de Perez Triana, *De Bogotá al Atlántico por la vía de los ríos Meta, Vichada y Orinoco* (1897) se cuenta también entre otra de las posibles fuentes de *Nostromo* (Vasquez, 2009). La versión inglesa titulada *Down the Orinoco in a Canoe*, aparecida en 1902 y editada por Heinemann, quien también había editado *Typhoon and Other Stories*²⁰ (1903) de Conrad, fue prologada por el mismo Cunninghame Graham. Expulsado de su país, Colombia, en momentos de arbitrariedad política, en diciembre de 1893 Triana emprendió un periplo de noventa días hasta Venezuela, desde donde zarpó hacia Europa. El recuento de este viaje se publicó cuatro años después en el libro antes mencionado.

Así, años después de haber pisado tierra americana y durante la escritura de *Nostromo* Conrad vuelve a establecer contacto vivo con ese continente y las vicisitudes de su vida política a través de Cunninghame Graham y Triana. Ambos se convertirán para Conrad en fuente de experiencia vivida de un acto de imperialismo arrogante como fue la secesión de Panamá (Berthoud, 2007: xxii).

La historia del robo del cargamento de plata, “the obscure origins of *Nostromo*- the book” (Conrad, 1995: xlii), que según Conrad diera origen en parte a la novela, además de entrelazarse con el trasfondo de un espacio de luchas y revoluciones en suelo latinoamericano entra, directa o tangencialmente, en sintonía con una serie de debates que se venían dando en América. Éstos involucraban el bimetalismo y las aspiraciones de Estados Unidos a la creación de una moneda internacional de plata. La adopción de una moneda común basada en el patrón plata resuena y se amplifica por doquier en el espacio de *Nostromo* que es el espacio de la explotación de la mina de plata de San Tomé a cargo de la Concesión Gould pero solventada por capitales norteamericanos con sede en San Francisco.

Además, el tema de una América del Sur objeto de las ambiciones de Estados Unidos y las potencias europeas, principalmente Inglaterra fue un tema que ocupó a Triana y sobre el cual escribió un artículo llamado “The Partition of South America”²¹ que fue

²⁰ De los cuatro relatos incluidos, “Typhoon”, “Amy Foster”, “Falk” y “Tomorrow”, el único que había sido publicado anteriormente por entregas era ‘Falk’. (Knowles & Moore, 2000: 379)

²¹ En el año 1919 Conrad publicará uno de sus ensayos políticos más comprometidos, “The Crime of Partition”. Este texto que se ocupa de la situación de Polonia fue esbozado a partir de las lecturas de diferentes textos políticos, entre ellos, el panfleto *La Pologne et l'équilibre européen* (1916) de Józef. E. Retinger, *The Partitions of Poland* (1915) de Lord Eversley y *Problems of Central and Eastern Europe* (1917) de Roman Dmowski. (Knowles & Moore, 2000: 82)

publicado en 1901 en *The Anglo-Saxon Review*. En este escrito Perez Triana ensaya distintas consideraciones acerca de una supuesta partición de América Latina a manos de los poderes europeos y el efecto que la rivalidad entre Estados Unidos y potencias como Inglaterra tienen en el delicado equilibrio geopolítico de las pocas repúblicas soberanas en el hemisferio sur del continente. Triana además colaborará en 1910 con el capítulo “The Republics of Latin America: (2) The International Position of the Latin American Races” a *The Cambridge Modern History*.

Nos parece en este punto necesario abrir la red de relaciones y especificar ciertas posturas a propósito del tratamiento que más adelante realizaremos de aquello que, según Siskind (2006), se recorta como una especificidad al interior de la obra conradiana, especificidad que estaría dada por el *corpus sudamericano*.

El círculo político e intelectual de Perez Triana incluía a figuras como la de José Martí quien en ocasión de la visita del colombiano a Norteamérica escribe un discurso de bienvenida en la Sociedad Hispanoamericana en Nueva York. Si Conrad conoció a Triana y leyó sus escritos bien pudo haber leído o escuchado hablar de “Nuestra América”, el ensayo que José Martí dirigió al público latinoamericano radicado en Norteamérica y cuya primera publicación tuvo lugar el 10 de enero de 1891 en la *Revista Ilustrada de Nueva York* y, posteriormente, el 30 de enero en *El Partido Liberal* de México. Asimismo, Martí fue corresponsal de *La Nación* durante el periodo 1882-1891, por lo cual la aguda mirada periodística del cubano y su percepción revolucionaria no deben haber pasado inadvertidas para el amigo de Conrad, Cunninghame Graham.

Otra obra señalada como una de las posibles fuentes de *Nostramo* es *Facundo*²² (1845) del escritor, periodista, y presidente argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). *Nostramo* establecería un diálogo con *Facundo* que pondría de relieve la deuda con las obras de la temprana literatura latinoamericana y con la historia (Niland, 2009: 123). Según Amy Kaminsky (2008) la identificación entre *Facundo* y *Nostramo* es manifiesta puesto que, a pesar de las inversiones en los cuadros políticos, el subtexto racial de civilización y barbarie permanece intacto:

²² La biblioteca de Conrad se dispersó en una subasta en el año 1925. La copia del catálogo, otrora en poder de la Biblioteca Británica, es imposible de localizar. (Oram, 2014: 130, 131). En este sentido, notamos que en el caso de Conrad, nómada, exilado y constantemente mudando casa, es tan importante lo que está como lo que no está.

What is perhaps most striking in Costaguana is how closely it follows Sarmiento's civilization/barbarism dichotomy, even though the terms are inverted in Conrad. Sulaco's oligarchic and ultimately separatist Europeans and European-identified "Blancos" are civilized Federalists, fighting the barbarous liberal unitarians [...] (47)

Contrariamente a Kaminsky, nosotros sostenemos que la afiliación lineal de *Nostramo* y *Facundo* se revela como problemática si tenemos en cuenta, respectivamente, los préstamos que Sarmiento realiza a los libros de viajeros ingleses (Prieto, 1996) y la polaridad sarmientina de Civilización o Barbarie. La distinción entre el pueblo y la cultura de las Américas y los de Europa y los Estados Unidos en términos raciales, la cuestión de la injerencia y la agresión norteamericana, la presencia del mestizaje y la controversia en torno a las ideas importadas sobre el gobierno y la democracia son temas que problematizan esta identificación unívoca entre ciertos conceptos sarmientinos y *Nostramo*. El espacio conradiano en *Nostramo* por tanto debe ser indagado a fin de discernir si la construcción y composición de Conrad recoge el sentido de la dicotomía mencionada para componer un espacio claramente demarcado de isotopías de civilización y de progreso o si, al introducir y recoger otros sentidos, traza líneas de fuga que le permiten configurar un espacio que va más allá de las demandas particulares de su momento histórico.

III.2. De *allás* y lealtades complejas

Como ya apuntáramos más arriba, en la "Author's Note" escrita en 1917 en ocasión de la publicación de la obras completa por J. M. Dent, Conrad pone en relación el personaje de Antonia Avellanos, "uncompromising Puritan of patriotism" (Conrad, 1995a: xlvi) en *Nostramo* con su primer amor de la infancia en Polonia. Es a partir de esta relación que el autor introduce de manera clara y explícita en este texto su pasado polaco. Dice Conrad:

How we, a band of tallish schoolboys, the chums of her two brothers, how we used to look up at that girl just out of the schoolroom herself, as the standard bearer of a faith to which we were all born but which she alone knew how to hold aloft with an unflinching hope! She had perhaps more glow and less serenity in her soul than Antonia, but she was an uncompromising Puritan of patriotism with no taint of the slightest wordliness in her thoughts. I was not the only one in love with her; but it was I who had to hear oftenest her scathing criticism of my levities- very much like poor Decoud- or stand the brunt of her austere, unanswerable invective. She did not quite understand- but never mind. (xlvi-xlvii)

Ese acto de ir *allá*, “go *there*” lo llevará al espacio africano de “Heart of Darkness”, al espacio de los Mares del Sur de *Lord Jim* y, paradójicamente, “even as far as Sulaco” (xlvii), al espacio ficcional de *Nostramo* o, más bien, a ese “todo espacio-temporal” al que aludía Hillis Miller.

La “Author’s Note” que acompaña la edición Dent fue escrita, como ya señaláramos, muchos años después de la primera aparición de *Nostramo*. La novela fue serializada, desde el 29 de enero hasta el 7 de octubre de 1904, en *T. P.’s Weekly*, un semanario de un penique y de cierto renombre que había sido fundado por Thomas Power O’Connor, también fundador de *Star* en 1887 y *Sun* en 1893. Cuando Conrad comenzó a escribir la “Author’s Note” su intención era publicarla en *Northern Newspaper Syndicate*²³, *Harper’s Weekly*²⁴ editada por los norteamericanos Harper & Brothers. El interés de Conrad por esta editorial nos parece relevante puesto que *Harper’s Weekly* era un periódico formador de opinión que publicaba artículos por personalidades entre las que se contaba Theodore Roosevelt.

Inicialmente Conrad sostiene haber concebido la obra como una pieza corta, al estilo de “Karain”. En una carta dirigida al novelista John Galsworthy fechada octubre 1902 Conrad escribe:

I have not been able to write a single word-except the title which shall be I think: NOSTROMO; the story belonging to the ‘Karain’ class of tales (‘K’ class for short-as you classify the cruisers). (CL2: 448)

Plantear una analogía entre *Nostramo* y “Karain” conlleva mucho más que una consideración del número de palabras. Esta correlación, sostenemos, revelaría la fuerza de otros imperativos en la concepción y composición de la novela.

Algunas consideraciones acerca del status de Conrad en el campo literario inglés de principios del siglo XX clarificarán la cuestión. Desde el comienzo de su carrera de escritor la audiencia que leía a Joseph Conrad incluía a muchos no usualmente comprendidos en la categoría de lectores. El amplio rango de convocatoria que incluía soldados y marinos, molineros y músicos, sastres y taxistas no implicaba, no obstante, que el escritor hubiera popularizado su trabajo (Watt, 1988: 82). Cuando escribe *Nostramo*, Conrad ya indudablemente había dejado su marca y se había ganado una reputación como hombre de letras. A pesar de que después de “Heart of Darkness” y *Lord Jim* el escritor se

²³ En carta a Pinker de 5 de enero de 1903 (CL3: 6).

²⁴ En carta a Pinker de 7 de mayo de 1903 (CL3: 32).

había forjado una posición y certificado sus credenciales en el campo literario, la pregunta que se impone es: ¿su apuesta le había asegurado un lugar natural en el campo literario inglés?

Al comienzo de su carrera de escritor, su posicionamiento social y literario había sido precario. Como bien observa Peter Mc Donald (1997), “there were the inevitable obstacles of his objective circumstances- he was a newcomer to the literary field, a migrant in an alien culture, and he was constantly short of money” (31). Aún después de su muerte la naturaleza dual de su identidad nacional lo seguiría persiguiendo. Conrad pasó la mitad de su vida viviendo y escribiendo en Inglaterra y, sin embargo, en el obituario que escribiera para *Times Literary Supplement* el 14 de agosto de 1924 Virginia Woolf se refirió a él como “our guest” (Woolf, 1984: 223).

Asimismo, en el ensayo “Mr. Conrad: A Conversation”, escrito por Woolf un año antes de la muerte del escritor, el tema puesto a consideración por Penelope Otway y David Lowe era si considerar a Conrad un clásico. Lowe se rehúsa a concederle ese título y defiende su posición diciendo: “[...] I said to myself perhaps it is because he is a foreigner” (Woolf, 1973: 75). Como si ésto fuera poco agrega:

“Certainly he was a strange apparition to descend upon these shores in the last part of the nineteenth century- an artist, an aristocrat, a Pole,” said David. “For after all these years I cannot think of him as an English writer. He is too formal, too courteous, too scrupulous in the use of a language which is not his own [...]” (78)

Cuando Conrad comienza *Nostramo* atrás por cierto quedaba el tiempo en que, como recién llegado, la necesidad de producir obras más vendibles entraba en conflicto directo con el imperativo, resultante de su *habitus*, de establecer su posición. Sin embargo, a pesar de que para el momento de composición de la novela Conrad ya no era un simple aspirante a convertirse en hombre de letras, todavía no podía legitimar su lugar natural de pertenencia en el campo literario inglés.

De este modo lo que había sido concebido en 1903 como un cuento modelado siguiendo la “fórmula” de “Karain” crece más allá de lo que Conrad afirma es la idea original, “Nostramo grows; grows against the grain by dint of distasteful toil- but it cannot be said to progress. The pile of pages is certainly bigger by three or four every day; but the story has not yet even begun” (CL3: 40). Tanto es así que al comenzar la serialización Conrad había escrito menos de la mitad de la novela.

Las preguntas que se imponen son: ¿Qué imperativos hacen que la escritura de *Nostramo* se “desborde” de esa escritura de isotopías del *allá* que marca “Karain”? ¿Qué imperativos traen aparejado un desbordamiento a espacios que abren líneas de fuga en los *allás* más exitosos y convencionales que pautaba el cuento mencionado y el mundo de Blackwood?

Conjeturamos que la fuerza de esos otros imperativos la podemos encontrar en esa “Author’s Note” de 1917. Las referencias a Polonia, a su pasado polaco y a ese amor de juventud a quien Conrad escritor llama “uncompromising Puritan of patriotism”, nos permiten proponer algunas hipótesis. La Figura del “ir *allá*”, presente como ya se analizó en “Heart of Darkness” y *Lord Jim*, reaparece en esta “Author’s Note” a *Nostramo* pero a dos visos. Potente y poderosa, la Figura de “ir *allá*”, un *allá* de aventuras y romance, debe leerse en concatenación con un irse para siempre, “going away for good, going very far away” (Conrad, 1995a: xlvii). El “ir *allá*” en *Nostramo*, sostenemos, debe ser entendido entonces a partir de esa otra Figura tanto más poderosa e inapelable que es “irse para siempre”, es decir, dejar Polonia. Esa Figura del “ir *allá*”, sostenemos, se torsiona explícitamente en *Nostramo* en líneas de fuga a partir de esa otra Figura que es “irse para siempre” y toma forma en una escritura que revela la dificultad creciente de imaginar un sentido coherente de comunidad nacional, de cultura y de continuidad histórica (GoGwilt, 1995 125).

La cuestión de la herencia polaca representaba para Conrad un espacio de tensiones, o lo que él denominará “a complex loyalty” (CL 4: 108). Estas tensiones se habían mantenido en el ámbito de lo privado hasta que en 1899 pasan a adquirir visibilidad a partir de la entrevista que le realizara Wincenty Lutoslawski.²⁵

Su ascendencia polaca había sido celosamente guardada por el escritor. Tal es así que en 1897 se mostró sumamente indignado con Joseph Kliszczewski por haberle mencionado sus orígenes al entrevistador Arthur Mee del *Western Mail*. Sumamente reservado acerca de temas relacionados con la conciencia nacional, Conrad debe haber tenido una consideración mas distanciada de la cuestión que Kliszczewski. Dice Najder (2006) que Conrad “weighed those problems in his mind and worried about them all his life trying, more than once, to prove that he did not abandon his national duties” (178).

Como ya observamos, es en 1899 que esta cuestión toma ribetes públicos a raíz de la entrevista que Lutoslawski le realizara a Conrad. La controversia acerca de los beneficios

²⁵ Wincenty Lutoslawski (1863-1954) filósofo, nacionalista y autoridad de renombre internacional en los estudios sobre Platón.

que representa para los escritores polacos que han emigrado la escritura en otra lengua se desata con la publicación en *Kraj* del artículo titulado “The Emigration of Talent”. Lutoslawski, a partir del ejemplo de Conrad y contra aquellos que denuestan a los escritores por sucumbir a la tentación de las ganancias materiales o la indiferencia hacia las obligaciones nacionales, defiende la emigración de los talentos como forma de evitar la chatura en la que caerían al no poder desarrollar su arte en Polonia. El impacto que este artículo causó en suelo polaco inmediatamente atrajo reacciones hostiles. Eliza Orzeszkowa²⁶ responde a Lutoslawski y fogonea así la controversia al acusar a Conrad de traicionar su Poloneidad. El cargo que la novelista imputa a Conrad es expresar “the life blood from the nation in order to pass it on to the Anglo-Saxons just because they pay better” (Najder: 188).

En una carta a Edward Garnett, fechada 21 de agosto de 1908, Conrad escribirá con amargura:

But there is a fellow in the *D[ai]ly News* who calls me- God only knows on what provocation- a man without country and language. It is like abusing a tongue-tied man. For what can one say. The statement is simple and brutal; and any answer would involve too many feelings of one's inner life, stir too much secret bitterness and complex loyalty.” (CL 4: 108)

Robert Lynd, periodista irlandés, era quien, en su reseña a *A Set of Six*²⁷, había tachado a Conrad, quien ya llevaba veinte años naturalizado, de ser un hombre “without either country or language”. Lynd era taxativo y en su opinión “the works of Joseph Conrad translated from the Polish would have been a more precious possession on English shelves than the works of Joseph Conrad in the original English” (Sherry, 2005: 157). Es ese sentimiento de lealtad compleja, “complex loyalty”, hacia su pasado polaco el que hace que la escritura de Conrad se desborde de esas isotopías del *allá* genérico y de las coordenadas fijas que lo llevaban a la escritura de un cuento al estilo de “Karain”, o como señala Najder (2007) que lo hacían ir a la deriva, desplazándose, como por casualidad, del espacio conocido y familiar del Mediterráneo a Sudamérica (326). Esa derrota real que la escritura toma en *Nostramo* está sometida a abatimientos y derivas que trazan líneas de fuga y crean “zonas de indistinción” (Deleuze, 2002: 293). Estos

²⁶ Eliza Orzeszkowa (1841-1910), novelista, publicista, pensadora liberal y patriota que rechazaba la idea de la emigración (Najder, 2006: 182; Milosz, 1983: 304-5).

²⁷ Recuérdese que uno de los cuentos incluidos en *A Set of Six* fue “Gaspar Ruiz”. En ese relato el general Santierra, por su incapacidad tanto de reconocer los signos de un terremoto, fenómeno ubicuo para cualquier chileno, como de establecer lazos de afinidad con el entorno del huaso, se revela como un hombre sin tierra (Barnabé, 2006: 134).

espacios de intensidades, disparidades y devenires que, en apariencia amenazan la estructura de causalidades y conclusiones explicativas, de resultas permitirán explorar direcciones imprevistas en un mapa que se pretendía de coordenadas fijas.

No es hasta el año 1912, año de publicación de *A Personal Record*, originalmente serializado desde diciembre de 1908 hasta junio de 1909 en *The English Review*²⁸ como *Some Reminiscences*, que Conrad públicamente reconoce su condición de polaco. Si bien en su correspondencia privada con Edward Garnett, Cunninghame Graham y Kazimierz Waliszewski Conrad nunca repudió su origen y manifestó su fidelidad al legado de su nación, un sentimiento de aprehensión y de “lealtad compleja” no dejaba de rondarlo.²⁹ El plan de escribir un texto de carácter autobiográfico había surgido en 1908 poco tiempo después de la publicación de *A Set of Six* y de la reseña de Lynd. El 18 de septiembre de 1908 Conrad le reveló a su agente James Brand Pinker que contribuiría una serie de artículos para *The English Review*, editada por su amigo Ford Madox Ford: “these are to be intimate personal autobiographical things under the general title (for book form perhaps) of the Life and the Art” (*CL4*: 125). Las cartas revelan que Conrad sopesó cuidadosamente su posición en el campo literario inglés y la recepción de su obra³⁰ al momento de decidir revelar sus lazos con Polonia. Su intención era, según sus palabras a Pinker, “make Polish life enter English literature” en lo que llamó “the psychological moment” para el éxito de un volumen de tales

²⁸ *The English Review* era dirigida por Ford Madox Ford.

²⁹ Conrad se presenta como lo que Gombrowicz (2012) llama “a Romantic son of defeat” o “a Pole”. No se presenta como un “virtuous son of Poland”. Él no lo es, no tiene la belleza de la virtud que reside en Dios o en la Nación (278). Creemos que, como dice Gombrowicz, Conrad, ha descubierto que:

[...] the beauty of virtue, having God or Nation as its source, turned out to be immeasurably narrow in the face of so many various beauties which gradually made their appearance in the West- for there they began to notice that there exists a beauty of ignominy and baseness, the pagan beauty of sin, the beauty of Goethe and the ill-boding gleam of Shakespeare’s and Balzac’s worlds, and beauties which were to find their expression in Baudelaire, Wilde, Ruskin, Poe, Dostoyevski, but nothing of this Western striving for the enrichment of the gamut of human beauty penetrated the soul of the young man who was destined only for the role and function of the “virtuous son of Poland” (ibíd.).

Si ubicáramos a nuestro escritor en lo que Gombrowicz propone como el dilema virtud/intensidad en que se encontraba la literatura polaca en el periodo posterior a Mickiewicz (1798-1855), Conrad vendría a ser aquel que “[i]f, therefore, carried away by instinct and temperament he would make his way into the jungle of those forbidden charms, it was always on his own, without a guide, left to his own unsophisticated, murky instincts.” (ibíd.).

³⁰ En 1904 Kazimierz Waliszewski había publicado en *Kraj* un artículo titulado “A Polish Novelist in English literature” en el que develaba la nacionalidad de este autor a sus compatriotas (Najder, 2006: 194)

características. El momento era propicio³¹ puesto que su reputación literaria se afianzaba al volverse “more clearly defined with every published vol[ume]” (CL4:138). Para el año 1917 entonces, año en que escribe la “Author’s Note” a *Nostramo*, su condición de polaco era ya un dato conocido que, si bien no comprometía su pertenencia al mundo literario inglés, enrarecía su cualidad de autor nacional. Sin embargo, desde fines de 1902, en que comienza el proceso de escritura de la novela hasta 1904, año de su serialización y publicación en formato libro, estas cuestiones acerca de su nacionalidad lejos estaban de ser ampliamente conocidas por sus lectores. Es recién en esa “Author’s Note” de 1917 donde Conrad puede verbalizar la diferencia cualitativa entre un “ir *allá*”, visualizado como “the realization of childhood’s vain words, expressing a light-hearted and romantic whim” (Conrad, 1919: 40) y un ir *allá* que, sostenemos, es correlato de un irse para no volver, “going away for good, going very far away” (Conrad, 1995a: xlvii).

Es en *Nostramo* donde ese *allá* termina de abrirse a una multiplicidad de referentes (GoGwilt, 1995: 119). Dicha apertura, afirmamos, se crea en una escritura que traza líneas de fuga con respecto a las isotopías del *allá* de la aventura, de los convencionalismos de una literatura al estilo “Karain”, de una escritura del mar y también de otredades pretendidamente absolutas (Siskind, 2006: 146). La Figura de “ir *allá*” y el acto de irse para no volver le permitirá delinear en la escritura ya no un *allá*, espacio único y monolítico, sino un horizonte de *allás*, cuyos referentes proliferan en espacios de traiciones y lealtades complejas, de patria, nación y nacionalismo y de espacios heterogéneos e híbridos.

³¹ En el verano de 1911 Conrad escribe “A Familiar Preface” y en 1919 su “Author’s Note” para ese volumen. La historia de la publicación de la pieza autobiográfica que es *A Personal Record* y sus posteriores agregados develan, a la vez que problematizan, los dilemas que cruzan su composición. El texto publicado en *The English Review* proveyó las bases para un manuscrito publicado bajo el título *Some Reminiscences* por Paul R. Reynolds en Nueva York con el objetivo de asegurar los derechos de autor del escritor en Estados Unidos. La primera edición británica en formato libro fue realizada por Eveleigh Nash en 1912 y contenía “A Familiar Preface”. La primera edición estadounidense en este formato se realizó en ese mismo año por Harper e incluyó el prefacio aunque hubo un cambio en el título. El título usado, *A Personal Record*, fue adoptado en la segunda edición inglesa publicada por Nelson en 1916. (Knowles and Moore, 2000: 277). En una carta fechada 1913 Conrad sugiere a Alfred Knopf reeditar *A Personal Record* con el objetivo de impulsar el mercado para sus obras. Si bien *A Personal Record* había sido ya publicado por Harper las estrategias publicitarias habían resultado escasas y Conrad consideró necesario profundizar el impacto de su entrada en el mercado norteamericano. A diferencia de lo que había propuesto a Pinker ahora Conrad gira el eje y sugiere el título *A Personal Record. By Joseph Conrad. The story of his first book and of his first contact with the sea* (CL5: 259).

Como se ve el libro es maleable; el mismo Conrad lo hace explícito cuando dice: “A bit of Autobiography- and a bit of good writing as well.” (ibid.).

De la controversia que despertó la publicación de esa creación de un “todo espacio-temporal” (Hillis Miller, 2005: 12), de “an achievement in mosaic” (*CL* 6: 231) que es *Nostromo* dan cabal medida algunas de las reseñas aparecidas en distintos periódicos y revistas. La del *Times Literary Supplement* con fecha 21 de octubre de 1904 cataloga a la novela como “a shapeless work by a man of genius”. El reseñador apunta:

What we maintain is that a writer of Mr. Conrad’s genius, in order to introduce *Nostromo*’s case, should not ask us to accompany him, backwards and forwards, through such a labyrinth of South American politics and into the careers of so many persons. Mr. Conrad’s retrospective habit has always been a little difficult to follow; but in *Nostromo* there are moments when it is impossible to feel sure whether the past or present is being described” (Sherry, 2005; 122).

En tanto, el reseñador del *Manchester Guardian*, por su parte, sentenciaba que la presentación de ese mundo nuevo era parte de “an arbitrary and baffling design” (128). Del mismo tenor es la reseña aparecida en el *Daily Telegraph* el 9 de noviembre de 1904. Allí se señala que la novela adolece de una “lack of proportion” que lleva a “longueurs of a wearisome nature” y a “characteristic digressions” en las que “detail absorbs the position of outline, which becomes impossibly blurred” (123). *Black and White* del 5 de noviembre de 1904 había sido igualmente lapidaria al afirmar que la novela se va a pique en la prosa de Conrad, “under a multitude of words and lowering paragraphs” (ibíd.).

Edward Garnett, mentor literario de Conrad, es quien el 12 de noviembre del mismo año en una reseña publicada en *The Speaker* y estratégicamente titulada “Mr. Conrad’s Art” sale a la palestra para revertir la tendencia. Nos parece importante resaltar el juicio de Garnett pues este enfatiza que la preeminencia del autor reside en la delicada relación que delinea entre sus personajes y el ambiente todo:

Mr. Conrad has never before attempted to group together such a variety of characters, to exhibit so many conflicting issues, and to make pass before us such a dramatic pageant as in this wonderful mirage of S. American life. How has he been able to do it, and what is the nature of the artistic method by which scene after scene flows clearly, freely, in natural and convincing sequence, leaving the impression on the reader of having seen and assisted at a whole national drama? (130)

Además de elogiar “this wonderful mirage of S. American life” (129) y manifestar que el asunto de la novela no es ni *Nostromo* ni sus hazañas e infortunios, Garnett en su ponderación de la novela oscila entre una mirada distanciada, “gaze”, que pone al lector por fuera de lo que él llama una ilusión maravillosa de la vida en Sudamérica y miradas de seres situados, “glances”, que corporizan relaciones singulares con el espacio y el tiempo.

La composición del espacio nos muestra lo que Garnett denomina “the delicate relation of his characters to the whole environment” (130). Esos personajes son figuras que sirven como “arresting points by which we can focus the character of the national drama around them and so penetrate to the larger drama of Nature” (129).

A pesar de contar con la crítica positiva de alguien tan importante en su vida personal y en el mundillo literario los sentimientos encontrados de Conrad con respecto a la novela vuelven a surgir nuevamente en 1917 en ocasión de escribir las notas del autor a la edición Dent. Conrad consideraba a *Nostramo* “the Cinderella of all my books” (CL6: 131) y, comparándola con *Under Western Eyes*, la calificó como “a dead frost” (CL6: 28). En una carta a André Gide de 1912 Conrad utiliza términos similares para referirse a la fallida recepción de *Nostramo*. No obstante, en esta ocasión introduce un sesgo nuevo. Acerca de los sentimientos que le despierta esta vasta creación dice ahora Conrad:

I am afraid, my dear fellow, that you will find *Nostramo* badly made and difficult to read- boring even. It was an utter frost, you know. I have a sort of tenderness for that vast contrivance. But it does not work. It's true. There is something in the way. I don't know what. What is more, even with all my feeling for it, I myself cannot bear to read it. (CL5: 79).

En ocasión de responder a las palabras laudatorias de Arnold Bennett sobre *Nostramo*, “the finest novel of this generation (bar none) [...] the Higueroa among novels”³² (citado in CL5: 139) Conrad escribe que depositará su carta en el volumen de *Nostramo* para que su hijo la vea cuando regrese a casa para las vacaciones:

[...] I shall deposit it for preservation in the copy of *Nostramo* which, with a few other battered volumes, will be the dearest² part of his inheritance. The joy your praise of that novel has given me is immense. With the public it was the blackest possible frost. I was two years at it.” (CL5: 139)

Esa intensidad que la novela trasunta para el autor, la ternura y los sentimientos que despierta y evoca, y su valor en tanto legado filiatorio nos permiten visar nuevamente el plano sujeto a análisis bajo otra luz. Si el tema de *Nostramo* es, como señala Ian Watt a partir de la lectura de Garnett, una “poetic geography” (Watt, 1988: 14), ésta, sostenemos, se construye y compone en un juego de intensidades y flujos, de isotopías y líneas de fuga. El instinto poético de Conrad, en tanto escritor monumental, aleja y da

³² Citado de Jean G. Aubry (Ed.) (1926) *Twenty Letters to Joseph Conrad*. London: Curwen Press, First Edition Club.

perspectiva, una perspectiva externa que a la vez se abisma y adentra en un espacio constituido por espacialidades diversas y heterogéneas.

La centralidad que el espacio reviste en ese drama nacional y de la naturaleza tampoco escapó a Cunninghame Graham, quien en una carta a Garnett del 31 de octubre de 1904 sugiere que el título de la novela debería haber sido Costaguana: “Yes; “Nostramo” (a damned bad name), the book ought to have been called “Costaguana” (Watts, 1969: 156).

Nos parece relevante poner en relación esta apreciación de Graham con la que realiza Garnett puesto que ambas esbozan líneas de análisis relevantes para nuestra investigación. En tanto que la valoración de Graham enfatiza los aspectos sociales y políticos de la novela, la de Garnett se centra en la capacidad poética del escritor para captar la psicología de la escena. Dice Garnett

[...] he has a special poetic sense for the *psychology of scene*, by which the human drama brought before us is seen in its just relation to the whole enveloping drama of Nature around, forming both the immediate environment and the distant background (Sherry, 2005: 129).

Este sentido poético de captar la psicología de la escena, es decir, la geografía poética, inaugura en la literatura inglesa y en la imaginación de su tiempo el poder de imaginar espacios y espacialidades que, por su pregnancia y heterogeneidad, trascienden la mirada del lector inglés eduardiano. Para Garnett Conrad es capaz de captar esa atmósfera que es la quintaesencia de América Central y Sudamérica:

the whole racial genius of this captivating and gracious South American land, semi-barbarous, with its old-world, Spanish traditions and its ‘note of passion and sorrow,’ stands forth triumphantly; and its atmosphere, which is, indeed, an artistic quintessence from both Central American and South American States, penetrates home to our European consciousness. (130)

El “ir *allá*” de Conrad, Figura potente y poderosa que toma forma en esta geografía poética, se convertirá en *Nostramo* en una empresa que, aunque acometida con ímpetu, estará fatigosamente sometida a una siempre renovada vacilación, “lest I should lose myself in the ever-enlarging vistas opening before me as I progressed deeper in my knowledge of the country.” (Conrad, 1995a: xliii).

Conrad se irá de Polonia y, como el mismo reconoce en estas palabras introductorias, su viaje lo llevará a un espacio, el de Sulaco, en el que verá “the birth of the Occidental Republic” (xlvi). En ese viaje emprendido contra todos los designios y todas las

visicitudes Conrad, además de su casi nula experiencia personal del continente americano, de sus extensas lecturas, y de las controversias desatadas acerca de cuestiones geopolíticas, traía consigo disposiciones y saberes constitutivos de formaciones de un *allá* polaco.

III.3. De *allás*, mercados y devenires

En una carta del 8 de noviembre de 1906 a H. D. Davray Conrad expresa con amargura que en ocasión de la publicación en formato libro de *The Mirror of the Sea* (1906) los críticos han vuelto a vilipendiar *Nostramo*:

The critics have swung the censer vigorously [...] There are those who have seized the occasion to kick poor Nostromo, which was buried alive two years ago. [...] Beneath this chorus of praise, I can hear in a murmur: 'Keep to the open sea. Do not land! They want to exile me to the middle of the ocean. It is flattering. They did that only to Napoleon. They will be well and truly cheated. I have just finished a novel (?) with not a drop of water in it (CL3: 371-2)³³

El signo de interrogación al lado de la palabra novela explicita la indefinición acerca de esta obra que, en principio, había surgido y había sido planeada como un cuento extenso, de alrededor de treinta y cinco mil palabras. Sin embargo, para marzo ya se había convertido en una novela corta de alrededor de sesenta o setenta mil palabras. En una carta a Ford Madox Ford Conrad expresa sus reservas acerca de su capacidad para completar la escritura de la novel y dice, “If I can finish N in 3 months I am saved for a time. And if then I can finish *Rescue* by Dec. next I am saved altogether. The question is- Can I make the effort. Is it in me?” (CL3: 28).

Sus temores se hicieron realidad a mediados de marzo debido a un agudo dolor de muelas que lo dejó impedido de proseguir el ritmo de trabajo acostumbrado (Najder, 2007: 330). Además de sus propios problemas de salud, Conrad cargaba con las dolencias de una esposa que se había lastimado una rodilla y que enfrentaba el riesgo de una operación. A pesar de todas las dificultades la novela seguirá creciendo pero no solamente en palabras. Como ya se ha señalado más arriba se convierte en una composición cuyo espacio configura un drama nacional total. Años más tarde en *A Personal Record* Conrad escribirá:

³³ La novela a la que Conrad alude es *The Secret Agent* (1907).

All I know, is that, for twenty months, neglecting the common joys of life that fall to the lot of the humblest on this earth, I had, like the prophet of old, ‘wrestled with the Lord’ for my creation, for the headlands of the coast, for the darkness of the Placid Gulf, the light on the snows, the clouds on the sky, and for the breath of life that had to be blown into the shapes of men and women, of Latin and Saxon, of Jew and Gentile. These are, perhaps, strong words, but it is difficult to characterise otherwise the intimacy and the strain of a creative effort in which mind and will and conscience are engaged to the full, hour after hour, day after day, away from the world, and to the exclusion of all that makes life really lovable and gentle [...] ‘How do you do?’
 It was the greeting of the General’s daughter [...] I jumped up from my chair stunned and dazed, every nerve quivering with the pain of being uprooted out of one world and flung down into another— perfectly civil. (Conrad, 1919: 98–9)

Ese compromiso artístico e intelectual que implicó la escritura de *Nostramo* debió convivir y coexistir con la escritura de *The Mirror of the Sea*, un volumen que incluiría “[e]ssays, impressions, descriptions, reminiscences, anecdotes and typical traits- of the old sailing fleet which passes away for good with the last century. Easy narrative style.” (CL3: 114). El estilo narrativo simple y el casi nulo esfuerzo de investigación y dedicación que le demandaba *The Mirror* era lo que atraía a Conrad en ese momento en que se hallaba acuciado por la necesidad de producir material comercializable para paliar la difícil situación de sus finanzas, a la que se sumaba ahora la bancarrota de su banco. En una carta a H. G. Wells fechada 7 de febrero de 1904 dice:

I’ve started a series of sea sketches and have sent out P on the hunt to place them. This must *save* me. I’ve discovered that I can dictate that sort of bosh without effort at 3,000 words in four hours. Fact! The only thing now is to sell it to a paper and then make a book of the rubbish. Hang! (CL3 112)³⁴

La referencia a *The Mirror*³⁵ es relevante aquí puesto que manifiesta la facilidad con la que Conrad podía a esta altura de su carrera improvisar material a partir de su *persona* inglesa y utilizar las convenciones de *Blackwood* para producir rápidamente textos que satisficieran los gustos de una audiencia popular (Knowles and Moore, 2000: 231)
 Cuando Conrad decide publicar en *T.P’s Weekly*, el semanario de T. P. O’Connor, al que Conrad en privado se refería como “T P’s Horror” (CL3: 167), su situación familiar y económica era acuciante. El distanciamiento entre Conrad y Blackwood obedecía, en principio, a dos causas. Por un lado, la negativa de Blackwood en el año 1902 a

³⁴ Por “P” quiere decir Pinker.

³⁵ La mayor parte de los textos había sido publicado durante los años 1904 y 1905 en diversas publicaciones. Véase Knowles & Moore (2000) pág. 232.

adelantar una fuerte suma en concepto de derechos de autor³⁶ y, por otra, la ya consolidada asociación entre Conrad y el agente literario J. B. Pinker.³⁷ En los comienzos de la asociación Blackwood habría accedido, sin lugar a dudas, a las demandas de Conrad pero para estas alturas la experiencia le había enseñado al editor que Conrad era un riesgo y por tanto rechazó la propuesta (Baines, 1971: 341). Como se desprende de la carta que Conrad dirige a Blackwood el 31 de mayo de 1902 Conrad se había sentido profundamente herido por un comentario desvalorizador deslizado por el editor:

Directly on my return I sit down to thank you for your very kind and patient hearing. That the occasion was painful to me (it is always painful to be 'asking') makes your friendly attitude the more valuable: and to say this is the primary object of my letter. But there is something more.

I admit that after leaving you I remained for some time under the impression of my 'worthlessness'; but I beg to assure you that I've never fostered any illusions as to my value. You may believe me implicitly when I say that I never work in a self-satisfied elation, which to my mind is no better than a state of inebriety unworthy of a man who means to achieve something. That- labouring against an anxious tomorrow, under the stress of an uncertain future, I have been at times consoled, reassured and uplifted by a finished page- I'll not deny. This however is not intoxication: it is the Grace of God that will not pass by even an unsuccessful novelist. For the rest I am conscious of having pursued with pain and labour a clam conception of a definite ideal in a perfect soberness of spirit.

That strong sense of endeavour and of calm conception has helped me to shake off the painful impressions I had, notwithstanding your kindness, carried away from our interview. I don't- in the remotest degree- mean to imply that you wished to crush me. Nothing's further from my thought; but you are aware, I hope, that your words carry a considerable weight with me; and now I have no longer the buoyancy of youth to bear me up through the deep hours of depression. I have nothing but a faith- a little against the world- in my reasoned conviction.

I've rejected the idea of worthlessness and I'll tell you, dear Mr Blackwood, on what ground mainly. It is this:- that, given my talent (which appeals to such widely different personalities as W. H. Henley and Bernard Shaw- H. G. Wells and professor Yrgö Tirm of the Finland University- to Maurice Greiffenhagen a painter and to the skipper of a Persian Gulf steamer who wrote to the papers of my *Typhoon*- to the editor of the *Pall Mall Magazine*- to a charming old lady in Winchester) given my talent, the fundamental and permanent failure could be only the outcome of an inherent worthlessness of character. Now my character is formed: it has been tried by my experience. I have looked upon the worst life can do- and I am sure of myself, even against the demoralising effect of straitened circumstances.

I know exactly what I am doing. Mr George Blackwood's incidental remark in his last letter that the story ('The End of the Tether') is not fairly begun yet is in a measure correct but, on a large view, beside the point. For, the writing is as good as I can make it (first duty), and in the light of the final incident, the whole story in all

³⁶ La buena voluntad de Blackwood y Meldrum llegó a su fin cuando Conrad pidió, además del título de una póliza de 400 libras, un préstamo de 300 libras y un adelanto de 50 a cambio de los derechos de autor de *Lord Jim* y "Youth". (Baines, 1971: 341)

³⁷ Pinker era considerado por muchos un mero intermediario pero su figura ha sido revalorizado por Mary Ann Gillies. Véase Gillies, Mary Ann (2007).

its descriptive detail shall fall into its place- acquire its value and its significance. This is my method based on deliberate conviction. I've never departed from it [...] And however unfavourably it may affect the business in hand I must confess that I shall not depart from my method. I am at need prepared to explain on what grounds I think it a true method. All my endeavours shall be directed to understand it better, to develop its great possibilities, to acquire greater skill in the handling- to mastery in short. You may wonder why I am telling you all this.

First because I am sure of your sympathy. I hope that this letter will find its place in that memoir which one or two of my young faithfuls have promised to offer to my 'manes'.² It would be good for people to know that in the 20th century in the age of Besants, Authors' Clubs and literary agents there existed a publisher to whom not an altogether contemptible author could write safely in that strain. Next because I want to make good my contention that I am not writing 'in the air'. It is not the haphazard business of a mere temperament. There is in it as much intelligent action guided by a deliberate view of the effect to be attained as in any business enterprise. Therefore I am emboldened to say that ultimate and irretrievable failure is *not* to be my lot. I know that it is not necessary to say to you but I may just as well point out that I must not by any means be taken for a gifted loafer intent on living upon credulous publishers. Pardon this remark- but in a time when Sherlock Holmes looms so big I may be excused my little bit of self-assertion.

I am long in my development. What of that? Is not Thackeray's pennyworth of mediocre fact drowned in an ocean of twaddle? And yet he lives. And Sir Walter, himself, was not the writer of concise anecdotes I fancy. And G. Elliot [*sic*]- is she as swift as the present public (incapable of fixing its attention for five consecutive minutes) requires us to be at the cost of all honesty, of all truth, and even the most elementary conception of art? But these are great names. I don't compare myself with them. I am modern, and I would rather recall Wagner the musician and Rodin the sculptor who both had to starve a little in their day- and Whistler the painter who made Ruskin the critic foam at the mouth with scorn and indignation. They too have arrived. They had to suffer for being 'new'. And I too hope to find my place in the rear of my betters. But still- my place. My work shall not be an utter failure because it has the solid basis of a definite intention- first; and next because it is not an endless analysis of affected sentiments but in its essence it is action (strange as this affirmation may sound at the present time) nothing but action- action observed, felt and interpreted with an absolute truth to my sensations (which are the basis of art in literature)- action of human beings that will bleed to a prick, and are moving in a visible world.

This is my creed. Time will show. And this you may say is my over-weening conceit. Well, no. I know well enough that I know nothing. I should like to think that some of my casual critics are in the possession of that piece of information about themselves. starting from that knowledge one may learn to look on with some attention- at least. but enough of that.

Believe me, dear Mr Blackwood in all trust and confidence yours

Jph Conrad. (Davies, 2015: 150-154)

Para la casa editorial Blackwood Conrad representaba una pérdida. No obstante, aunque no mediaran razones materiales como la mencionada anteriormente, el alejamiento se habría producido de todas maneras. Las aspiraciones artísticas de Conrad, resultado de su *habitus*, ya no cuadraban con los principios de *Maga* y sus lectores (Baines, 1971: 343). La trayectoria de Conrad en el espacio del campo literario deja entrever una serie de disposiciones que determina la posición que va a tomar en relación con las demás ya establecidas. Ante la situación mencionada más arriba Conrad realiza una nueva apuesta e intentar modificar las reglas del juego. Esa toma de posición plasmada en el discurso

específico de la obra literaria es resultado de una forma de recorrer el espacio social, es decir, una trayectoria social en la que se expresan las disposiciones de su *habitus* (Bourdieu, 2007: 86).

En una carta de agosto 1899 Conrad había adelantado lo inapropiado de su método de trabajo y la coexistencia del purista y el escritor profesional:

My method of writing is so unbusiness-like that I don't think you could have any use for such an unsatisfactory person. I generally sell a work before it is begun, get paid when it is half done and don't do the other half till the spirit moves me. I must add that I have no control whatever over the spirit – neither has the man who has paid the money. [...] I live in hopes of reformation and whenever that takes place you and you alone shall have the working of the New Conrad. Meantime I must be content to pander to my absurd weakness, and hobble along the line of the least resistance. (CL2: 195)

La asociación con Pinker, difamado por los escritores al tildarlo de comerciante (Knowles & Moore, 2000: 279-80), situó a Conrad en el medio de un mercado editorial caracterizado por estrategias de comercialización en proceso de cambio. Pinker le aconsejó a Conrad abandonar la idea de un compromiso con un único editor y entrar al mercado como escritor independiente. Aún bajo la guía de Pinker, la entrada a ese mercado competitivo y sanguinario no representó un camino llano y sin sobresaltos. Su decisión de escribir ficción de corte más experimental, con los niveles de energía, tiempo y costos que implicaba la gestación de una obra de tales características, puso a Conrad en una situación comparable a la de un malabarista frenético. En 1904 con sus finanzas muy deterioradas, Conrad tuvo que bifurcar su vida como escritor para hacer frente a las exigencias del mercado, tener tiempo para dedicarle a sus proyectos más importantes y pacificar a Pinker (279). Éste, a su vez, tuvo que enfrentar también numerosos desafíos en su relación comercial con Conrad pues el escritor ya tenía compromisos contraídos con casas editoriales como Heinemann. En una carta a Pinker de enero 1901 Conrad reconoce lo que son obstáculos para las prácticas usuales de su agente literario:

I feel I am not fair to you with all my reservations of book-rights to certain publishers and so on. However, later on, when I've cleared up my position vis-à-vis Heinemann- principally- we may be able to put our connection on a sounder basis, as far as *you* are concerned.³¹ (CL2: 318)

Idealmente, por un carril irían los proyectos serios, por otro, material periodístico más fácil de comercializar. La realidad hizo que durante la escritura de *Nostramo* en 1904,

Conrad compusiera la novela durante el día, dictara reminiscencias³⁸ a Ford Madox Ford en horario vespertino, cuidara de su esposa enferma y en los ratos libres escribiera una obra de teatro³⁹ basada en el cuento “To-morrow” (1902).

Para el momento entonces en que Conrad comienza a gestar *Nostramo* ya habían ocurrido el ataque de Orzeszkowa en 1899, ya había conocido a Pinker en 1900, ya se había distanciado de Blackwood⁴⁰ y ya había publicado “Amy Foster” (1901).

La importancia de este cuento, poco conocido pero sin dudas novedoso en su temática, es significativa para las líneas de análisis que proponemos para la composición del espacio en *Nostramo*. “Amy Foster” fue publicado en forma serial en *Illustrated London News* y en formato libro bajo el título *Typhoon and Other Stories* junto a otras tres historias, “Typhoon”, “Falk”, y “Tomorrow”. De toda la producción ficcional de Conrad ésta es la única que representa a un polaco en Inglaterra y es por ello que los lectores en Polonia lo han considerado su trabajo más directamente autobiográfico. “Amy Foster” expresaría sus propios sentimientos residuales de inseguridad y alienación en el país de adopción (Knowles & Moore, 2000: 11). Sin embargo, Yanko Goorall no es Korzeniowski (Watts, 2002: xix). Yanko es un emigrado austro-polaco de la zona de los Cárpatos que, debido al naufragio del barco en el que viajaba a América, recalca en las costas de Kent, Inglaterra. Allí se casa con una joven del lugar, tiene un hijo con ella y, finalmente, enloquece y muere debido a las insalvables barreras lingüísticas y culturales.

El análisis de los manuscritos revela que si bien el novelista pudo originalmente haberse identificado con la difícil situación de Yanko, posteriormente procuró suprimir cualquier signo de ostensible de analogía para así garantizar un mayor desapego personal y distancia estética (Fraser, 1988: 19-23). En este sentido, “Amy Foster” es señaladamente personal sin ser autobiográfica. Si bien las implicancias personales que este cuento tiene son innegables, los componentes de índole privada han sido rigurosamente objetivados y despersonalizados. En este sentido, las fuentes de la historia pertenecen en igual medida a sus experiencias personales como a sus lecturas, entre las que se cuentan una anécdota escrita por Ford Madox Ford en *The Cinque*

³⁸ Aludimos a estas reminiscencias en la página 30.

³⁹ La obra se titula *One Day More*.

⁴⁰ Conrad, a pesar de su distanciamiento, debía entregar a Blackwood un cuento de alrededor de 40.000 palabras para completar el volumen *Youth: A Narrative and Two Other Stories*. Este cuento fue “The End of the Tether”, cuya serialización tuvo lugar de julio a diciembre de 1902 y su publicación en el volumen antes mencionado en noviembre del mismo año (Knowles & Moore, 2000: 99)

Ports: A Historical and Descriptive Record (1900), *Les Travailleurs de la mer* (1866) de Victor Hugo, “Un coeur simple” (1877) de Gustave Flaubert y “The Monster” (1899) de Stephen Crane.

“Amy Foster” viene también a insertarse, como bien señala Andrzej Busza (1966), en una tradición literaria que se ocupa del triste destino de los polacos empujados a emigrar. A fines del siglo XIX la emigración polaca a América se había convertido en un problema social del cual la prensa dio cuenta con una fortísima campaña anti-inmigración. Para Busza la historia de Yanko comparte elementos con *Za chlebem* (1800) (*After Bread*) de Henryk Sienkiewicz, *Pan Balcer w Brazylii* (escrita en 1892-1909 y publicada en 1910) (*Mr Balcer in Brazil*) de Maria Konopnicka y la novela *Nazłamanie karku* (1893) (*Head over Heels*) de Adolf Dygasinski. Previsiblemente, la soledad, la alienación y la nostalgia por el hogar son los temas compartidos. Watts señala que “Amy Foster” debe ser considerada, más allá de la conexión polaca, como una desoladora e intensa precipitación de elementos como la soledad y la incompreensión mutua que prevalecen en la obra de Conrad (Watts, 2002: xxii). Edward Said en “Between Worlds” (2000), por el contrario, subraya la dimensión autobiográfica y nota que “[i]t is difficult to read ‘Amy Foster’ without thinking that Conrad must have feared dying a similar death, inconsolable, alone, talking away in a language no one could understand.” (555).

Si Conrad se sintió un extranjero toda su vida, ciertamente este sentimiento debe haber sido más agudo en 1901 cuando, además de seguir esforzándose por digerir los cargos estigmatizantes de Orzeszkowa, no podía pasar como espectador desafectado de una realidad que mostraba encono contra el extranjero. De 1894 a 1898 se había tratado de aprobar en el parlamento inglés una ley cuyo objetivo era poner coto a la presencia de inmigrantes, especialmente rusos, austríacos y judíos polacos⁴¹ (Glover, David, 2012: 132-135).

⁴¹ En una carta a John Galsworthy Conrad comenta con cierta condescendencia que Hillaire Belloc “has been connecting me with Father Abraham” (*CL4*: 486). Según Brodsky, el deseo de Conrad de no ser confundido en su identidad reflejaría la antipatía étnica propia de la *szlachta*. Dice Brodsky que “Conrad’s [...] world-views were formed when a rising *bourgeoisie* threatened the demise of the old order. The new economic elite, many of them Jews, was especially feared and hated by the Polish *szlachta*, who had been brought up to believe that any overt interest in money was for vulgarian *arrivistes*.” (109). Conviene señalar, sin embargo, que en la misma carta a Galsworthy Conrad aclara, “I have no contemptible prejudices against any kind of human beings- and yet it isn’t pleasant to be taken out of one’s own skin.” (*CL4*: 286).

Con “Amy Foster” Conrad entonces comienza a tomar otros rumbos que lo llevarán hacia tierras que no son ni el África ni la Malasia de la comunidad marina de *Maga*. Conrad se lanza a la “uncharted land” (Garnett, 1928: 6-7) del mercado y la apuesta que efectúa le permite desembarcar como ser situado en el espacio heterogéneo de “Amy Foster”. Este espacio al cual Yanko Gooral es lanzado es una Inglaterra caracterizada como “an undiscovered country” (Conrad, 1997: 99) y corazón de las tinieblas (Ruppel, 1996).⁴² Si bien de estructura más simple que las ficciones publicadas en *Blackwood*, la temática de “Amy Foster” involucraba aspectos que no encajaban con los lineamientos y principios de la revista en la que habían aparecido “Heart of Darkness” y *Lord Jim*. Las gestiones de Pinker permiten no sólo obtener un rédito económico sino fundamentalmente colocar en el mercado, más específicamente en una revista popular y con un alto nivel de circulación como *Illustrated London News*, una historia atípica (Simmons, 2014: 42).

Como ya se ha señalado más arriba al momento de la publicación de *Nostromo* en formato serial coexistían en tensión necesidades económicas inaplazables⁴³, el *habitus* y el proyecto creador. A esa altura en su carrera literaria Conrad, no obstante, debe dejar de lado sus pretensiones y aceptar publicar en *T. P.’s Weekly*, un semanario cuyos lectores pertenecían en su mayoría a la clase trabajadora y cuyas páginas estaban llenas de publicidad (Watts, 2007: 101). En una de sus cartas a J. B. Pinker fechada en 1912 Conrad hace referencia a *Nostromo* y dice: “I remember *Nostromo* was not a success in M.A.P³ but the conditions here are different” (*CL5*: 17).⁴⁴ En lo que respecta a esta recepción negativa la modalidad por entrega⁴⁵ debió haber influido negativamente en la lectura e ilación de las partes.

⁴² Véase además Carabine, Keith (1992a) y Krajka, Wieslaw (1990). Para un listado más exhaustivo de referencias bibliográficas sobre “Amy Foster” véase Kramer, Jürgen (2004).

⁴³ Según Najder (2007) Conrad estaba “perennially short of money” (268).

⁴⁴ Davies y Karl (*CL5*: 17) explican que M.A.P. puede hacer referencia a Maximun Average Price, es decir el monto calculado para cada fascículo de acuerdo al número de palabras.

⁴⁵ Esta recepción negativa parece haberse debido a la dificultad de seguir la historia en la entrega serial (Watts, 1989: 97). La novela fue publicada en formato libro por Harper el 14 de octubre en Londres y el 23 de noviembre en Norteamérica. Como ya señaláramos el semanario de O’Connor estaba lejos de satisfacer a Conrad, para quien el formato libro era prioritario. Esta indiferencia, ya sea fingida o genuina, hacia la versión serial que lo movía a planear una corrección exhaustiva y un proceso de reescritura para la publicación del libro, puede ser atribuida al desinterés y desestimación que los reseñadores ingleses expresaban por las serializaciones. Conrad escribe a Philippe Neel, uno de sus traductores al francés:

Il me serait indifférent si l’on imprimait une ligne sur trois, au hasard, ou meme en commençant par la fin. [I wouldn’t care if they printed one line out of three, by chance, or even began with the ending] (Knowles & Moore, 2000, 339)

A pesar de todas las vicisitudes el viaje hacia el *allá* del mercado, del agente Pinker y la independencia de Blackwood comporta para Conrad un acto de desembarco en espacios nuevos, “uncharted” en la literatura inglesa hasta entonces. El viaje escritural que Conrad emprende al gestar la novela, el “ir *allá*” de *Nostromo*, se revela como esfuerzo problemático por representar la comunidad, la patria y sus espacios. En este sentido, el viaje de Conrad de Saint Pierre al espacio sudamericano de *Nostromo* entrañó un derrotero por espacios y espacialidades que lo llevaron a componer un espacio nuevo, un todo espacio-temporal de seres situados.

III.4. Componiendo *Nostromo*: de espacios, naciones, patrias y espacialidades.

Los intentos por fijar la posición exacta de Sulaco han sido muchos. Comenzando por Ugo Mursia (1979), Norman Sherry (1971), Ben Kimpel (1958), Cedric Watts (1990) y Maria Claudia Benassi (1991), los intentos por precisar la ubicación geográfica de Costaguana han proliferado. A la hora de intentar enclavar un espacio que parece escabullírseles de manera pertinaz los críticos han oscilado de Colombia a Ecuador, de Venezuela a Panamá y de Perú a nuestras pampas. Quizás, como reconoce Sherry (1971), es el carácter extraordinariamente concreto y la precisión en el detalle de la descripción⁴⁶ lo que ha alentado estas especulaciones acerca de si Costaguana está basado en un espacio real (190).

En una carta fechada a Edmund Gosse (1918), quien fuera una influyente figura en el mundillo literario eduardiano y uno de los primeros lectores del manuscrito de *Almayer's Folly*, Conrad dice:

Now as to the question of geography. Of course you have seen yourself that Sulaco is a synthetic product. The geographical basis is, as you have seen, mainly Venezuela; but there are bits of Mexico in it, and the aspect presented by the mountains appertains more in character to the Chilian seaboard than to any other.¹ The curtain of clouds hangs always over Iquique. The rest of the meteorology belongs to the Gulf of Panamá, and, generally, to the Western Coast of Mexico as far as Mazatlan. The historical part is an achievement in mosaic too, though, personally, it seems to me much more true than any history I ever learned. In the last

Conrad se rehusó a leer las galeras del serial y le permitió a los editores comprimir y recortar tanto como les viniera en gana. La revisión y reescritura de *Nostromo* conllevó la expansión y el desarrollo del amorío entre Nostromo y Giselle. Para mayores consideraciones sobre las diferencias entre serial y libro véase Carabine, Keith (1995).

⁴⁶ Jean Franco (1976) sostiene que la restricción dentro de la que Conrad trabajaba era la verosimilitud.

instance, I may say that Sulaco is intended for *all* South America in the seventh decade of the nineteenth century.² (CL6: 231)

Esta cualidad sintética del espacio en *Nostramo* vuelve a aflorar en otro intercambio epistolar, esta vez con Michael Holland, viajero y coleccionista de libros. Allí Conrad describe a Costaguana de la siguiente manera:

Costaguana is no particular S. Am: State but a compound of many, mostly of Mexico, Argentina and Paraguay with a dash of Banda Oriental and traces of Venezuela.¹ (CL5:325)

El vasto rango, geográfico, político y humano, de las acciones que se despliegan en la novela la dotan de una “cualidad épica” (Tillyard, 1958: 131). Dice Tillyard:

Those who admire *Nostramo* sufficiently to read it several times carefully are apt to grow interested in the details of the geography. It is hardly a critical interest like that in the book's geographical intensity; for instance the question whether the promontory of Azuera bounded the Golfo Placido on the north or on the south is not critical like the question whether the promontory itself captures our imagination. However, though indubitably marginal, interest in the geography of Costaguana can be a spontaneous growth which the critic is justified in serving provided he does not make it out to be other than it is. I have had the curiosity to plot out some of the geography of Costaguana, and I give my findings for the benefit of anyone similarly interested; but I do so in an appendix to make it clear that those findings are not 'criticism'. (199)

La crítica de Tillyard se centra en un procedimiento que desvirtúa esa cualidad épica presente en *Nostramo* (Peters, 2013: 57). Ese defecto es la voz narrativa que se adentra en la conciencia de Nostromo y de Decoud. Asimismo, el espacio, considerado en su dimensión geográfica será, sorprendentemente, desplazado por Tillyard a un apéndice, el Apéndice B titulado, “Conrad’s Costaguana”. El confinamiento del espacio al mero lugar de la geografía⁴⁷ y al lugar del apéndice, implica relegarlo y desplazarlo del interés del análisis crítico (Coroneos, 2002: 8, 71). F. R. Leavis, quien también admiraba *Nostramo*, sostenía que “[f]or all the rich variety of the interest and the tightness of the pattern, the reverberation of *Nostramo* has something hollow about it” puesto que carece de “intimate sense [...] of the day-to-day continuities of social living” para contrarrestar “the futilities of a public drama” (1950: 201). La valoración de Terry

⁴⁷ Otro intento especulativo más reciente de proveer una representación del espacio de *Nostramo* se encuentra en el mapa realizado por Ian Watt (1988: xviii). Allí Watt intenta representar Sulaco/ Costaguana con accidentes geográficos e interior.

Collits (2005)⁴⁸ parece venir a refrendar el juicio de Leavis en tanto sostiene que [t]he epic scope and detached narrative perspective of this least personal of his novels [...] involved considerable self-distancing” (3). Tanto Leavis, con la reserva que expresa acerca de la novela, como Collits, sostenemos, yerran en la evaluación.

El amplio rango épico y lo que se postula como una perspectiva narrativa imparcial (ibíd), resultante ésta de la necesidad de imponer entre Conrad autor y su material un auto-distanciamiento, no oblitera ni borra del espacio de *Nostramo*, sin embargo, ese sentido íntimo de las continuidades del que hablaba Leavis, o más bien, sostenemos nosotros, de las discontinuidades de la vida en el espacio social.

En este sentido, proponemos que el espacio de *Nostramo*, con su intensidad y potencia, “electric and sullen” (Sherry, 2005: 176), nos pone delante de los ojos un desfile dramático que observamos desde la distancia pero que a la vez, por el método artístico de Conrad que reside en crear una geografía poética (Watt, 1988: 14) y captar la psicología de la escena, nos deja la impresión de haber asistido a una tragedia nacional completa (129). Dice Garnett en la reseña aparecida en la revista *Speaker* el 12 de noviembre de 1904:

Mr. Conrad has never before attempted to group together such a variety of characters, to exhibit so many conflicting issues, and to make pass before us such a dramatic pageant as in this wonderful mirage of S. American life. How has he been able to do it, and what is the nature of the artistic method by which scene after scene flows clearly, freely, in natural and convincing sequence, leaving the impression on the reader of having seen and assisted at a whole national drama? (ibíd.)

Cabe preguntarse entonces por el rol del espacio en esa tragedia nacional total, la percepción de éste y su construcción y composición en *Nostramo*.

A continuación, intentaremos demostrar que en *Nostramo* se configuran diversos espacios, uno sudamericano y el otro polaco. Se impone Sudamérica y su contexto más amplio de surgimiento de las nuevas naciones con el trasfondo del derrumbe del colonialismo europeo y el advenimiento de un futuro sistema económico global dominado por el capital estadounidense. Ineludiblemente, sin embargo, el espacio de *Nostramo*, es decir, el espacio de la patria, las luchas, las lealtades y las traiciones, hace también referencia a Polonia como un “homecoming” (Voitkovska, 2004).

⁴⁸ Terry Collits (2005) sostiene que *Nostramo* “shares with the great epics and tragedies of the Western tradition a seemingly limitless capacity to include all the personal, social, political, and historical aspects of human experience. Individual lives and destinies are linked to larger issues” (145).

Lo que Conrad hace en *Nostramo* es plasmar una relación entre espacio y poder de carácter singular, distinta a la planteada en “Heart of Darkness” y *Lord Jim*. En *A Personal Record* Conrad dice que *Nostramo* es “a tale of an imaginary but (true) seaboard” (1919: 187). Hillis Miller (2005) señala la importancia de esa colocación: “True must mean here something other than direct referential accuracy” (8). Quizás, como también señala Jameson (1989), siguiendo a Edward Said, “en lugar de hacerse miméticamente autor de un nuevo mundo, *Nostramo* vuelve a su comienzo como novela, a la suposición ficcional, ilusoria, de la realidad” (225). En tanto, el registro novelístico viene a construir el espacio poniendo “en primer plano una búsqueda textual y representacional como proceso” (ibid.), habría allí un movimiento que impugna una representación realista del espacio y de la historia, es decir, una representación mimética. Como bien señala Jameson ese movimiento de autorreferencialidad no es en Conrad ni gratuito ni complaciente pues surge de las interacciones entre una dinámica textual y un contenido histórico específico.

Bien apunta Baines (1971) que el hecho de que Conrad no creara Costaguana *ex nihilo*, no va en detrimento de los aspectos más importantes de su realización:

There is no question of plagiarism because these books only supplied the raw material with which he built the edifice. A comparison between the sources and what Conrad made of them serves above all to underline the transmuting power of his imagination. (358)

Es nuestra intención indagar y explorar la naturaleza de esa transmutación a partir de esas dos Figuras que son “ir *allá*”, “go *there*” y “hacer ver”, “make you see”. En *Reimagining the Transatlantic 1790-1890* Joselyn Almeida (2016) señala que antes de la escritura de *Nostramo* “there really was no language to fictionalize the effects of British capital on the region until *Nostramo* came years later” (225). En este sentido, sostenemos que el espacio construido y compuesto en la novela evidencia las isotopías del *allá* impuestas por el orden del capital británico en Sudamérica y América Central, coetáneo de la influencia naciente de Estados Unidos, y líneas de fuga que socavan la opresión de dicho orden. Éstas son delineadas a partir de elementos inestables que, respectivamente, vienen a desafiar las narrativas del desarrollo y del libre mercado y a servir como catalizadores de la libertad política e individual.

Del espacio político se ha señalado que los trazos que lo delinear deben mucho a su pasado polaco, a la literatura de su país y a su pensamiento filosófico (Busza, 1966). G. W. Stephen Brodsky (2012) ha incluso planteado que el espacio en *Nostramo* es un

sustituto de Polonia. La mina de San Tomé, ese “imperium in imperio” regido por el Charles Gould, es “an idealized surrogate Poland [...] (111). Baines (1971), por el contrario, no plantea identificaciones tan rotundas y sostiene que “Costaguana is, however primarily a prototype of a politically inexperienced nation and it is tempting to see an analogy between it and Poland.” (377).

En la “Author’s Note” a la novela, escrita en 1917 en ocasión de la publicación de sus obras compiladas,⁴⁹ Conrad introduce Polonia a propósito de la figura de Antonia Avellanos. Según relata Conrad, el personaje de Antonia fue delineado en base a su primer amor en su tierra natal:

How we, a band of tallish schoolboys, the chums of her two brothers, how we used to look up at that girl just out of the schoolroom herself, as the standard bearer of a faith to which we were all born but which she alone knew how to hold aloft with an unflinching hope! She had perhaps more glow and less serenity in her spul than Antonia, but she was an uncompromising Puritan of patriotism with no taint of the slightest worldliness in her thoughts. I was not the only one in love with her; but it was I who had to hear oftenest her scathing criticism of my levities- very much like poor Decoud- or stand the brunt of her austere, unanswerable invective. She did not quite understand- but never mind. (Conrad, 1995a: xlvi-xlvii)

Conrad se irá de Polonia y, como el mismo reconoce en estas palabras tardíamente introductorias a la novela, su viaje lo llevará a un espacio, el de Sulaco y Costaguana, en el que verá “the birth of the Occidental Republic” (xlvi). Ese viaje que lo llevará al espacio conradiano en *Nostromo* se le impone con una intensidad tal que ni el instinto de auto-preservación logra apartarlo del rumbo. Dice Conrad que antes de emprender el viaje “I hesitated, as if warned by the instinct of self-preservation from venturing on a distant and toilsome journey into a land full of intrigues and revolutions.” (xlii). En esta reminiscencia, que bien pudo haber sido totalmente imaginada, Conrad relata el efecto que la noticia de su partida produjo en esta joven patriota polaca:

That afternoon when I came in, a shrinking yet defiant sinner, to say the final good-bye I received a hand-squeeze that made my heart leap and saw a tear that took my breath away. She was softened at the last as though she had suddenly perceived (we were such children still!) that I was really going away for good, going very far away- even as far as Sulaco, lying unknown, hidden from our eyes in the darkness of the Placid Gulf. (ibid.)

⁴⁹ La publicación de sus obras compiladas fue realizada por Doubleday, Page en Estados Unidos en 1921 y por Heinemann en Gran Bretaña. (Knowles & Moore, 2000: 26)

Con respecto a la actitud de Conrad hacia Polonia, Baines (1971) manifiesta que “[t]here is little doubt that Conrad had strongly ambivalent feelings towards Polish aspirations which were closely bound up with his attitude towards his father” (377). Conrad había conocido de primera mano las consecuencias trágicas de la agitación política que culminó en el levantamiento de 1863. Su padre y su madre fueron desterrados a Vologda y a partir de entonces comienza uno de los periodos más difíciles en la vida del escritor. Su padre caerá presa de la desilusión y el desencanto y su madre encontrará la muerte a causa de la tuberculosis.

Nostramo postula ya en 1904 la potencia del viaje exploratorio de isotopías del *allá* de la nación que tomará otro cariz en *The Secret Agent* (1907), *Under Western Eyes* (1911)⁵⁰ y el ensayo “Autocracy and War” (1905).⁵¹ En *Nostramo* el método conradiano comenzará a gestar un espacio en el que cuestiones históricas y políticas que involucran su Poloneidad son trabajadas artísticamente. En el ensayo “Books”, compuesto simultáneamente con “Autocracy and War” Conrad escribió:

In truth every novelist must begin by creating for himself a world, great or little, in which he can honestly believe. This world cannot be made otherwise than in his own image: it is fated to remain individual and a little mysterious, and yet it must resemble something already familiar to the experience, the thoughts and the sensations of his readers. At the heart of fiction [...] some sort of truth can be found- (1921b: 6)

Más que el establecimiento de analogías y similitudes entre Polonia y Sudamérica el espacio de *Nostramo*, sostenemos, le permite al escritor, ya con credenciales en el campo literario inglés, plasmar en el espacio sudamericano un juego de tensiones entre isotopías del *allá* de la nación y líneas de fuga que las desdibujan y crean zonas de indistinción.

Es precisamente por la construcción y composición de este singular espacio, de intensidades y posibilidades surgidas específicamente de la coexistencia de esa puesta en tensión de isotopías del *allá* latinoamericano y de líneas de fuga que las desteejen, que el espacio de *Nostramo* no se podrá cotejar con ningún mapa ni ninguna geografía en

⁵⁰ En la “Author’s Note” a *Under Western Eyes* Conrad reconocerá que la escritura de la novela le demandó “a greater effort of detachment” (2010a: 44) puesto que, al enfrentar “the very soul of things Russian” (CL4: 8), involucraba y comprometía las pasiones y prejuicios de su peculiar experiencia de raza y familia. Véase además Carabine, Keith (1996) pág. 66.

⁵¹ En este ensayo de corte partidista Conrad se ocupa por primera vez abiertamente de Polonia y Rusia.

sentido estricto. Este espacio de comunidades imaginadas y espacialidades que la transitan crea heterogeneidades que aún hoy día nos siguen interpelando como acontecimiento y como concepto (Deleuze, 2005).

Nos interesa explorar la novela para vislumbrar los procedimientos que dan a la composición del espacio esa cualidad de espacio vivido que la sigue caracterizando. Nuestro análisis buscará reponer aquellos elementos que dotan al espacio de esa “living quality” (1988: 18) de la que hablara Ian Watt, elementos y procedimientos que construyen y componen esa geografía poética (14) capaz de exceder una visión limitada y meramente geográfica del espacio.

Para entrar en ese “todo espacio-temporal” (Hillis Miller, 2005: 12) que es *Nostramo* instamos al lector de esta tesis a seguirnos a pesar del riesgo a perdernos, como advierte Conrad en la “Author’s Note” a la novela, “in the ever-enlarging vistas opening before me as I progressed deeper in my knowledge of the country” (1995a: xliii).

La apertura de la novela nos ofrece una visión presuntamente panorámica de un país sudamericano, una descripción general del espacio costero y portuario:

In the time of Spanish rule, and for many years afterwards, the town of Sulaco- the luxuriant beauty of the orange gardens bears witness to its antiquity- had never been commercially anything more important than a coasting port with a fairly large local trade in ox-hides and indigo. The clumsy deep-sea galleons of the Conquerors that, needing a brisk gale to move at all, would lie becalmed, where your modern ship built on clipper lines forges ahead by the mere flapping of her sails, had been barred out of Sulaco by the prevailing calms of its vast gulf. Some harbours of the earth are made difficult of access by the treachery of sunken rocks and the tempests of their shores. Sulaco had found an inviolable sanctuary from the temptations of a trading world in the solemn hush of the deep Golfo Placido as if within an enormous semi-circular and unroofed temple open to the ocean, with its walls of lofty mountains hung with the morning draperies of cloud.

On one side of this broad curve in the straight seaboard of the Republic of Costaguana*, the last spur of the coast range forms an insignificant cape whose name is Punta Mala. From the middle of the gulf the point of the land itself is not visible at all: but the shoulder of a steep hill at the back can be made out faintly like a shadow on the sky. (3-4)

El espacio que el narrador presenta, supuestamente incluye todo aquello que cualquier mirada, “gaze”, imperial es capaz de registrar. La descripción de Costaguana oscila entre una focalización desde el oeste, como si la visión fuera la de un pasajero en un barco “from Europe bound to Sulaco” (5) y una mirada, “gaze”, que registra los rasgos topográficos de la costa occidental. En ese movimiento de un ojo que se desplaza de oeste a este vemos la insignificante Punta Mala y, más hacia el este, la Península de Azuera, “what seems to be an isolated patch of blue mist”. Esos ojos imperiales intentan

dar cuenta de la línea costera y sus accidentes pero por el impresionismo (Peters, 2004) del método conradiano el ojo que apenas divisa una mancha es capaz en un acto de focalización de hendir el espacio y situarnos en el espacio vivido. La narración se desborda así de los detalles topográficos de los barrancos de Azuera, “a wild chaos of sharp rocks and stony levels cut about by vertical ravines” (4) y nos lanza a un espacio de otra naturaleza:

It lies far out to sea like a rough head of stone stretched from a green-clad coast at the end of a slender neck of sand covered with thickets of thorny scrub. Utterly waterless, for the rainfall runs off at once on all sides into the sea, it has not soil enough- it is said- to grow a single blade of grass, as if it were blighted by a curse. The poor associating by an obscure instinct of consolation the ideas of evil and wealth, will tell you that it is deadly because of its forbidden treasures. The common folk of the neighbourhood, peons of the estancias, vaqueros of the seaboard plains, tame Indians coming miles to the market with a bundle of sugar-cane or a basket of maize worth about three pence, are well aware that heaps of shining gold lie in the gloom of the deep precipices cleaving the stony levels of Azuera. Tradition has it that many adventurers of olden time had perished in the search. The story goes also that within men's memory, two wandering sailors- Americanos, perhaps, but gringos of some sort for certain- talked over a gambling, good-for-nothing mozo, and the three stole a donkey to carry for them a bundle of dry sticks, a water-skin, and provisions enough to last a few days. Thus accompanied, and with revolvers at their belts, they had started to chop their way with machetes through the thorny scrub on the neck of the peninsula.

On the second evening an upright spiral of smoke (it could only have been from their camp-fire) was seen for the first time within memory of man standing up faintly upon the sky above a razor-backed ridge on the stony head. The crew of a coasting schooner, lying becalmed three miles off the shore, stared at it with amazement till dark. A negro fisherman, living in a lonely hut in a little bay near by, had seen the start and was on the lookout for some sign. He called to his wife just as the sun was about to set. They had watched the strange portent with envy, incredulity, and awe. (5, 6)

Por el procedimiento conradiano somos lanzados así al espacio de la leyenda de los espectros de dos “gringos” condenados a officiar guardia sobre un tesoro maldito:

The impious adventurers gave no other sign. The sailors, the Indian, and the stolen burro were never seen again. As to the mozo, a Sulaco man- his wife paid for some masses, and the poor four-footed beast, being without sin, had been probably permitted to die; but the two gringos*, spectral and alive, are believed to be dwelling to this day amongst the rocks, under the fatal spell of their success. Their souls cannot tear themselves away from their bodies mounting guard over the discovered treasure. They are now rich and hungry and thirsty- a strange theory of tenacious gringo ghosts suffering in their starved and parched flesh of defiant heretics, where a Christian would have renounced and been released. (5)

A continuación la mirada del narrador realiza un barrido sobre el espacio que pone delante de nuestros ojos la majestuosidad de la Cordillera e Higuerota y la pétrea presencia de las tres islas, denominadas Great Isabel, Little Isabel y Hermosa. A la vez,

en un acto de focalización que hiende ese espacio somos lanzados a otro barranco, el que se halla en la Great Isabel. A pesar de la distancia que los separa, este barranco “extending the whole length of the island”, “full of bushes; and presenting a deep tangled cleft on the high side spreads itself out on the other into a shallow depression abutting on a small strip of sandy shore” (7) es puesto en relación paratáctica y analógica con el de Azuera. Ésto, sin embargo, llegaremos a saberlo recién en el capítulo 10 de la última sección llamada “The Lighthouse” (493).

Estamos todavía en el espacio del primer capítulo, no hemos desembarcado aún en Sulaco y ya podemos notar que corremos el riesgo, como advierte Conrad en la “Author’s Note”, de perdernos. El lenguaje desborda ya en estas primeras páginas la narración y excede la visibilidad de lo que se presenta como un amplio despliegue cinematográfico de imágenes (Watts, 1993: 151).

Esa *stasis* descriptiva (Lothe, 1989: 177) que parecía aplazar el avance no es tal. Sostenemos que ya en ese comienzo el método conradiano desborda la narración y, en el cruce de isotopías y líneas de fuga, comienza prolépticamente a hacer mapa de espacios de seres situados. Ya en ese comienzo estará el barranco de la Great Isabel, el espacio vivido en el que Nostromo enterrará el tesoro de plata cuyo resguardo le había sido encomendado.

Esa focalización, que en un principio parece originarse en un punto fijo y barrer el horizonte en un movimiento panorámico, es capaz, no obstante, de darnos más que un atisbo de la ciudad de Sulaco. La visión que se nos ofrece excede la mirada, “gaze”, desde un barco que navegando en dirección al puerto focaliza horizontal y verticalmente y absorbe todo. Esa primera descripción de Sulaco es resultado también de una ojeada, “glance”, desde ese rincón infame en la Great Isabel que es el barranco donde Nostromo esconderá su traición. Allí posicionado, o quizás por el arte de Conrad ya desde estas primeras páginas situado, el ojo acecha a lo lejos sin ser avistado ni descubierto, a través de una hendidura tosca como si a golpe de hacha se hubiera desgarrado el espacio. Situado allí, en el espacio donde Nostromo esconderá la plata robada, el ojo divisa “the town of Sulaco itself- tops of walls, a great cupola, gleams of white miradors in a vast grove of orange trees [...] out of the direct line of sight from the sea” (8).

Ya en esas primeras líneas que crean ese “todo espacio-temporal” (Hillis Miller, 2005: 12) el procedimiento conradiano nos hace devenir de la isotopía del *allá* de un viajero extranjero que divisa la costa a la espacialidad de la ojeada, “glance”, que hiende el espacio y nos sitúa en él. En el rango de lo visto por el movimiento de la mirada,

“gaze”, a la ojeada, “glance”, hay una ausencia, o parece haberla. Más adelante nos percataremos de que la voz narradora no registra la existencia de aquello que el capataz de los ferrocarriles llama “the biggest thing in Sulaco, and even in the whole republic” (38) y Decoud, “the greatest fact in the whole of South America” (214).

Ese espacio estará ausente porque por el procedimiento conradiano las líneas de fuga del saqueo y la expoliación pondrán en tensión las isotopías del *allá* imperial de la aventura y el *telos* del progreso. El espacio sudamericano en *Nostramo*, aquel cuya existencia, en palabras de Gould padre a su hijo, debe ser olvidada, “forget that America existed” (57), es también un espacio tramado en isotopías de aventura y de aventureros que a la sazón se deshacen en líneas de fuga del saqueo y la rapiña.

Ya desde las primeras líneas las isotopías del *allá* de unos aventureros, “adventurers of olden time” (4), “impious adventurers”(5), que se afanan en hurgar en las entrañas de la tierra americana en búsqueda de tesoros, serán tensadas por líneas de fuga que finalmente los esclavizan y devoran. En las quinientas sesenta y seis páginas que siguen, muchas y en exceso de esa primera “vagrant anecdote” (xl) a la que Conrad aludiera en la “Author’s Note”, el procedimiento conradiano desbordará una y otra vez el espacio convencional de la aventura para crear ese “twilight country” (xlii) en el que hasta el propio escritor teme perderse.

El hábito o el impulso de disfrazar el espíritu de rapiña tras palabras más o menos elegantes, evidente por el método conradiano en “Heart of Darkness”, constituye también en *Nostramo* un elemento significativo (Hawthorn, 1990: 207). Intentaremos a continuación evidenciar la composición que Conrad efectúa de esas isotopías del *allá* de la aventura y de aventureros en el espacio sudamericano.

La palabra “adventurer” reviste suma importancia para Conrad (206) y el uso que hace de ella, por ejemplo en el ya mencionado ensayo “Geography and Some Explorers” (1924), demuestra que a aquellos europeos lanzados a la búsqueda de aventuras les cabría asimismo el rótulo de individuos a la búsqueda del saqueo. Al referirse a Tasman, navegante y explorador del Pacífico en el siglo XVII, Conrad escribe que había en él “a taint of an unscrupulous adventurer” (2011c: 8). Más adelante, y a propósito de la comparación que hace de los viajes de los primeros exploradores con los del Capitán Cook en el *Endeavour* y *Resolution*, Conrad reflexionará que éstos “were prompted by an acquisitive spirit, the idea of lucre in some form, the desire of trade, or the desire of loot, disguised in more or less fine words. (9).

En *Nostromo* el procedimiento conradiano también anudará aventura y saqueo. Después de la muerte de su padre Charles Gould confía sus sueños a Emilia. A pesar de estar en Lucca, Italia, lejos del continente americano, los sueños de Charles están obsesiva e inexorablemente ligados a Costaguana. Allá en la tierra de la Concesión San Tomé y “rascally crucible revolutions” (65), los Goulds no eran aventureros (64). Dirá Charles que “Uncle Harry was no adventurer. In Costaguana, we Goulds are no adventurers” (65). Sin embargo, la voz narradora y la focalización compuesta por el método conradiano trazan líneas de fuga que socavan las palabras de Charles:

[...] there was something so indelible in all these ancestral Goulds- liberators, explorers, coffee planters, merchants, revolutionists- of Costaguana, that he, the only representative of the third generation in a continent possessing its own style of horsemanship, went on looking thoroughly English even on horseback. (48)

En las empresas enumeradas por el narrador el espíritu de aventura propela la acción, y, sin embargo, por el procedimiento conradiano, esta focalización coexiste con la aseveración de Charles, que niega todo espíritu de aventura a sus familiares. Los Gould simplemente amaban el país de manera racional, con un amor libre de espasmódicos sinsentidos:

“He was of the country and he loved it, but he remained essentially an Englishman in his ideas. He made use of the political cry of his time. It was Federation. But he was no politician. He simply stood up for social order out of pure love for rational liberty and from his hate of oppression. there was no nonsense about him. He went to work in his own way because it seemed right, just as I feel I must lay hold of that mine.” (64)

La voz narradora nos dice que el joven Gould ha sido capaz de separar la verdad desnuda del negocio de aquellos elementos de romance que salpicaban la correspondencia de su padre:

Afterwards with advancing wisdom, he managed to clear the plain truth of the business from the fantastic intrusions of the Old Man of the Sea, vampires and ghouls, which had lent to his father correspondence the flavour of a gruesome Arabian nights tale. (58)

Vemos que Charles intenta establecer un paralelismo entre las acciones y los principios que regían las decisiones de su tío y las de él mismo: ambas regidas por la razón y el orden. En estas cualidades que revelan su falta de sentimentalismo parece asentarse la gran confianza que la señora Gould tiene en su marido:

He had struck her imagination from the first by his unsentimentalism, by that very quietude of mind which she had erected in her thought for a sign of perfect competency in the business of living. (50)

No obstante, aquello que ha impresionado a Emilia cuando escucha a Charles hablar de tierras lejanas, de grandes distancias, de pensamientos de resarcimiento y conquista es el sueño de aventuras:

He explained those things. It was late when they parted. She had never before given him such a fascinating vision of herself. All the eagerness of youth for a strange life, for great distances, for a future in which there was an air of adventure, of combat- a subtle thought of redress and conquest, had filled her with an intense excitement, which she returned to the giver with a more open and exquisite display of tenderness. (65)

Asimismo, el procedimiento conradiano en la voz de un narrador que focaliza a través de Charles revoca esa pretendida falta de espíritu aventurero en él y su familia a la vez que traza una línea de fuga:

After all, with his English parentage and English upbringing, he perceived that he was an adventurer in Costaguana, the descendant of adventurers enlisted in a foreign legion, of men who had sought fortune in a revolutionary war, who had planned revolutions, who had believed in revolutions. For all the uprightness of his character, he had something of an adventurer's easy morality which takes count of personal risk in the ethical appraising of his action. (365)

La nota discordante que evidencia los sentidos contrapuestos que la palabra “aventurero” conlleva está aquí reforzada por la noción de “easy morality”. Muchos años después de la escritura de la novela en el ensayo “Well Done” ([1918] 1921h) Conrad continuará tratando de dilucidar la distinción entre un mero aventurero y un trabajador en situación de aventura. Conrad, señala Hawthorn (1990: 208), veía claramente que la semántica del término es compleja y trató de clarificarla deslindando, por un lado, el costado glamoroso de la vida de romance en los libros de aventuras para jóvenes, y, por otro, el costado oscuro de la crueldad y la rapiña

Catorce años antes de la escritura de “Well Done” el método conradiano en *Nostramo* ya evidenciaba la imposibilidad de tales deslindes. Conrad compone en esta novela espacios que se sostienen en *allás* transitados por personajes en persecución de aventuras a la vez que traza líneas de fuga que, al evidenciar su lado más oscuro, los deshacen y los ponen en tensión. Por medio del procedimiento conradiano Charles

oscila y se mueve en espacios en los que la aventura parece estar ausente y espacios en los que la aventura y su moralidad fácil y acomodaticia se imponen.

Como hemos observado más arriba, el *allá* de la aventurera excede y desborda la figura de los legendarios habitantes de Azuera, “impious adventurers”(Conrad, 1995b: 5), gringos que ávidos del oro que yacía en el precipicio de Azuera desaparecen tragados por la tierra y se convierten en custodios espectrales del tesoro prohibido. Decoud, el *boulevardier* incrédulo que incursiona en la política por el amor a Antonia Avellanos, también se referirá a aquellos antepasados que animados por el espíritu de aventura y rapiña desembarcaron en el puerto de Sulaco:

But to return to my noises; there used to be in the old days the sound of trumpets outside that gate. War trumpets! I'm sure they were trumpets. I have read somewhere that Drake, who was the greatest of these men, used to dine alone in his cabin on board ship to the sound of trumpets. In those days this town was full of wealth. Those men came to take it. (174)

Decoud aventura esta reflexión cuando oye el sonido de la locomotora. En esa ocasión en la que se hallaba acompañado por Antonia, la señora Gould y Don Avellanos menciona esa vieja verdad que animaba a sus antepasados pero que ahora ha cambiado de apariencia. Las palabras del *boulevardier* Decoud, “This sound puts a new edge on a very old truth” (173) explicitarán las líneas de fuga que tensan y a la vez desbordan la semántica del término “aventurero”, “Now the whole land is like a treasure-house, and all these people are breaking into it, whilst we are cutting each other's throat.” (174). El tono de las aventuras ya no está dado por la trompeta de Drake sino por un sonido que postula la verdad presuntamente irreductible del progreso y el orden, el silbato de la locomotora.

Por el procedimiento conradiano la palabra “aventurero” seguirá desbordando la semántica en líneas de fuga que la hacen devenir, también, a Holroyd, el financista norteamericano con una “insatiable imagination of conquest” (76). Por el procedimiento conradiano esta clase de aventureros, los Gould y los Holroyd, será contrapuesta con los pobres. Ellos, por el contrario, “associating by an obscure instinct of consolation the ideas of evil and wealth” (4), afirmarán que la península de Azuera es mortal a causa de su tesoro prohibido.

En esa primera descripción de un espacio en el cual los Drakes, los Gould, los Holroyd y los gringos de Azuera se afanan por hacerse del tesoro, la omisión de la mina de San Tomé podría ocurrírsele al lector como poco menos que intrigante, tanto más que la

visibilidad de la mina es un dato que entra dentro de los límites de los datos universalmente objetivos y verificables. El narrador nos dice en el capítulo 8 de la sección primera, “The Silver of the Mine”, que “from the porch of the posada in Rincón, only a short league from the town, the lights on the mountain were visible, twinkling above the trees” (101) y el Capitán Mitchell describe la mina a los distinguidos viajeros como “ a whole mountain ablaze like a lighted palace above the dark Campo”(485). Por el procedimiento conradiano que juega con la movilidad y rango del movimiento de ese ojo, oscilante entre la mirada, “gaze”, y la ojeada, “glance”, Conrad pondrá en tensión el alcance de la visión de un narrador pretendidamente omnisciente y objetivo, distanciado de los sucesos en la novela (Lothe, 1989: 207). Ese espacio que se escatima es aquel que la narración nos hará transitar con asiduidad e insistencia. En ese recorrido del espacio, en ese acto de sondear su profundidad y en el acto que capta los barrancos de Azuera, la Great Isabel y Sulaco falta, como hemos señalado, precisamente aquello que en palabras de Said es la *raison d'être* (1985: 109) de la nueva unidad política que es la república de Sulaco.

Esa narración que desborda niveles en un movimiento de focalizaciones que van de la mirada, “gaze”, a la ojeada, “glance”, que nos da el panorama y nos adelanta los espacios que recorrerán los personajes creando espacialidades que ponen en tensión el espacio oficial, no puede haberse saltado la mina. La omisión de la mina de este primer relato del espacio no puede ser atribuida a un descuido por parte del novelista puesto que Conrad hilvana estructuralmente todos los eventos de la novela en tres secciones, a saber, “The Silver of the Mine”, “The Isabels” y “The Lighthouse”. De manera general pero precisa, estos tres nombres representan algo más que un intento de particularizar y caracterizar la topografía del espacio en *Nostramo*. Lejos de imponer compartimentos estancos ellos funcionan a modo de índice de un devenir que nos lleva de un espacio netamente geográfico y topográfico a un espacio vivido. La nominación de las tres secciones muestra a las claras que el espacio, lejos de figurar como mero trasfondo para las acciones, plantea un itinerario que debemos entender como un devenir en el que el espacio adquiere una cualidad viva. En este sentido, la construcción y composición conradiana nos propone un movimiento que escapa del *telos* mina- progreso. De esta manera la tríada “The Silver of the Mine”-“The Isabels”-“The Lighthouse” construye una topología textual engañosa, esquiva de la aparente progresión que sugiere la secuencia, y que nos llevará a bifurcaciones en las que, como dice el mismo Conrad en la “Author’s Note”, arriesgamos perdernos (xliii).

Proponemos que quizás en el acto de saltarse la mina de San Tomé, es decir, de hacer discontinuamente el espacio, esté el método de Conrad, un método que se insinúa ya en esos primeros párrafos de una narración que se desborda y que parece querer desorientarnos. Como ya señaláramos sólo *a posteriori* el lector comprenderá la importancia de esa construcción y composición del espacio que opera como *incipit*. El valor que ésta reviste no puede separarse de ese desbordamiento de la narración que ya desde el umbral de la novela prolépticamente traza la diégesis, analógicamente preanuncia o introduce las principales líneas temáticas (Lothe, 1989: 178, 204) y, fundamentalmente, constituye el sitio donde las líneas de fuga comienzan a tensar las isotopías del *allá* de la aventura y del progreso.

En lo que sigue nuestro tránsito de lectura nos llevará de los espacios de las isotopías del *allá* del progreso y la civilización, representados por la mina, el faro y los Intereses Materiales como garantes del desarrollo, a otros espacios en los que el cuerpo ha sido repuesto creando espacialidades múltiples.

En esa composición espacial particular que se delinea en el primer capítulo se advierte, además de la ausencia de la mina, la presencia de un motivo que revestirá carácter ubicuo en la diégesis: el barranco, “the ravine”, “the gorge”. El barranco del primer capítulo estará siempre presente en la novela, prolépticamente tramando la historia y analógicamente tensando espacios (barranco-mina), acontecimientos (barranco-Gringos-Nostromo) y periodos históricos (Conquistadores-dominación española- Padres-Independencia- modernización- separación).

El narrador autorial y su ojo, que moviéndose entre la mirada, “gaze” y la ojeada, “glance” inexplicablemente omite a la mina de ese espacio de narración, construye y compone su presencia, sin embargo, en una imagen espacial que recorrerá a modo de línea de fuga todo el espacio de la novela. Esta imagen es la del barranco en Azuera. Este barranco que el narrador menciona en esa primera descripción del espacio es el lugar donde los “gringos” buscan el filón y encuentran la muerte. Es también el barranco en la Great Isabel donde Nostromo esconde el tesoro robado y donde su subjetividad se fractura, “He was afraid, because, neither dead nor alive, like the Gringos on Azuera, he belonged body and soul to the unlawfulness of his audacity” (531). Ese espacio es también, o más bien deviene, el barranco de San Tomé, ese Paraíso de Serpientes, “Paradise of Snakes” (209) que la Sra. Gould se lamenta de haber perturbado. A pesar de su aparente invisibilidad en esa presentación inicial del

espacio, la mina, sostenemos, infectará por medio de la imagen del barranco en la península de Azuera y en la Gran Isabel el campo de lo visible.

Según Derek Gregory (1996) “[w]e routinely make sense of places, spaces, and landscapes in our everyday lives- in different ways and for different purposes- and these “popular geographies” are as important to the conduct of social life as are our understandings of (say) biography and history” (14). En la composición de ese espacio inicial, que comprende la presencia de la leyenda de los “gringos” en Azuera y el barranco donde Nostromo esconderá el tesoro, se insinúan esas espacialidades de experiencia que por el método conradiano vienen a hacer mapa del espacio en la novela. Si como señala Peters (2004) es “the relationship between subject and object causes the particular perceptual experience- not so much the specific physical location of one or the other” (37), podemos entrever el procedimiento utilizado en esa aproximación inicial y primerísima al espacio sudamericano.

La mina estará entonces presente, si bien no de forma tangible, en esa aparente omisión. Su importancia se insinúa por la intensidad de unas imágenes que desafían la stasis descriptiva (Lothe, 1989: 177) del espacio como mero trasfondo y señalan el ingreso de San Tomé al mundo de la diégesis. Por la potencia de las imágenes la mina estará presente aún antes de la mención explícita del narrador que focaliza desde Giorgio Viola en el capítulo IV, “[...] the silver mine in the mountains three leagues from the town” (30). La mina, con su ingente riqueza y a partir de los Intereses Materiales que convoca, garantizará el orden y el progreso en ese “twilight country” (xlii) que es Sulaco. Charles Gould, administrador de la Concesión Gould, proclama ante su esposa:

What is wanted here is law, good faith, order, security. Anyone can declaim about these things, but I pin my faith to material interests. Only let the material interests once get a firm footing, and they are bound to impose the conditions on which alone they can continue to exist. That’s how your money-making is justified here in the face of lawlessness and disorder. It is justified because the security which it demands must be shared with an oppressed people. A better justice will come afterwards. (84)

Dice Edward Said (1985), reconociendo el rol preponderante de San Tomé, que la mina “will become by the end of the novel the *raison d’être* of the independent Republic of Sulaco” (109).

Para reponer el cuerpo y componer un espacio vivido en ese “todo espacio-temporal” (Hillis Miller, 2005: 12) en el cual la mina es la *raison d’être* el procedimiento conradiano se vale de un mosaico de focalizaciones a partir del cual configura la

espacialidad de los distintos personajes que pueblan ese “whole world” (Conrad, 1919: 190) que es *Nostramo* .

En 1904 Conrad da carnadura a este país latinoamericano, este “twilight country” (xlii) con su historia, su espacio y su política atravesados por los Intereses Materiales y entre 1905 y 1911 aborda temáticas que se centran en la cuestión polaca⁵² y su identidad como polaco. En 1905 escribe “Autocracy and War”, en 1908 *A Personal Record*,⁵³ en 1911 “A Familiar Preface”,⁵⁴ “Prince Roman” y *Under Western Eyes*. Años más tarde vendrán los ensayos “A Note on the Polish Problem” (1916) y “The Crime of Partition” (1919), en los cuales el escritor examina el rol de la nación en la historia.

⁵² En “Autocracy and War” (1905) la distinción entre el patriotismo considerado como una idea benigna y noble y el nacionalismo como una expresión de oprobio es evidente. Para un polaco las cuestiones relativas a la nación y la identidad nacional no son temas menores y escribir acerca de tales asuntos representa entrar en “a terminological minefield” (Porter-Szücs, Brian: 13 citado en Niland, 2009: 101). Por lo tanto hablar de una tradición nacionalista decimonónica que incluye a Stanislaw Staszic, Mickiewicz y Dmowski es o absurdo o incendiario (Niland: 101). Conrad aboga por “conceptions of legality, of larger patriotism, of national duties and aspirations” a la vez que condena las doctrinas emergentes de un nacionalismo de corte popular que cultivan “the fatal worship of force and the errors of national selfishness” (Conrad, 1921b: 97). Habría en Conrad, no obstante, un uso ambiguo del término patriotismo.

Para Najder “Autocracy and War” es un ensayo profético (Najder, 2012: 47, 55). A pesar de que las consideraciones acerca de eventos recientes en Rusia, del avance de Alemania como potencia y las polémicas opiniones de Conrad sobre las revoluciones y la democracia han ensombrecido el tema central del ensayo, habría en “Autocracy and War”, según Najder, una visión solidaria del europeísmo, ya anunciada en el título original del ensayo “The Concord of Europe” (CL3: 218-19) Cf. Stape, John, (Ed.) (2004) “Introduction”. *Notes on Life and Letters*. Cambridge: Cambridge University Press. Stape sostiene que los ensayos políticos de Conrad demuestran “his profoundly sceptical temperament and anxious consciousness of modern alienation and duality, and they reveal his extreme weariness of ready-made formulas, whether of political dogmas or aesthetic programmes” (xlii).

⁵³ El texto publicado en *The English Review* proveyó las bases para un manuscrito publicado bajo el título *Some Reminiscences* por Paul R. Reynolds en Nueva York con el objetivo de asegurar los derechos de autor del escritor en Estados Unidos. La primera edición británica en formato libro fue realizada por Eveleigh Nash en 1912 e incluía “A Familiar Preface”. La primera edición estadounidense en formato libro se realizó en ese mismo año por Harper e incluyó el prefacio aunque hubo un cambio en el título. El nombre usado fue *A Personal Record*. Este título fue adoptado en la segunda edición inglesa publicada por Nelson en 1916 (Knowles and Moore: 277). En una carta de 1913 a Alfred Knopf Conrad sugiere reeditar *A Personal Record* con el objetivo de impulsar el mercado para sus libros. Si bien el volumen ya había sido publicado por Harper las estrategias publicitarias habían resultado escasas y Conrad consideraba necesario profundizar el impacto de su entrada en el mercado norteamericano. A diferencia de lo que había propuesto a Pinker ahora Conrad gira el eje y sugiere el título *A Personal Record. By Joseph Conrad. The story of his first book and of his first contact with the sea*. Como se ve, el libro es maleable; el mismo Conrad lo explicita: “A bit of Autobiography- and a bit of good writing as well.” (CL5: 259).

⁵⁴ En 1911 Joseph Conrad escribe “A Familiar Preface”, prefacio que forma parte de *A Personal Record*. La letra “K” que forma parte de la firma con la que Conrad rubrica esta “notoriously evasive autobiography” (GoGwilt, 1995 : 110), “J. C. K”, revela el carácter único de este volumen. A la vez, señala la relación problemática que lugar y escritura representan para Conrad.

Conrad se irá de Polonia y, como él mismo reconoce en las palabras introductorias de la “Author’s Note”, su viaje lo llevará a un espacio en el que verá “the birth of the Occidental Republic” (xlvi). Su viaje lo llevará a *Nostramo*.

La puesta en relación de la novela, comenzada en 1902 y finalizada en 1904, y el ensayo “Autocracy and War”, publicado en 1905, revela líneas que trazan zonas de indistinción, espacios en los que se enrevesan Sudamérica y Polonia. Conrad hará explícito ese acto de desbordamiento de narraciones y espacios trece años después de la aparición de la novela, cuando escriba la “Author’s Note” en 1917. En *Nostramo* la aparición temprana de la temática de los Intereses Materiales y su rol en el contexto del surgimiento de las luchas por la independencia y la constitución de las naciones desborda pues el espacio sudamericano y traza líneas de fuga que lo imbrican y conectan con cuestiones relativas a los nacionalismos europeos. Así, el espacio en la novela evidencia la trabazón entre el surgimiento de los movimientos independentistas, la pugna llevada a cabo por los representantes de los Intereses Materiales y el deseo de una nación polaca independiente y con fronteras propias (Hampson, 2014: 1).

Si bien en la “Author’s Note” a *Nostramo*, escrita, como ya hemos señalado, años después de publicada la novela, Conrad hace mención a su pasado polaco, en la novela en sí Polonia está, en apariencia, ausente. No obstante, el concepto de nación forma un tema recurrente para Conrad en los primeros años del siglo xx (Niland, 2009) y en *Nostramo* ya Conrad se compromete “under a displaced and fictional guise” (Knowles & Moore, 2000: 28) con temáticas que desarrollara *in extenso* en “Autocracy and War”. Una de estas cuestiones es la de los Intereses Materiales. En este ensayo de 1905 el tema aparecerá en el contexto de una Europa cuyo frágil capitalismo y sus democracias, que han “elected to pin its faith to the supremacy of material interest (Conrad, 1921b: 107), se ven acechados por la autocracia rusa y el avance alemán. Dice Conrad:

The dreams sanguine humanitarians raised almost to ecstasy about the year fifty of the last century by the moving sight of the Crystal Palace — crammed full with that variegated rubbish which it seems to be the bizarre fate of humanity to produce for the benefit of a few employers of labour — have vanished as quickly as they had arisen. The golden hopes of peace have in a single night turned to dead leaves in every drawer of every benevolent theorist’s writing table. A swift disenchantment overtook the incredible infatuation which could put its trust in the peaceful nature of industrial and commercial competition.

Industrialism and commercialism — wearing high-sounding names in many languages (*Welt-Politik* may serve for one instance) picking up coins behind the severe and disdainful figure of science whose giant strides have widened for us the horizon of the universe by some few inches — stand ready, almost eager, to appeal to the sword as soon as the globe of the earth has shrunk beneath our growing numbers by another ell or so. And democracy, which has elected to pin its faith to

the supremacy of material interests, will have to fight their battles to the bitter end, on a mere pittance — unless, indeed, some statesman of exceptional ability and overwhelming prestige succeeds in carrying through an international understanding for the delimitation of spheres of trade all over the earth, on the model of the territorial spheres of influence marked in Africa to keep the competitors for the privilege of improving the nigger (as a buying machine) from flying prematurely at each other's throats. (ibíd)

Este ensayo se revela capital pues Conrad se muestra aquí consciente de la existencia conflictiva de distintas “doctrine of nationalities”⁵⁵ en Europa (103). Éstas incluían doctrinas benignas, como la polaca, y expansionistas, como la rusa y alemana. En este escrito político, además de poner de manifiesto su heredada actitud de recelo y rechazo hacia Alemania, Conrad coincide con el clima anti-germánico prevalente en Inglaterra en 1905. De esta manera, el escritor viene a inscribirse en una tradición eduardiana de nacionalismo inglés que exacerba la atmósfera de sospecha contra lo germánico en los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial (Simmons, 2005; Simmons, 2014: 156).

Lo que Conrad pone de manifiesto con la creación del espacio en *Nostramo* son las tensiones que surgen en un contexto revolucionario e independentista en el que impera la rapiña por América (Pratt, 1992: 127), rapiña que no es muy diferente de la de los poderes europeos por Polonia o por África. El espacio sudamericano en que se plantea un nuevo comienzo de la historia, un nuevo punto de origen que es europeo, europeo del norte y norteamericano y que de la mano del progreso transformará y civilizará estas tierras salvajes, no está escindido en la composición realizada por Conrad de tensiones. En la formulación del espacio en *Nostramo* la isotopía del *allá* romántico de América como naturaleza primitiva y la isotopía del *allá* racionalista de una tierra salvaje lista para ser civilizada es confrontada por imágenes de un espacio que no se halla por fuera ni de la historia del imperialismo europeo ni del poder naciente de Estados Unidos.

La retórica del desarrollo (que por sí misma implica una temporalidad) encuentra su matriz conceptual en la relación entre tiempo y economía. En *Nostramo* esta lógica, insistentemente repetida, justifica la realización de obras como el ferrocarril, que atraviesa fronteras y el embarcadero que asegura la eficiente movilización de mercancías y facilita el traslado de los recursos naturales hacia el exterior de la región. Es a partir de esa temporalidad del desarrollo, llevada a cabo mediante la manipulación del espacio y la apertura de fronteras, que en *Nostramo* comienza a visualizarse también

⁵⁵ Véase también la referencia que Conrad hace a la doctrina de las nacionalidades en el ensayo “The Crime of Partition” (1919), recopilado en *Notes on Life and Letters* (1921g).

un nuevo mapa. En este mapa de una globalización incipiente los límites ya no guardan relación con las fronteras de los territorios nacionales (Svampa, 2009: 110) sino con un reordenamiento geopolítico y económico en el cual el rol de Estados Unidos es central. En *Nostramo* el tropo que Pratt llama 'industrial revery' (1992: 150), característico de las posiciones que propugnan una modernización extractivista es puesto en tensión por uno que recurre a esa misma naturaleza representada por el barranco. A partir de esta imagen y de focalizaciones que nos permiten conocer la experiencia de distintos personajes inmersos en el espacio de la codicia y la despoliación Conrad esbozará nuevas espacialidades que deshacen las isotopías del *allá* de la aventura, la conquista y el triunfo.

Sostenemos que Conrad, al tramar en ese *incipit* la presencia de la mina en el mito de Azuera, en el barranco, en su riqueza prohibida y los fantasmas que la acechan, compone un espacio vivido que no está en consonancia con la representación de Sudamérica elaborada en las imágenes de los viajeros ingleses atraídos al continente por el oro y la plata de las minas andinas. Ese espacio en el que ingresamos en el primer capítulo desborda lo que podría parecer una mera agregación de impresiones del espacio determinada por la posición de sujeto y objeto en tanto comporta una experiencia perceptual del narrador autorial ya completamente mediada por la experiencia (Peters, 2004: 37). Esa experiencia es sin dudas, como señala Gramuglio (2000: 202), la que le aporta su propia experiencia de viajero en el continente americano "tan incompleta y fugaz", la experiencia registrada en los libros de viajeros anteriores" y, agregaremos nosotros, su experiencia de polaco nacido en una nación desmembrada por la rapiña de los Intereses Materiales.

La composición del espacio de esa naturaleza americana, tras la cual irán los Intereses Materiales y de los cuales dependerán el orden y el progreso que aseguren la estabilidad política, adquiere por el procedimiento conradiano un carácter singular. A partir del tratamiento particular de la imagen del Paraíso de Serpientes captada por la acuarela de la Sra Gould Conrad trazará líneas de fuga que tensan las isotopías del *allá* de los viajeros ingleses y la tríada canónica humboldtiana de imágenes de planicies interiores, montañas y junglas tupidas que se combinaban para conformar la representación metonímica estándar del nuevo continente (Pratt, 1992: 127) .

Esa tierra americana de grandes distancias que se había abierto para Emilia al *allá* de la aventura cuando en Italia escuchaba los relatos de Charles no tardará en tensionarse en líneas de fuga que desencadena la acuarela de la Sra. Gould.

El acto de representación que Emilia realiza en esta acuarela, pintada *in situ*⁵⁶ desde un espacio que Don Pepe le ha acondicionado se revela como intento respectivamente de, por un lado, experimentar con los sentidos el espacio del trópico en vez de especular acerca de éste a la distancia y, por otro, de enmarcar la naturaleza en esa tierra de aventuras. Ese conocimiento del espacio tropical que Conrad plasma en el acto de presentar a la Sra Gould pintando *in situ*, se sustentaba en una concepción decimonónica del cuerpo como instrumento de registro (Driver, 2005: 11) que la novela vendrá a problematizar. Dice Felix Driver:

Europeans often saw what they wanted to see when they travelled into the tropics, projecting an imaginative geography of natural and cultural difference onto the new worlds they encountered. But tropical nature and society was far more than a screen, and the apparently simple act of projection was in fact a laborious process in which a variety of transactions were involved. (8)

El procedimiento de Conrad al incluir la naturaleza en la acuarela de la Sra Gould va mucho más allá de la composición de una mirada nostálgica, al estilo de la del héroe en la novela de Hudson *The Purple Land* (Watt, 1988: 29) o la mirada que aparece en la fuente *Venezuela: or Sketches of a Life in a South American Republic* (1868). En este volumen Edward Eastwick, encargado de negociar un empréstito entre Venezuela e Inglaterra, describe una visita a una serie de bellas plantaciones abandonadas y acota mordaz, “were it not for snakes, insects, a vertical sun, fever, and a too rank crop of liberty, this valley would be paradise” (207). Otra de las descripciones de Eastwick que reverbera también en *Nostramo* dice :

North of the city, I found only one other place worth a visit. This is the Toma, or reservoir, which supplies Caracas with water. It is situated in a thickly-wooded ravine, and a very narrow path among the bushes lead to it. It is necessary to tread with caution here, as, on account of the dense thickets, and the place being so little frequented, snakes abound in incredible numbers. I was assured that, on a little rocky terrace where the shrubs will not grow, sometimes forty or fifty rattlesnakes and other serpents might be seen basking in the sun. (52)

En este texto las descripciones del espacio, señala Joselyn M. Almeida, en *Reimagining the Transatlantic 1780-1890* (2016), corresponden a lo que Eastwick considera la imprevisibilidad de las operaciones financieras y los riesgos que involucraba para los inversores extranjeros colocar su capital en un país tan inestable (212).

⁵⁶ La producción de imágenes *in situ*, dadas las habilidades, técnicas y materiales necesarios para la creación de vistas “on the spot” se hallaban relacionadas con un compromiso visceral con lugares y sitios. (Driver, 2005: 10)

En *Nostramo*, en cambio, al introducir la representación de la imagen del Paraíso de las Serpientes en la acuarela, Conrad involucra los espacios de la experiencia y el encuentro como aspectos esenciales para deslindar la diferencia en el estatus epistemológico del ver y conocer en la creación de imágenes (Driver, 2005: 9). Así, la referencia a El Paraíso de las Serpientes comporta más que una elección azarosa o un simple detalle que otorga color local. En este sentido, El Paraíso de las Serpientes, en tanto uno de los tropos más o menos reconocibles de la tropicalidad (ibíd.) al visualizar el espacio como paraíso e infierno, compone un espacio nuevo en el que se plasma una naturaleza, ya no celestial o infernal, sino heterogénea.

Asimismo, por ese mismo procedimiento conradiano que traza líneas de fuga en las imágenes procedentes de formaciones discursivas de la tropicalidad, El Paraíso de las Serpientes será puesto en relación paratáctica con el sonido tronante de la mina. Este tremor sobrecoge a Charles Gould con la fuerza, respectivamente, de una proclama amenazante que procede de la tierra y la maravilla de una empresa lograda que venía a satisfacer un deseo audaz:

He had heard this desire. He had heard this very sound in his imagination on that far-off evening when his wife and himself, after a tortuous ride through a strip of forest, had reined in their horses near the stream, and had gazed for the first time upon the jungle-grown solitude of the gorge. The head of a palm rose here and there. In a high ravine round the corner of the San Tomé mountain (which is square like a blockhouse) the thread of a slender waterfall flashed bright and glassy through the dark green of the heavy fronds of tree-ferns. Don Pépé [sic], in attendance, rode up, and, stretching his arm up the gorge, had declared with mock solemnity, "behold the very paradise of snakes, señora." (Conrad, 1995b: 105)

El espacio que Conrad compone al poner en relación paraíso, infierno y mina opera así para deshacer ese par dicotómico que se proponía como tropo de la tropicalidad. El procedimiento conradiano repone el cuerpo que oye y el cuerpo que ve en relación con la naturaleza y el espacio. En la voz del narrador, que focaliza a través de Charles, leemos cómo ese sonido atronador revive en él el deseo audaz de aventura y éxito. Sin embargo, la novela nos mostrará que ese deseo de orden, riqueza y progreso no puede ser escindido de la naturaleza y, por consiguiente, del espacio.

El procedimiento conradiano plasmará magistralmente la reconfiguración del territorio que trae aparejada la prevalencia de los Intereses Materiales y la explotación de la mina y los recursos naturales en la espacialidad de Emilia. La historia que la Sra. Gould conoce por que se la han contado, "Mrs Gould knew the history of the San Tomé mine" (52) y también por su propia experiencia en Costaguana, da cuenta de ese paradigma

extractivista que, como observa Maristella Svampa, “cuenta con una larga y oscura historia en América Latina, marcada por la constitución de enclaves coloniales, altamente destructivos de las economías locales y directamente relacionados con la esclavización y el empobrecimiento de las poblaciones.” (2009:15). Dice el narrador acerca de esta historia conocida por Emilia Gould:

Worked in the early days mostly by means of lashes on the backs of slaves, its yield had been paid for in its own weight of human bones. Whole tribes of Indians had perished in the exploitation; and then the mine was abandoned, since with this primitive method it had ceased to make a profitable return, no matter how many corpses were thrown into its maw. Then it became forgotten. (Conrad, 1995b: 52).

Las Guerras de la Independencia traen aparejado el redescubrimiento de la mina:

It was rediscovered after the War of independence. An English company obtained the right to work it; and found so rich a vein that neither the exactions of successive governments, nor the periodical raids of recruiting officers upon the population of paid miners they had created, could discourage their perseverance. (ibíd.)

Es por eso que Conrad vuelve una y otra vez al barranco, a ese Paraíso de Serpientes, y a la acuarela que lo plasmó. Conrad desborda la narración también en *Nostramo* y, mediante el procedimiento, resquebraja una isotopía del *allá* de una naturaleza sublime, obstáculo para la modernización. El espacio conradiano en *Nostramo* se delinea como un espacio de aventura, exuberancia, abundancia y progreso pero también de luchas intestinas por los recursos e Intereses Materiales.

En la lectura que proponemos la acuarela pintada *in situ* por Emilia debe ser sacada entonces de ese lugar meramente descriptivo al que ha sido relegada. En este sentido, proponemos reponerla para el análisis en tanto que, al insertarse en la diégesis a partir de sucesivas focalizaciones, pone en tensión la mirada, “gaze”, y la ojeada, “glance”, sobre el espacio.

En “The Modernization of Sulaco” (1992), Jaques Berthoud, a pesar de detenerse en la habitación de Charles Gould y en el jardín de la casa, no repara en la acuarela. Por extraño que parezca este artículo, en el que se señala la presencia insoslayable de la Casa Gould como índice de la importancia que la novela concede al establecimiento de una relación viva entre pasado presente y futuro (154-155), no da cuenta de ella:

Thenceforth, it is kept steadily before us, as we become acquainted with the dignity of its facade, and the harmonious disposition of its windows and balconies; we enter the the arched gateway leading into the paved court with its cistern, reeds and

fronds, and its stone staircase rising past a statue of virgin and child to the first-floor balcony running round all four walls; we look past the clusters of tropical flowers on the balustrade into the patio, or enter the great reception rooms overlooking the Calle, or stroll into Charles Gould's masculine retreat with its red tiled floor, and its family memorabilia. And finally we are admitted through the inner gate of the house into the surprise of an immaculate walled garden, with its lawns, flower beds and "triple row of old orange trees surrounding the whole". (155)

Al omitir la presencia de la acuarela en la habitación Berthoud descuida un elemento central en la construcción y composición del espacio en *Nostramo*: precisamente aquel que pone en tensión la isotopía de la naturaleza representada en la acuarela y las transformaciones necesarias para explotarla.

De todos los lugares posibles donde el escritor pudo colgar este bosquejo, eligió la habitación de Charles Gould. La acuarela parece constituir un detalle nimio, un objeto más entre las otras piezas del mobiliario; sin embargo, asumirá un rol significativo al estar rodeada por las armas, planos y muestras minerales.

Por primera vez se hace referencia a ella cuando, después de la visita de tres extranjeros, la señora Gould se acerca a la habitación de su esposo y, sin entrar, echa una mirada al interior:

One tall, broad bookcase, with glass doors, was full of books; but in the other, without shelves, and lined with red baize, were arranged firearms: Winchester carbines, revolvers, a couple of shot-guns, and even two pairs of double-barrelled holster pistols. between them, by itself, upon a strip of scarlet velvet, hung an old cavalry sabre, once the property of Don Enrique Gould, the hero of the Occidental Province, presented by Don José Avellanos, the hereditary friend of the family. Otherwise, the plastered white walls were completely bare, except for a water-colour sketch of the San Tomé mountain- the work of Doña Emilia herself. In the middle of the red-tiled floor stood two long tables littered with plans and papers, a few chairs, and a glass show- case containing specimens of ore from the mine. (69-70)

El procedimiento narrativo que ubica la acuarela en esa habitación, conviviendo con los objetos que, por un lado, aseguran el control de un territorio, tales como sables, carabinas, mapas, etc., o, por otro, aquellos que corporizan el territorio de la mina en la habitación, tal como las muestras minerales, traza líneas de fuga en esas isotopías del *allá* que visualizan a la naturaleza virgen como obstáculo para la explotación de sus recursos. Asimismo, esta composición del espacio repone el carácter predatorio (Mitchell, 2002: 16) del acto de representación en tanto la naturaleza, otrora virgen y primigenia, sólo puede existir ahora enmarcada y como naturaleza muerta en medio de todo aquello que la expolió.

En el juego de voces y focalizaciones que el procedimiento conradiano urde en esa escena súbitamente somos desplazados de la focalización de la Sra. Gould a una mirada y una voz intrusa que nos dice “the work of Doña Emilia herself” (70). Si la descripción de la habitación coincide con los límites del espacio en que la Sra Gould se encuentra y con su ojeada, “glance”, la intrusión de esa otra focalización viene a socavar la estabilidad de la anterior. Ese devenir de focalizaciones que escenifica la tensión entre la mirada, “gaze” y la ojeada, “glance”, desborda respectivamente la mirada de Emilia y la nuestra que la acompaña en calidad restringida de *voyeur*. Por medio del juego que el procedimiento conradiano efectúa la Sra. Gould por el acto de focalización intruso pasa ella misma a formar parte de la puesta en escena y pasa de ser observadora a ser observada (67). En esa acuarela, pintada *in situ* desde ese claro del monte bajo el techo de paja improvisado por Don Pepe, el marco garantizaba que el observador estuviera afuera, resguardado, y detrás del atril. Ahora, por ese juego de focalizaciones que el procedimiento conradiano efectúa, Emilia misma pasa a estar enmarcada, como si formara parte de esa naturaleza muerta, exánime y despoliada que ha resultado de la persecución de los Intereses Materiales. Así, por medio de las tensiones entre focalizaciones, Conrad compone una visión nueva en la que restituye la historicidad⁵⁷ a la/s mirada/s que representa/n el espacio. De este modo, la misma visión de Conrad se constituiría en una ojeada, “glance”, en la que se pone de manifiesto que el acto de ver ese espacio es una representación (Bal, 1993: 383)

Como esperamos haber demostrado con nuestra lectura, Conrad no confina la acuarela al orden de lo ornamental en la habitación de Charles y no restringe su función al orden de lo meramente descriptivo. El espacio que Emilia ha preservado es el de un instante, una ojeada, “glance”, en una secuencia de expoliaciones. Por el procedimiento conradiano volvemos una y otra vez a la acuarela, al momento en la que fue pintada, a lo que representaba y a lo que ya no representa más:

The waterfall existed no longer. The tree-ferns that had luxuriated in its spray had dried around the dried-up pool, and the high ravine was only a big trench half filled with the refuse of excavations and tailings. The torrent, damned up above, sent its water rushing along the open flumes of scooped tree trunks striding on trestle-legs to the turbines working the stamps on the lower plateau- the mesa grande of the San Tomé mountain. (Conrad, 1995b: 106)

⁵⁷ Restituye la historicidad a un acto de mirar que respectivamente la negaba y objetivaba aquello que era contemplado (Bal, 1993: 383).

Esa naturaleza exuberante representada en esa acuarela que cuelga ahora de las paredes blancas de una habitación en la que está asediada por los elementos que han causado su despojo, no puede constituir sólo un mero trasfondo descriptivo estático. A esa naturaleza, que el procedimiento conradiano repone y narrativiza en la acuarela, volvemos insistentemente en cada punto de inflexión de la diégesis. Una de estos momentos es cuando en ocasión de estar todos alistándose para sacar el cargamento de plata de Sulaco, la Sra. Gould increpa a su marido acerca de la posición que ocupa la Casa Gould y los Intereses Materiales que ésta representa en Costaguana (Conrad, 1995b: 207). Al dejar la habitación la mirada de Emilia se concentra nuevamente en la acuarela:

Two big lamps with unpolished glass globes bathed in a soft and abundant light the four white walls of the room, with a glass case of arms, the brass hilt of Henry Gould's cavalry sabre on its square of velvet, and the water-colour sketch of the San Tomé gorge. (209)

Es porque ha visto la imagen en la acuarela que Emilia alude a los cambios que la persecución de los Intereses Materiales ha provocado en ese espacio de naturaleza virgen. Su lamento por haber terminado con esa naturaleza prístina, “Ah, if we had left it alone, Charley!” (ibíd.); sin embargo, sólo encuentra la respuesta fastidiada de su marido que le responde “it was impossible to leave it alone [...] It is no longer a Paradise of Snakes. We have brought mankind into it,” (ibíd). El desarrollo, cuya matriz conceptual reside en la relación tiempo-espacio-economía, se ha cobrado factura y de aquel Paraíso de Serpientes ya nada queda. Otras serpientes han entrado en ese Jardín del Edén y han perturbado a sus habitantes.

En las múltiples y diversas escenificaciones de la acuarela de la Sra. Gould Conrad muestra las líneas de fuga que desestabilizan las isotopías del *allá* del discurso racionalista y las inflexiones del discurso romántico en la representación de la naturaleza. De esta manera, el procedimiento conradiano, al darnos en la acuarela la medida de otros espacios y espacialidades, desarticula un imaginario que justifica y legitima el saqueo de los recursos naturales en aras de la modernización y que capitaliza a la naturaleza a su antojo.

Como hemos tratado de demostrar la reposición de la acuarela en el espacio de la diégesis no marca un rumbo de lectura fijo hacia un *allá* de la naturaleza sublime sino que aparece atravesada por líneas de fuga. El procedimiento compone un espacio en el

cual se pone en relación de contigüidad la representación pictórica de una naturaleza que fue pero que ha dejado de existir y los emprendimientos sociales que lleva a cabo la Sra Gould. Cuando Emilia sale al corredor después de haber estado en la habitación de Charles, Decoud sale a su encuentro de entre las sombras del jardín. Él la ha estado esperando para convencerla acerca de la necesidad de persuadir a su marido sobre la importancia de no reconocer la victoria del Gral. Montero. Este acto implica separarse del resto de Costaguana y por medio de una revolución formar la República de Sulaco. Ante la tibia recepción que Emilia da a sus palabras, Decoud cambia su táctica y centra su discurso precisamente en la responsabilidad que les cabe por haber perturbado a la naturaleza:

Decoud had dropped easily into English, which he spoke with precision, very correctly, but with too many z sounds.
“Think also of your hospitals, of your schools, of your ailing mothers, and feeble old men, of all that population which you and your husband have brought in to the rocky gorge of San Tomé. Are you not responsible to your conscience for all these people?
(217)

Los proyectos de infraestructura representados por el embarcadero, el ferrocarril, la minería, y el progreso no bastan, como afirma Svampa (2009), para eximir de discursos críticos con respecto a la lógica de saqueo (111). En estas palabras de Decoud, que hablan de las actividades filantrópicas llevadas a cabo por Emilia, resuenan, por un lado, la noción de una naturaleza tropical sublime, sustentada en la creencia de riqueza infinita que mana del suelo y que justifica la lógica extractiva, y, por otro, la necesidad de paliar o compensar de alguna manera el despojo ambiental y humano que acompaña a estos proyectos. Las palabras de Decoud, el incrédulo *boulevardier* devenido patriota por amor a Antonia Avellanos, aquel que no duda en decir “I am not deceiving myself about my motives.” (Conrad, 1995b: 215), corren así el velo conceptual de la “responsabilidad social”⁵⁸ que acompaña a estos proyectos.

Conrad escenifica por un lado la isotopía del progreso fundada en la explotación de la mina a la vez que pone de manifiesto ya a comienzos del siglo XX, la conflictividad que este tipo de industria conlleva. El avance del progreso provoca niveles altos de afectación del medio ambiente, genera cuantiosos pasivos ambientales, requiere de un uso desmesurado de recursos humanos y agua e interviene de manera violenta en la

⁵⁸ Los esfuerzos de la Sra. Gould por implementar acciones cuyo cariz humanitario (escuelas, barrios, etc. compensen la realidad de la explotación en la mina parece ser un antecedente de lo que hoy conocemos como “desarrollo sustentable”.

geografía, reconfigurando nuevos territorios. Ya de eso daba cuenta la descripción de la afectación del medio ambiente que había originado la explotación de la mina:

Those tree-ferns had dried around the pool, the torrent had been dammed up, the water sent to the turbines working the stamps on the lower plateau of the San Tomé mountain and the high ravine had become a big trench where the refuse of excavations and tailings were dumped (106).

Por el procedimiento conradiano se pone en tensión esta cartografía que postula a Sulaco como proveedora de metales en un mundo que lo anexa a redes transnacionales, en este caso norteamericana e inglesa, que convierten al mundo en *mundo cantera*⁵⁹ (Svampa, 2009: 53) dependiente de los préstamos internacionales para su explotación (Almeida, 2016: 215). Conrad vendría así a dar cuenta temprana (Deas, 1995: 685) de un futuro modelo extractivo de megaminería transnacional que, como sostiene Svampa (2009), configura y anexa países como proveedores de metales en el mercado de materias primas y que promueve estratégicamente la reinención de un mundo (53).

En relación al espacio sudamericano y las espacialidades que lo transitan la composición de Conrad comporta una ojeada, “glance”, en la que *allá* de la narrativa del desarrollo, como argumento totalizante, se desdibuja en líneas de fuga que corren el velo de la lógica de la expoliación y el saqueo. En este sentido, el procedimiento conradiano esboza espacialidades que ponen de manifiesto distintas percepciones de un espacio transformado por la explotación de los recursos materiales, la existencia de la compañía minera y el éxito de los Intereses Materiales.

Con *Nostramo* Conrad nos hace aventurar en un espacio en el que el desarrollo borra, además de la individualidad de las ciudades, el espacio vivido del pueblo. La mina había impuesto la uniformidad hasta en el atuendo usado en los días festivos:

It had altered, too, the outward character of the crowds on feast days on the plaza before the open portal of the cathedral, by the number of white ponchos with a green stripe affected as holiday wear by the San Tomé miners. They had also adopted white hats with green cord and braid- articles of good quality, which could be obtained in the storehouse of the administration for very little money. (Conrad, 1995b: 97)

⁵⁹ Tomamos la noción de *mundo cantera* de Maristella Svampa y Mirta A. Antonelli (Eds.) (2009) *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*. Buenos Aires: Editorial Biblos. Svampa sostiene que “[l]a megaminería se funda en una provocativa particularidad: la auto-inhibición del propio Estado nacional para disponer de su territorio, de su soberanía. El mapa de esta megaminería corresponde al de una supranación, cuyo territorio resulta de la desapropiación del lazo que lo unía a la soberanía y que ha instituido, desde el cuerpo normativo minero de los 90, la figura del superficiario ante el beneficiario del suelo” (52).

El énfasis que Conrad pone en la descripción del atuendo se relaciona directamente con la experiencia del espacio que la identificación de pertenencia con esa indumentaria garantizaba:

A peaceable Cholo wearing these colours (unusual in Costaguana) was somehow very seldom beaten to within an inch of his life on a charge of disrespect to the town police; neither ran he much risk of being suddenly lassoed on the road by a recruiting party of lanceros- a method of voluntary enlistment looked upon as almost legal in the republic. (ibíd.)

El verde es el color de la mina y, por ende, de la modernización y del progreso pero ¿es eso lo que los trabajadores ven y perciben cuando la caravana que escolta el cargamento de plata desde la mina hasta el puerto se acerca furibunda y levantando polvareda? El procedimiento conradiano que traza líneas de fuga generadoras de otras espacialidades nos lleva a sostener que ciertamente no es eso que lo ven. El procedimiento conradiano recurre nuevamente al juego de focalizaciones para hacernos adentrar en ese espacio vivido:

The sleepy people in the little cluster of hats, in the small ranchos near the road, recognized by the headlong sound the charge of the San Tomé silver escort towards the crumbling wall of the city on the Campo side. They came to the doors to see it dash by over ruts and stones, with a clatter and clank and cracking of whips, with the reckless rush and precise driving of a field battery hurrying into action, and the solitary English figure of the Señor Administrador riding far ahead in the lead. (114)

La imagen que Conrad crea trata de recuperar la ojeada situada, “glance”, que repone el cuerpo y las sensaciones de los habitantes:

In the fenced roadside paddocks loose horses galloped wildly for a while; the heavy cattle stood up breast deep in the grass, lowing mutteringly at the flying noise; a meek Indian villager would glance back once and hasten to shove his loaded little donkey bodily against a wall, out of the way of the San Tomé silver escort going to the sea; a small knot of chilly leperos under the Stone Horse of the Alameda would mutter: “Caramba!” (ibíd.)

El procedimiento conradiano traza asimismo líneas de fuga y dispersión en el espacio del héroe épico, Nostromo, “a man of the people”⁶⁰ (301, 435). La percepción del

⁶⁰ En la “Author’s Note” Conrad se refiere a la creación del personaje: “he is a man with the weight of countless generations behind him and no parentage to boast of Like the People.” (Conrad, 1995: xlv).

espacio de Nostromo se verá modificada cuando comprenda que los *hombres finos*⁶¹ lo han traicionado. Cuando Fidanza regresa después de haber abandonado a Decoud con el cargamento de plata, el grito del búho, “Ya-acabo! Ya-acabo!- it is finished; it is finished,” (418) viene a poner de manifiesto esas líneas de fuga que tensionan este nuevo transitar de Nostromo en el espacio. Se ha producido un cambio en la espacialidad del Capataz de Cargadores: “The cry of the ill-omened bird, the first sound he was to hear on his return, was a fitting welcome for his betrayed individuality.” (418).

Al regresar a tierra firme, Nostromo comprende que sus prácticas espaciales anteriores se reducían a las de un intermediario en la extracción de plusvalía del trabajo asalariado de sus cargadores (Gogwilt, 1995: 198). En este sentido la historia del despertar a la conciencia sobre su propia posición en los hechos históricos, lejos ya de la visión de Mitchell que calificaba de “inspiring” la autoridad ejercida por Nostromo entre “an outcast lot of very mixed blood” (Conrad, 1995b: 14, 45), se urde en relación con el eclipse de su estatura heroica como hombre del pueblo. El espacio en el cual Nostromo desembarca después de abandonar a Decoud es el de los Intereses Materiales, un espacio en el cual su liderazgo entre la peonada y la gente del pueblo es funcional a la preservación de los intereses de los residentes europeos (Gogwilt, 1995: 205). Este espacio no se sustenta en los principios que darían unidad a una nación sino que es el espacio de la traición, tanto individual como colectiva.

En *Nostromo* ni la percepción del espacio es monolítica ni tampoco las lenguas que lo conforman lo son. El grito del búho, “Ya-acabo! Ya-acabo!”, con su poliglosia (Bajtín, 1982: 12) concentrada viene a trazar líneas de fuga en esas isotopías del *allá* de un espacio único. La manera de transitar el espacio de Nostromo había sido distinta antes de asumir la responsabilidad del cargamento de plata, “he had lived in splendour and publicity” (414) pero ahora, después de abandonar a Decoud, es cuando toman cabal sentido las palabras del Garibaldino, “There is no mistake. They keep us and encourage us as if we were dogs born to fight and hunt for them. The vecchio is right.” (418).

El término “Ya-acabó”, que Conrad toma del texto de Ramón Páez *Wild Scenes in South America* (Watts, 1965; Watts, 1997) involucra más que una resonancia temática con la fuente y mucho más que un toque de hispanidad. A partir de ese momento la

⁶¹ En cursiva en el original y sin entrecomillar. La frase es usada también por Nostromo para referirse a Giorgio Viola, también llamado “Garibaldino”, y por el mismo Viola para referirse a su héroe, Giuseppe Garibaldi.

ciudad se transforma y la espacialidad es otra. Cuando Nostromo trepa las paredes del fuerte abandonado y aparta los matorrales divisa los barcos amarrados en el puerto, la aduana y más allá la ciudad:

And behind the long pale front of the custom house, there appeared the extent of the town like a grove of thick timber on the plain with a gateway in front, and the cupolas, towers and miradors rising above the trees, all dark as if surrendered already to the night. The thought that it was no longer open to him to ride through the streets, recognized by everyone, great and little, as he used to do every evening on his way to play monte in the posada of the Mexican Domingo; or to sit in the place of honour, listening to songs and looking at dances, made it appear to him as a town that had no existence. (414-415)

El espacio urdido en la monoglosia del progreso (Coroneos, 2002: 88), representado por los Intereses Materiales de Inglaterra y Estados Unidos, se va resquebrajando en la poliglosia de otros espacios que abren líneas de fuga. La admiración que muchos han sentido por la presciencia de Conrad en lo que respecta a la Latinoamérica del siglo XX sin dudas encuentra su origen en las palabras de Holroyd, el norteamericano financista de Charles Gould y representante de la teleología del progreso:

We shall be giving the word for everything: industry, trade, law, journalism, art, politics, and religion, from Cape Horn clear over to Smith's Sound, and beyond too, if anything worth taking hold of turns up at the North Pole. And then we shall have the leisure to take in hand the outlying islands and continents of the earth. We shall run the world's business whether the world likes it or not. The world can't help it- and neither can we, I guess. (77)⁶²

El español, que es la primera lengua hablada en Costaguana, es la segunda en importancia en *Nostromo*. Conrad tomó la lengua española de las fuentes que leyó, tanto de Cunninghame Graham como de Páez, Perez Triana o de las tantas otras fuentes consultadas. Su uso, lejos de ser decorativo o de dar una nota de color (Monod, 2005: 223; Greaney, 2002: 120; Watts, 1993: 148), comporta un acto que además de poner en tensión al inglés⁶³ y los espacios de las diferentes comunidades lingüísticas que habitan el espacio de la novela fragmenta las identificaciones nacionales y regionales. En esta poliglosia de lenguas el inglés se rarifica en zonas de indistinción en la que coexiste con la presencia profusa y constante del español de los Conquistadores y los patriotas, las hablas de la gente de campo, con el italiano de Giorgio Viola, su mujer y los

⁶² Holroyd invoca la Doctrina Monroe (1823). Véase Bobbio, Norberto & Metteucci, Nicola & Pasquino, Gianfranco (2005), pág. 25.

⁶³ John Crompton sostiene que el inglés funciona como el medio adecuado que mediante la traducción unifica las cuatro o más lenguas que se hablan o escriben (Crompton, 1992: 221).

trabajadores del ferrocarril, con el francés de Decoud y el alemán de Hirsch. Esta poliglosia crea una Babel que construye y compone espacialidades complejas. La poliglosia, que le otorga a la novela “its unique sense of plenitude as surfeit” (Fogel, 1985:109), hace que el procedimiento desborde cualquier posible noción de traducción⁶⁴ como unificación lingüística a la vez que comporta la manera conradiana de componer distintos modos de habitar ese espacio sudamericano.

Como hemos tratado de mostrar la percepción del espacio no es monolítica ni tampoco la lengua que lo compone lo es. La poliglosia y sus rumores no tienen cabida ni en la historia oficial de Costaguana escrita por Avellanos que Conrad en la “Author’s Note” esgrime como fuente⁶⁵ ni en la historia oficial repetida incesantemente por el verborrágico Capitán Mitchell. La poliglosia y sus rumores, no obstante, desbordan la narración y “rescatan”⁶⁶ en ese desbordamiento plurilingüe el espacio de una comunidad hablante viva en el momento de conformación de la nación.

Ese “intimate sense [...] of the day-to-day continuities of social living”, del cual según Leavis (1948: 201) *Nostramo* carecía, toma cuerpo, sostenemos, en esa poliglosia desbordante y en las transgresiones que operan, no ya en los márgenes (Greaney, 2002: 118) del texto sino en su propia textualidad. En esta novela el método conradiano fragmenta la demarcación de niveles del espacio narrativo y abandona la instancia narrativa mediadora fuerte que en “Heart of Darkness” y *Lord Jim* estaba constituida por Marlow. Éste, en su capacidad de narrador intradiegético y autodiegético y por su competencia y limitaciones lingüísticas, determinaba una jerarquía de lenguas, cuyo

⁶⁴ Véase Willson, Patricia (2006) págs. 177-187.

Willson plantea distintas cuestiones de relevancia. En primer lugar, las estrategias de traducción aplicadas en la versión al español (1946b) realizada por Juan Mateos de Diego en 1926 en Barcelona y publicada por la editorial Emecé de Buenos Aires en la colección “La Puerta de Marfil” en 1946. En segundo lugar, el rol de la traducción francesa como “culturas relevo” a la hora de importar Conrad a la Argentina. Finalmente, y a nuestro criterio un aspecto central, la manipulación que resiente el polifonismo del original. Willson sostiene que hay un aplanamiento de la polifonía cuando la lengua traductora es la de las *incrustaciones extranjeras* (mi cursiva), es decir el español (177, 184, 185). Como hemos señalado en el cuerpo de este trabajo, el recurso a la poliglosia excede el trabajo de incrustación al que hace referencia Willson ya que involucra espacios y espacialidades. En este sentido, el estatuto del español en el texto fuente debería ser puesto en relación con otro rasgo polifónico resaltado por Willson, el carácter aprendido y no nativo del inglés de Conrad (185).

⁶⁵ En “Guayaquil”, aparecido en *El Informe de Brodie* (1970) Jorge Luis Borges urde una trama compleja en la que una carta de Bolívar, por cuya transcripción rivalizan Zimmerman y el narrador, se halla en el archivo del historiador Don José Avellanos, autor de *History of Fifty Years of Misrule*. Véase Fernández, Silvana N. (2007) “Conrad and Borges’ Archives of History: One Vision”. Montezanti, Miguel Ángel (Ed.) *Viajes, identidades, imperios: imaginarios ingleses en cultura, literatura y traducción*. La Plata: UNLP.

⁶⁶ Edward Said sostiene, a partir de la noción que Conrad propone en “Henry James” acerca del trabajo del artista como “rescue work”, que “[t]he real adventure of Conrad’s life is the effort to rescue significance and value in their “struggling forms” from within his own existence” (Said, 2008: 10).

impacto incidía en la narración y en la representación (Hampson, 2016: 204). Si bien Marlow, como hemos señalado anteriormente, había cumplido en parte el rol de intermediario entre Conrad y su audiencia inglesa, no puede ser considerado el vocero de Conrad. Marlow es un capitán inglés que habla francés y que tiene conocidos y parientes en el continente europeo mientras que Conrad es un “Polish nobleman [...] cased in British tar” (*CLI*: 52), bilingüe en inglés y francés, con algún conocimiento de alemán y ruso, y rudimentos de lenguas como el malayo y el español.

En *Nostramo*, a diferencia de “Heart of Darkness” y *Lord Jim*, las licencias sobre los cambios de niveles narrativos, los niveles de focalización y la proliferación de lenguas enrarecen y dificultan el establecimiento de predominios de ciertos tipos de figuras como la del narrador en la situación de contar historias. Los desplazamientos de un narrador extradiegético y heterodiegético, prevalente en la novela, a uno intradiegético y homodiegético parcialmente testigo en el capítulo 8 (Conrad, 1995b: 95) no obedecen a una situación de incompletud o descuido por parte del escritor sino a un método que complejiza el espacio de la estructura narrativa y de la diégesis. La “voluntad de estilo”, de la que hablaba Jameson, es llevada en *Nostramo* al plano de la estructura narrativa en un movimiento que produce un desborde de la narración. Quizás haya sido porque esas transgresiones narrativas, las metalepsis,⁶⁷ excedían la competencia narrativa de los lectores que la recepción de la novela en 1904 fue un fracaso.

En el capítulo 8 de la primera sección, “The Silver of the Mine”, el procedimiento conradiano nos hace cruzar inadvertidamente un umbral que nos sitúa en el espacio de un narrador intra- y heterodiegético, “Those of us whom business or curiosity took to Sulaco in these years before the first advent of the railway can remember the steady effect of the San Tome mine upon the life of that remote province.” (ibíd.).

Esta instancia narradora, sin embargo, no es sostenida por el procedimiento y el lector se pierde en este cruce imprevisto que lo lanza a otro espacio. Mucho después podremos intentar desbrozar la identidad de aquel que integraba el “[t]hose of us”: en el capítulo 10 de la sección tercera, “The Lighthouse”, es decir trescientas ochenta páginas más adelante, cuando el narrador extra- y heterodiegético refiera la presencia de visitantes distinguidos que conforman el auditorio del locuaz Capitán Mitchell y su estereotipado relato de los “hechos históricos”. En ese punto este narrador extra- y heterodiegético

⁶⁷ The transition from one narrative level to another can in principle be achieved only by the narrating, the act that consists precisely of introducing into one situation, by means of a discourse, the knowledge of another situation. Any other form of transit is, if not always impossible, at any rate always transgressive. (Genette, 1983: 234)

pasará, sin transiciones, de narrar las dos visitas de Ribiera a referir las palabras del Capitán Mitchell a ese oyente que ya se había corporizado fugazmente en el capítulo 8 de la primera sección:

[...] had its place in the more or less stereotyped relation of the “historical events” which for the next few years was at the service of the distinguished strangers visiting Sulaco. [...] It would be into the Harbour Office that he would lead some privileged passenger he had brought off in his own boat, and invite him to take a seat [...] Proud of his experience, penetrated by the sense of historical importance of men, events, and buildings, he talked pompously in jerky periods [...] letting nothing “escape the attention” of his privileged captive. [...] the privileged passenger by the *Ceres*, or *Juno*, or *Pallas*, stunned and as it were annihilated mentally by a sudden surfeit of sights, sounds, names, facts, and complicated information imperfectly apprehended, would listen like a tired child to a fairy tale. [...] The cycle was about to close at last. And while the privileged passenger, shivering with the pleasant anticipations of his berth, forgot to ask himself “What on earth Decoud’s plan could be?” (1995b: 473, 489).

Nos encontramos aquí con una estructura narrativa descentrada, en la cual ya no hay un narrador corporizado anclado en la situación de contar historias al modo de Marlow en “Heart of Darkness” y *Lord Jim* o los *hommes-recits* o epicentros de la narración de historias que habían estado presentes en *Lord Jim* (Jameson, 1989: 219). El texto de *Nostramo* se tensa así en una relación variable y flotante de niveles narrativos.

Ni estos desplazamientos de un narrador extradiegético y heterodiegético a uno intradiegético y homodiegético parcial y fugazmente testigo en el capítulo 8 de lo que acontece en Costaguana ni la situación de narración de historias desfasada y enrarecida obedecen a un descuido por parte del escritor. En el entrecruzamiento y movimiento de niveles que la novela nos propone no puede existir un Marlow, de hecho aquel que profiere “one of us” dista mucho de ostentar las características inquisidoras de aquél. Es a partir de una instancia narrativa como la del narrador extra- y heterodiegético que refiere el hastío ante el exceso, “surfeit” (486), y la incompreensión experimentada por el narrador intra- y homodiegético ante el plan de Decoud, “What on earth Decoud’s plan could be?” (489) que se vuelve posible restituir el espacio vivido, la presencia del cuerpo y las espacialidades de los personajes en el espacio sudamericano de *Nostramo*.

Aquello que el narrador intra- y homodiegético no puede comprender reviste importancia fundamental. El plan acerca del cual el narrador intra- y homodiegético se preguntaba es precisamente la secesión de Costaguana y la creación de la República Occidental de Sulaco. Decoud, el *boulevardier* amante de Antonia Avellanos devenido, por insistencia de Don José Avellanos, editor del periódico ribierista *El Porvenir* (158), invoca la razón geográfica para fundamentar la idea de que la Provincia Occidental de

Sulaco debería separarse del resto de Costaguana y convertirse en una república independiente: “Look at the mountains! Nature itself seems to cry to us ‘Separate!’” (184). Decoud le confía a la Sra Gould que el motivo que da origen a su plan de secesión es, sin embargo, egoísta y no obedece a sentimientos patrióticos:

“Yes, separation of the whole Occidental Province from the rest of the unquiet body. But my true idea, the only one I care for, is not to be separated from Antonia ... I am not deceiving myself about my motives. She won’t leave Sulaco for my sake , therefore Sulaco must leave the rest of the Republic to its fate ... I cannot part with Antonia, therefore the one and indivisible Republic of Costaguana must be made to part with its western province” (215)

Si bien Decoud actúa movido por un interés que no es otro que evitar ser separado de Antonia Avellanos, encuentra en la topografía y la vastedad de recursos el pretexto y la justificación para la secesión. En su retórica los intereses se mezclan, los privados y los públicos. La secesión de Sulaco de Costaguana, además de posibilitarle evadir la prisión o eventual muerte a manos de un General Montero victorioso, es “sound policy” puesto que “[t]he richest, the most fertile part of this land may be saved from anarchy” (ibid.). Sin embargo, los intereses en sí mismos no crean adeptos. Dice Ernest Renan en “¿Qué es una nación?” (1882):

La comunidad de intereses es, en verdad, un vínculo poderoso entre los hombres. ¿Bastan, sin embargo, los intereses para hacer una nación? No lo creo. La comunidad de intereses hace los tratados de comercio. Hay en la nacionalidad una parte de sentimiento. Es a la par alma y cuerpo: un *Zollverein* no es una patria. (Fernández Bravo, 2000: 64)

Para que Sulaco no se reduzca a una mera expresión geográfica no bastan ni las montañas ni los intereses. Dice Renán que tampoco los límites de una nación se definen por la geografía:

La geografía- las que se llaman fronteras naturales- tiene ciertamente una parte considerable en la división de las naciones. La geografía es uno de los factores esenciales de la historia. Los ríos han conducido a las razas; las montañas las han detenido. [...] ¿puede decirse, como creen algunos partidos, que los límites de una nación están escritos en el mapa, y que esta nación tiene derecho a adjudicarse lo que precise para redondear ciertos contornos, para alcanzar tal montaña o tal río a los que se atribuye una especie de facultad delimitadora *a priori*? No conozco doctrina más arbitraria ni más funesta. Con ella se justifican todas las violencias. Y, por de pronto, ¿son las montañas o son los ríos los que forman estas pretendidas fronteras naturales? Es indiscutible que las montañas separan; pero los ríos más bien reúnen. Además de que no todas las montañas atinarían a deslindar Estados. ¿Cuáles

son las que separan y cuáles las que no separan? [...] No, la tierra no hace a una nación en mayor grado que la raza. La tierra da el *substratum*, el campo de lucha y de trabajo; el hombre pone el alma. El hombre lo es todo en la formación de esa cosa sagrada que se llama un pueblo. Una nación es un principio espiritual resultante de complicaciones profundas de la historia; es una familia espiritual y no un grupo determinado por la configuración del suelo. (ibíd)

En las discusiones de Conrad acerca de la nación aparecidas en el ensayo “The Crime of Partition” (1919) hay una distinción que ocupa un rol central (Niland, 2009: 106). Esta involucra la discriminación entre una Polonia geopolítica, mera expresión geográfica⁶⁸ y una Polonia ideal, imbuida del espíritu nacional que sentó los fundamentos del nacionalismo decimonónico.

En la formulación liberal de la nación que hace la escuela histórica de economistas alemanes encabezada por Friedrich List, sostiene Hobsbawm (2004), la nación para adquirir entidad como tal “tenía que ser del tamaño suficiente para formar una unidad de desarrollo que fuese viable” (39). Así, “una población numerosa y un territorio extenso dotado de múltiples recursos” (ibíd.) garantizaba alcanzar el umbral de la justificación histórica. El principio de la nacionalidad, nos dice Hobsbawm, era aplicable sólo a nacionalidades de cierta importancia. Si atendemos a este criterio, Sulaco entonces tiene asegurado en la mina de San Tomé el potencial para convertirse en nación. La existencia de la ingente montaña de plata con su lugar en el escenario de la economía-mundo y los sentimientos de pertenencia y orgullo que esto, en teoría, generan, permitirían la emergencia de una región autónoma con la posibilidad intrínseca de ser nación. La mina de San Tomé es «big enough to take in hand the making of a new state» (Conrad, 1995b: 380) y Sulaco es «the land of future prosperity, the chosen land

⁶⁸ En este ensayo escrito antes de la firma del Tratado de Versalles, que confirmó la reaparición política de Polonia en el mapa europeo, Conrad sostiene que la desaparición del estado polaco en 1795 dio origen a la condición itinerante y anhelante del alma nacional:

[...] the spirit of the nation refused to rest therein. It haunted the territories of the Old Republic in the manner of a ghost haunting its ancestral mansion [...] Poland deprived of its independence, of its historical continuity, with its religion and language persecuted and repressed, became a mere geographical expression. (Conrad, 1921g: 118)

Se vislumbra en las palabras de Conrad la presencia de Johann G. Herder, quien influyó en la filosofía política polaca del romanticismo, principalmente en lo que concierne a la promoción de la nación espiritual frente a la ausencia de un estado polaco.

of material progress, the only province in the Republic of interest to European capitalists» (388).

La fuerte presencia de la mina en los cimientos de la construcción de identidad de un lugar propio se proyecta a largo plazo en la construcción del Estado-nación. El impacto de la mina San Tomé en la construcción de la República de Sulaco ilustra la creencia de Ernest Gellner que el nacionalismo es, ni más ni menos, que un componente esencial de la modernización, de la transición de una sociedad agraria a otra industrial (Gellner, 1988: 79-82). La influencia de la mina, según Decoud «the greatest fact in the whole of South America» (Conrad, 1995b: 214), es manifiesta:

For the San Tomé mine was to become an institution, a rallying point for everything in the province that needed order and stability to live. Security seemed to flow upon this land from the mountain gorge [...] the mine was a power in the land. (110)

El Capitán Mitchell al exponer la más o menos estereotípica relación de los eventos históricos ante uno de los tantos distinguidos invitados apunta que «Sulaco without the Concession was nothing» (473) y Charles Gould, en ocasión de la revolución liderada por el General Montero y su hermano Pedrito, considerará la voladura de la mina en caso de un posible triunfo de los sublevados. El General Barrios, leal a Ribiera, reconocerá que sin la mina «Sulaco no habría valido una batalla» (477). Asimismo, el viajero desconocido que aparece en el capítulo 8 de la sección “The Silver of the Mine” reconoce la importancia crucial de la mina en la provincia:

Those of us whom business or curiosity took to Sulaco in these years before the first advent of the railway can remember the steadying effect of the San Tome mine upon the life of that remote province. (95)

De igual manera, Sir John, el gerente de la comisión del ferrocarril, articula de manera elocuente las implicancias del progreso ante una Emilia Gould escéptica:

“We can’t give you your ecclesiastical court back again; but you shall have more steamers, a railway, a telegraph cable- a future in the great world which is worth infinitely more than any amount of ecclesiastical past” (36)

Este personaje atribuye a la mina de San Tomé no solo el rol de promocionar los Intereses Materiales sino que además le asigna un papel capital en la estabilización política:

Serious, well-informed men seemed to believe the fact, to hope for better things, for the establishment of legality, of good faith and order in public life. So much the better, then, thought, Sir John, He worked always on a great scale. There was a loan to the State, and a project for systematic colonization of the Occidental Province, involved in one vast scheme with the construction of the National Central Railway. Good faith, order, honesty, peace were badly wanted for this great development of material interests. (117).

Así, las bases económicas del nuevo orden, que descansa en la mina, el ferrocarril y todos los adelantos de la modernización, conllevan una era de consolidación política. Esta era de 'orden y progreso', sostiene Frank Safford en relación a la mayor parte de América Latina después de 1870, se sustenta por un lado en «[l]a creciente demanda europea y norteamericana de materia primas latinoamericanas», y por otro, «en una afluencia de préstamos e inversiones extranjeras en ferrocarriles, minas, y en el sector agrícola de exportación» (Safford, 1991: 103) En el caso de Argentina y Uruguay este proceso se da simultáneamente con «la llegada de inmigrantes europeos» (ibíd.).

El horizonte de comprensión que Conrad nos propone en *Nostramo*, sostenemos, excede las isotopías de un *allá* americano, en el sentido sarmientino, estructurado en base a dicotomías de Civilización o Barbarie y se mezcla con enunciados provenientes de formaciones discursivas de matriz americanista como puede ser la martiniana. América en *Nostramo* deja de ser entonces sólo la geografía puesta para el futuro de un progreso y modernización que vendría de la mano de Inglaterra o Estados Unidos, sin un pasado, un presente y un por venir que acoplar a lo histórico. Por el procedimiento conradiano en *Nostramo* se ponen de manifiesto y en tensión discursos provenientes de formaciones discursivas diversas que permiten reformular los términos fuertemente binarios de la contradicción consagrada por Sarmiento. Así, frente a la aseveración de Niland de que la intrincada historia que Conrad perfila en *Nostramo* adopta la retórica sarmientina (Niland, 2009: 117, 118), nosotros diremos que Conrad compone un espacio tensado por isotopías de la civilización y líneas de fuga que, lejos de mostrar la nación como homogénea, escenifica y dramatiza su fragmentación. Esta estrategia de composición comporta un giro conceptual respecto de, respectivamente, la figura del caudillo como único bárbaro y la violencia imperante en la sucesión de gobiernos locales como la única causa desestabilizadora. Mientras los caudillos y sus lanceros reclutan la milicia por medio del lazo (Conrad, 1995b: 97) y torturan, por ejemplo al Dr. Monygham y al mercader Hirsch, Charles Gould, adalid del progreso y la estabilidad e impugnador de la tiranía a costa de sobornos y coimas, es tanto o más bárbaro que cualquiera cuando

amenaza volar la mina. Conrad creemos recupera la dicotomía Civilización o Barbarie para producir una desviación referencial que opera como línea de fuga a las isotopías de formaciones discursivas que propugnan el progreso de la mina y de la modernización. Conrad produce aquí una resemantización de los términos civilización y barbarie que se traduce, no ya en una inversión de ciertas marcas sarmientinas, sino en una recuperación de ellas con el objetivo de ponerlas en tensión. La causante de desestabilización no será únicamente la violencia que impera en la sucesión de gobiernos locales. Volar la mina es también un acto de barbarie puesto que estalla el espacio y termina con los habitantes y sus espacialidades.

A la hora de evaluar la formación de la nueva nación es necesario considerar el papel que jugaron los factores estructurales geográficos, económicos y sociales, que según Safford (1991), podían desestabilizar los sistemas políticos o permitir su estabilidad (100). En Sulaco esa estabilidad vino de la mano de los intereses económicos. En términos de articulación geográfica, Sulaco se conformó con base en un ideario de orientación hacia la mina y de frontera. En consecuencia, la creación de la República Occidental de Sulaco se vivió, por un lado, alrededor del eje minero de San Tomé, de su paisaje económico y humano; y por otro, en términos de frontera y articulación con la economía-mundo.

En la construcción y composición del espacio en *Nostramo* encontramos, a propósito del potencial económico de la mina, una problematización de la identificación de la extensión territorial de cada nacionalismo y la de la anterior unidad administrativa imperial (Anderson, 2006: 162). Surgen entonces tensiones entre unidades que subordinaban a otras desde el punto de vista político, administrativo y económico. La pugna territorial así originada y la apertura económica permitió que las «comunidades territoriales» o «regiones naturales» (Terán, 2002: 16) se fortalecieran frente a sus antiguas cabeceras políticas, tal y como sucede con Costaguana y la Provincia Occidental de Sulaco. El jefe de la compañía de ferrocarril le asegura que si bien ellos no pueden devolverles las cortes eclesiásticas, «you shall have more steamers, a railway, a telegraph-cable- a future in the great world which is infinitely more than any amount of ecclesiastical past» (Conrad, 1995b: 36). Si bien la configuración inicial de las unidades administrativas americanas había seguido criterios fortuitos y arbitrarios al marcar los límites espaciales de conquistas militares particulares, éstas desarrollaron a través del tiempo una realidad más sólida «bajo la influencia de factores geográficos, políticos y económicos» (Anderson: 84). En *Nostramo* el jefe de la compañía de

ferrocarril expresa su asombro ante el carácter aislado de la Provincia Occidental de Sulaco, cuya capital es además un puerto, «“What an out-of-the-way place Sulaco is!- and for a harbour too! Astonishing!”» (Conrad, 1995b: 35). La respuesta de la Sra. Gould, «“Ah, but we are very proud of it. It used to be historically important. The highest ecclesiastical court, for two viceroalties sat here in olden time”» (ibíd.) ancla, por un lado, la importancia de la región en un tiempo anterior y, por otro, establece lazos de continuidad con una estructura administrativa precedente. No obstante ello, la apertura económica, el desarrollo de los Intereses Materiales y la tecnología pondrán a los Occidentales en contacto con mucho más que dos virreinos.

Era el turno ahora de los ingleses de ocupar el lugar de los antiguos propietarios, los españoles, tan despóticos como inoperantes y de tutelar el avance de las nuevas autoridades. Para ello, los ingleses exhibían como credenciales su espíritu de trabajo y su desarrollo industrial, pero su hegemonía, a diferencia de la española, no iba a instaurarse por la fuerza de las armas sino a través del comercio y la influencia indirecta. Fue aquí donde surgió con fuerza esta suerte de impulso vocacional que se asoma subrepticamente en los libros de viajeros ingleses, en los cuales la civilización se esgrime como una noción que combinaba el impulso del desarrollo material con el progreso moral de sus habitantes.

El rol del ferrocarril es primordial para el desarrollo de la nueva República Occidental de Sulaco, la cual había quedado «lying for ages ensconced behind its natural barriers, repelling modern enterprise by the precipices of its mountain range, by its shallow harbour opening into the everlasting calms of a gulf full of clouds, by the benighted state of mind of the owners of its fertile territory» (37). Sin embargo, debemos recordar, siguiendo a Anderson (2006), que «*por sí mismas* las zonas de mercado, las zonas «naturales» geográficas o político administrativas no crean adeptos» (85).

Para analizar la constitución y formación de la República Occidental de Sulaco en términos de nacionalidad debemos tener presente la naturaleza incierta y debatible del carácter fundacional de los sentimientos de identidad. Según Benedict. Anderson en Sudamérica y Centroamérica, los nuevos Estados americanos de fines del siglo XVIII y principios del XIX no pueden ser explicados recurriendo a las teorizaciones europeas acerca del surgimiento del nacionalismo; por otro, lo que Nairn llama «el bautismo político de las clases bajas» (citado en Anderson, 2006: 77) asociado al surgimiento del nacionalismo europeo, no se asociaba en estas latitudes a los movimientos independentistas (77, 78). Anderson subraya, sin embargo, que a pesar de cierta

“delgadez social” en los movimientos independentistas latinoamericanos, ellos de hecho “ *fueron movimientos de independencia nacional*” (80).

En *Nostramo* nada es menos aplicable que el supuesto que la nación y el individuo convergen por medio de los lazos de la geografía y la historia compartida. Conrad nos muestra que la interpretación política que Decoud hace de la cordillera es resultado de la pasión o del capricho pero no del patriotismo (Conrad, 1995b: 186, 187). Antonia había logrado convertirlo en un periodista partidario de los Blancos pero no en un patriota (186). Acerca de las razones políticas, las convicciones y el patriotismo Decoud discurrirá cuando mencione aquello que diferencia a Charles y Emilia Gould de la gente como Antonia y él mismo. Decoud explica a Antonia que ellos son distintos porque carecen del sólido sentido común inglés que hace que Charles y Emilia no piensen demasiado y vean sólo aquello que pueda tener utilidad en el momento:

“These people are not like ourselves. We have no political reason; we have political passions- sometimes. What is a conviction? A particular view of our personal advantage, either practical or emotional. No one is a patriot for nothing. The word serves us well. But I am clear-sighted and I shall not use that word to you Antonia! I have no patriotic illusions. I have only the supreme illusion of a lover.” (189)

Esa ilusión suprema hace que, a diferencia del ingeniero inglés que ve en las montañas un obstáculo,⁶⁹ Decoud llegue más lejos y vea en ellas una posibilidad “[t]hat can lead one very far, though.” (ibíd.)

A pesar de lo mucho que se ha insistido acerca de la similitud entre Conrad y Decoud (Leavis, 1948; Guerard, 1958; Berthoud, 1978; Ray, 1984; Oates, 1975), remarcada por el mismo escritor en su “Author’s Note”, los horizontes del *allá* que los mueven divergen. Como bien señala Voitkovska (2004: 33), Decoud regresa a su patria mientras que Conrad nunca más vivirá allí.⁷⁰ A Decoud ese regreso lo llevará a propiciar la partición de Sulaco fundada en el límite geográfico⁷¹ y en los Intereses Materiales y, fundamentalmente en la “supreme illusion of a lover”. La isotopía del “Pro Patria” pronunciada por Decoud (158), fundada en intereses individuales, es decir su amor por Antonia, y sustentada por los económicos del *imperium in imperium* lo lleva a la muerte. El patriotismo de Decoud es lo que el escritor polaco Czeslaw Milosz en *Native*

⁶⁹ El ingeniero dice “We can’t move mountains!” (41).

⁷⁰ Conrad visitará Polonia en tres ocasiones. En 1890 pasará unos días en Varsovia y Lublin y dos meses en Ucrania con su tío Tadeusz Bobrowski; en 1893 visita por última vez a su tío en Kazimierówka, Ucrania y en 1914 viaja con su esposa e hijos y los Retinger. Agradezco a la Dra. Mónica Majewska (Marie Curie-Sklodowska University, Polonia) su oportuno comentario acerca de las tres visitas.

⁷¹

Realm ([1968] 2002) ha llamado un “spasmodic patriotism”, que es a menudo “a compensation for an inner betrayal” (162).

La suprema ilusión del amor, dice Conrad en la “Author’s Note”, lo lleva tan lejos como la escritura de *Nostramo*; también su negación a alimentarse de “a sweet and decorous meal” que es el patriotismo. Consciente de las de las líneas de fuga en las isotopías del *allá* de las comunidades vernáculas imaginadas⁷² por sus compatriotas polacos, Conrad dará ese salto, “standing jump out of his racial surroundings and associations” (Conrad, 1919: 227) que lo lanza a *Nostramo*. Así, Conrad en 1904, por medio de un procedimiento que opera para producir zonas de indistinción y heterogeneidad, se lanza también a la “uncharted land” (Garnett, 1928: 6-7) de la construcción de la nación, del patriotismo y la pugna por los Intereses Materiales. A partir de la transgresión de los niveles narrativos, el juego de focalizaciones y el rumor poliglósico en el cual, sorprendentemente, no resuena ninguna palabra polaca, Conrad construye y compone, con sus isotopías y líneas de fuga, el espacio vivido de la patria y el surgimiento de la comunidad imaginada de la nación.

La modernidad de *Nostramo*, escrita por “a modernist at war with modernity” (Erdinast-Vulcan, 1991: 4), puede adscribirse a la captación y representación de las dificultades de escribir la nación (Niland, 2009: 115). El espacio sudamericano de

⁷² Dice Hobsbawm (2009) en *La era de la revolución, 1789-1848*:

[...] los aldeanos de Galitzia se opusieron en 1846 a los revolucionarios polacos, aún cuando éstos proclamaran la abolición de la servidumbre, prefiriendo asesinar a los conspiradores y confiar en los funcionarios del emperador. (143)

Conrad hace referencia a estas particiones y divisiones en el espacio de la nación imaginado por los románticos polacos, incluido su padre, cuando narra en *A Personal Record* lo sucedido en la finca propiedad de su tío abuelo. Este incidente en el que los campesinos rutenianos (ucranianos) continúan el saqueo iniciado por los cosacos de la finca del patriota Nicholas B ocurre después del levantamiento de 1863. Conrad, lejos de mostrar a los campesinos rutenianos como una fuerza política o expresar disgusto por ellos, escenifica las tensiones y líneas de fuga que tensan la construcción del *allá* romántico de la nación. En el siglo XIX la *szlachta* consideraba a Ucrania, “the Ukraine”, parte de Polonia y muchos patriotas románticos y mesiánicos creían que el campesinado ruteniano los apoyaría durante la insurrección contra el zarismo. Véase Omelan, Lilia “A Nobleman from Ukraine”: Joseph Conrad’s Attitude to his Homeland’. *ЛИТЕРАТУРОЗНАВЧИ КОЛТЕКТИ*, Lublin, Poland: Maria Curie-Skolodowska University 242-6.

Nostramo, recortado en la República de Costaguana y la República Occidental de Sulaco, es el espacio en el que Conrad, el escritor polaco-inglés, podrá comenzar a imaginar y componer artísticamente el espacio de la patria y de la nación. En esta novela de dimensión épica el procedimiento le permitirá reponer en el espacio compuesto el cuerpo y el espacio vivido del surgimiento de la nación, y del patriotismo en el marco de las luchas por la Independencia, la presencia e influencia de Gran Bretaña y los intereses imperiales de Estados Unidos. Acerca del tiempo y el espacio en ese todo espacio-temporal Ian Watt dice que “[t]here is a certain floating quality to the history, like the geography of *Nostramo*” (1988:19). Quizás sea por eso que el espacio en *Nostramo* no cierra la historia sino que abre posibilidades. En *Nostramo* Conrad compone el espacio latinoamericano y crea un monumento (Deleuze: 177) a partir de una relación asignable con el espacio real pero por sobre todo con otros afectos creadores con los que se concatena, o deriva en compuestos de sensaciones que se transforman, vibran, se abrazan o se resquebrajan.

Es a partir de esa relación con los afectos creadores que lo precedieron, lo sucedieron y los que están aún por venir que el “Pro Patria” compuesto en esta novela nos permite seguir imaginando y vislumbrando el espacio de la nación. Decía Gombrowicz (2012) que el escritor “does not know how to be a writer without a homeland or in order to regain his homeland, he has to stop being a writer, at least a serious writer” (51). Conrad es de aquellos que ha seguido las isotopías del *allá* pero ha llegado más lejos y más profundo, más *allá* de la patria. Como dice Gombrowicz “[o]nly he who knows how to reach deeper, beyond the homeland, only he for whom the homeland is but one of the revelations in an eternal and universal life will not be incited to anarchy by the loss of his homeland” (50). En *Nostramo* Conrad ha demostrado que ha aprendido a ser un escritor sin patria, que para recuperar su patria, o para ponerlo en otros términos, para lidiar con los problemas de la cuestión polaca, no ha dejado de ser un escritor serio.

Conclusión

And thus, doubtful of strength to travel so far, we talk a little about the aim-the aim of art, which, like life itself, is inspiring, difficult-obscured by mists. It is not in the clear logic of a triumphant conclusion; it is not in the unveiling of one of those heartless secrets which are called the Laws of Nature. It is not less great, but only more difficult.

Joseph Conrad, "Author's Note", *The Nigger of the Narcissus*

Para escapar a veces es preciso cambiar de lengua.

Ricardo Piglia, "La novela polaca", *Formas breves*

En lo que concierne a la pretensión de alcanzar una conclusión, decimos que ha sido nuestro desafío tratar de elucidar con rigor metodológico los procedimientos y devenires que construyen y configuran el espacio conradiano en "Heart of Darkness", *Lord Jim* y *Nostramo*. El método de lectura, al abreviar en distintas corrientes de la crítica, aseguró vías de abordaje a un espacio que no es ni hipostasiado, ni fijo ni inmutable. Asimismo, por la naturaleza de este espacio, abierto a voces menores y por venir (Deleuze, 1990), nuestro análisis no puede entonces aspirar a alcanzar la clausura.

En nuestro recorrido hemos atisbado que la semántica de las palabras conradianas no siguen isotopías de clausura. La semántica de las palabras conradianas borra los *clichés* de los espacios isotópicos preexistentes y crea un universo semiótico de un estilo singular.

Como señala Tzvetan Todorov (2012), "[e]l aventurero de Conrad- si todavía se quiere llamarlo así- transformó la dirección de su búsqueda: ya no se trata de vencer sino de saber" (235). Agregaremos nosotros que ya no se trata de saber para conquistar un espacio sino de componer un espacio conformado en las perspectivas vivas y los espacios vividos.

El viaje hacia el *allá* conradiano de "Heart of Darkness", *Lord Jim* y *Nostramo* no está determinado por las coordenadas geográficas ni las isotopías rectoras de sentido sino por los modos de espacialización, es decir, las maneras de estar en el espacio, de relacionarse con el él (Deleuze, 2002). Conrad desborda la narración por ese modo de espacialización que traza devenires y *allás* que se escabullen de los *allás* isotópicos de las formaciones discursivas imperantes.

Como bien lo demuestran "Heart of Darkness", *Lord Jim* y *Nostramo* las isotopías del *allá* se desbordan porque, como dice Deleuze, Conrad "desborda [...] la narración" (2007: 82), o como sugiere Gombrowicz el exotismo polaco lo intoxica y le hace soltar la lengua (2012: 507).

La cartografía del espacio conradiano que esperamos haber realizado no es ni geográfica ni histórica: es textual y literaria. En tanto el espacio conradiano a la vez remite a un espacio real y lo elude, perseguir las vías regias de la mimesis nos aleja de las singularidades que lo constituyen. Los relatos de Conrad, dirá Edward Said (1994), actualizan el gesto imperial de apoderarse virtualmente del mundo entero (198) y, sin embargo, su narrativa se ocupa de lo que elude la expresión articulada (ibíd.). La afición de Conrad niño por la geografía, el deseo de “ir *allá*”, inescindible del deseo de irse para no volver, y el dolor de contemplar el mapa particionado de Polonia convierten a Conrad en un cartógrafo que traza flujos y líneas de fuga o líneas de escritura únicas y singulares. Pero el espacio conradiano se construye no solo por su extraterritorialidad sino también por su nomadismo, ese nomadismo que le da, según Marian Dabrowski, su estatus de “borderland” aún siendo polaco (Najder, 2006: 197). Es en ese espacio conradiano en el que abrevarán Milosz, quien escribe en polaco y habla inglés, y Gombrowicz que vive algo más de veintitrés años en Argentina y escribe su novela argentina *Trans-Atlántico* en polaco.

Nuestro trazado del mapa conradiano aspira a visibilizar, “make you see” (Conrad, 1946a: 5) aquellos elementos creativos y potentes que lo habitan; en síntesis, trazar un mapa de la construcción y composición de un espacio vivido que formó, forma y formará parte de disposiciones novedosas tanto en el plano puramente estético (literario y artístico en general) como político. Decía Edward Garnett (1928) que “[a] man who makes maps -even in imaginary countries- should have a compass; a pocket-compass to show him the way of his exploring.” (191). La brújula de Conrad, creemos haber mostrado, ha sido menos la del marino en un espacio como *res extensa* que la brújula de su ser orientada a las cosas y al mundo como ser situado.

Conrad escribe y al hacerlo compone y construye el espacio en un sentido emergente de lo creativo (Williams, 1980: 242). La capacidad imaginativa de Conrad, su conciencia de ser situado espacial y temporalmente y su afán constante por borrar el *cliché* (Deleuze, 2007) hacen de él un cartógrafo monumental. A diferencia de aquellos consagrados a una “geografía militante”, cuyo único objetivo era la búsqueda de la verdad, Conrad hace mapa en “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostromo* “like one approaching with slow feet and alert eyes the glimpse of an undiscovered country” (Conrad, 1994: 254). El trazo con el que construye y compone ese espacio es el

resultado de “keep[ing] my eyes on the undulating line of the swell- the only movement of which I am certain” (*CLI*: 127).¹

La fabulación creadora de Conrad se nos propone, aún hoy a nosotros lectores del siglo XXI, como una práctica estética, discursiva, y política², que roe el *allá* ya no del mapa sino de las verdades fijas y conquista así “a bit of truth here and a bit of truth there” (Conrad, 2011c: 12). Todas estas verdades parciales se sitúan en los espacios creados por un cartógrafo de la palabra que tiene la particularidad de ser “foreigner” en Polonia (Milosz, 1983: 420) y tan foráneo en la literatura inglesa que hasta el nombre en su lápida en el cementerio de Canterbury aparece mal escrito.³

Al proseguir nuestro viaje por el espacio conradiano nos movemos oscilantes, siguiendo nosotros también “the undulating line of the swell” (*CLI*: 127), entre el umbral de la representación y la experimentación, en un espacio intensivo en el que buscamos las condiciones de otras posibilidades de vida y de pensamiento que nos permitan trazar líneas de fuga en nuestro propio espacio y configurar nuevas espacialidades.

En el famoso pasaje del prefacio a *The Nigger of the Narcissus* citado al comienzo Conrad emplea la Figura “make you see” (Conrad, 1946a: 5), “hacer ver”. Esta fórmula que tiene, según Ian Watt (1981), una “note of resonant finality which derives from the richly persuasive connotations of the word ‘see’” (83), sin embargo, está también determinada por las frases que la anteceden: “to make you hear, to make you feel” (Conrad, 1946a: 5). Así, la connotación de la palabra incluye de manera manifiesta “the perception not only of visual impressions, but of ideas” (Watt, 1981: 83)

El “hacer ver” al que el escritor aspira es “more permanently enduring” (Conrad, 1946a: 5) que el del científico o el pensador. El “hacer ver” que opera a través de los sentidos y se plasma en la lengua y en los procedimientos redundará en una verdad que es “that glimpse of truth for which you have forgotten to ask” (ibíd.). Su tarea será hacernos ver “a passing phase of life”, antes de que el tiempo la relegue al olvido. Ese fragmento, “the rescued fragment”, debe ser sostenido con determinación “before all eyes in the light of a sincere mood” de modo tal que temperamento del artista con esta actitud

¹ Carta a Marguerite Poradowska en francés. Esta epístola fechada 17 de mayo de 1893 fue escrita en Capetown. La traducción citada es de Davies, Laurence & Karl, Frederick R. (Eds.) (1983) *The Collected Letters of Joseph Conrad Volume 1 1861-1897*. Cambridge: Cambridge University Press. Esta carta a Poradowska aparece con anterioridad en Gee, John & Sturm, Paul (Eds. & Trads.) (1940) *Letters of Joseph Conrad to Marguerite Poradowska*. Esta publicación no incluye el original en francés mientras que *CLI* sí lo hace.

² Como cuestión de creencia, ya no en otro mundo, sino en “otras posibilidades” de éste. (Rajchman, 2000: 134)

³ La inscripción en la lápida reza: Joseph Teodor Conrad Korzeniowski.

sincera es capaz de rescatar “the universal meaning from the evanescent concrete particular offered by sensory experience” (Watt, 1981: 84).

El espacio, en tanto objeto de conciencia, cae bajo el escrutinio de Conrad pero él no perseguirá alcanzar esa verdad objetiva tras la cual muchos en el siglo XIX y XX se afanaban. El “make you *see*” que Conrad nos propone sacude directamente los fundamentos de la visión imperante del espacio que lo concebía como un todo cognoscible. Fundamentalmente, este “hacer ver” conradiano del espacio pone en tensión las isotopías del *allá* propias de las prácticas discursivas del imperio y de la racionalidad instrumental.

El gesto de Conrad parece remedar el gesto imperial de apoderarse virtualmente del mundo entero. Por un lado, Conrad semeja trazar isotopías del *allá* que, al historizar y narrar su exotismo, restituyen el espacio africano, malayo y latinoamericano a la hegemonía imperial. No obstante, en este gesto Conrad, por medio del procedimiento que “desborda [...] la narración” (Deleuze, 2007: 82) en una lengua que se suelta (Gombrowicz, 2012: 507) compondrá aquello que elude la expresión articulada. Ese *allá* conradiano es un espacio de visiones de indiferencia, de verdades entrevistas pero no asidas. Como todo gran arte este espacio del *allá* conradiano es producido “not from the simple availability of an alternative, but from the subtle and involuted tensions between the remembered and the real, the potential and the actual, integration and dispossession, exile and involvement” (Eagleton, 1970: 18).

En Conrad hubo una lucha contra la inmovilidad, la catatonía, y la depresión. Hubo una lucha contra la asfixia, de Polonia, de la Patria, de las ideas prearmadas, de los *clichés*. Es por eso que el “ir *allá*”, el *allá* del espacio africano, malayo y sudamericano de Conrad, no puede existir, no tiene cabida sin ese “irse para siempre”.

El espacio conradiano no agoniza ni muere como otros espacios, más reales, más actuales porque es capaz de tornar visible, lo que aún no se puede ver ni pensar. El “ir *allá*” y el “hacer ver” de Conrad se apartan ostensiblemente de los *allás* extensivos, de los espacios extensivos, y se nos propone como una posibilidad en el sentido estético, alguna posibilidad sin la cual nos asfixiamos.

El espacio conradiano continúa trazando devenires en nosotros mismos y en otros. En los universos compuestos por Czeslaw Milosz, Witold Gombrowicz, W.G. Sebald, Jorge Luis Borges, Gabriel García Marquez, Italo Calvino, Chinua Achebe, Francis Ford Coppola, Mario Vargas Llosa, Juan Gabriel Vázquez, Cornelia Parker y en otros muchos, aún por venir. En *The Treatise on Morality*, en *Trans-Atlántico*, en *Los anillos*

de Saturno y Austerlitz, en “Guayaquil”, en *Cien años de soledad*, en “Los capitanes de Conrad”, en *El sueño del celta*, en *Things Fall Apart*, en *Apocalypse Now* y en la instalación *Heart of Darkness* los espacios entran en relaciones de captura y forman constelaciones de universos independientemente de toda derivación, sobre líneas que son de fuga y no de llegada.

El espacio conradiano, resultado de “the perfect blending of form and substance” (Conrad, 1946a: 4) cobra forma “for an evanescent instant over the commonplace surface of words: of the old, old words, worn thin, defaced by ages of careless usage” (4-5) y nos ofrece “a glimpse of truth” (5).

El espacio africano de “Heart of Darkness”, el malayo de *Lord Jim* y el sudamericano de *Nostromo*, imaginado y compuesto por Conrad, entra en diálogo y tensión con formaciones discursivas que le eran contemporáneas, con isotopías de géneros como la novela de aventura y el romance imperial. Fundamentalmente, por la fuerza de un “make you see” transformado en método que deshace isotopías y borra *clichés*, el espacio conradiano es capaz de captar otros *allás*. *Allás* capaces de constituirse en la vibración del espacio vivido, en la restitución del cuerpo, de vidas que experimentamos en el espacio conradiano cuando entra en contacto con el espacio real, con otros espacios imaginados y con nuevos espacios de creación. Porque, como dice Gastón Bachelard (2000) “[e]l espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra”, se convierte en “espacio vivido”, “no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación” (22). Conrad construye espacios que existen en la materialidad de la obra y de las palabras, en tanto presentación y no representación (Blanchot, 2002).

Hacia esos otros *allás* nos movemos nosotros y se mueven aquellos por venir en la estela de la derrota trazada por “Heart of Darkness”, *Lord Jim* y *Nostromo*.

Bibliografía

Joseph Conrad

CONRAD, JOSEPH (1919) *A Personal Record*. London & Toronto: J. M. Dent.

CONRAD, JOSEPH (1921a) "An Observer in Malaya". *Notes on Life and Letters*. US: Doubleday, 58-60.

CONRAD, JOSEPH (1921b) "Autocracy and War". *Notes on Life and Letters*. US: Doubleday, 83-114.

CONRAD, JOSEPH (1921c) "Books". *Notes on Life and Letters*. US: Doubleday, 3-10.

CONRAD, JOSEPH (1921d) "Note on the Polish Problem". *Notes on Life and Letters*. US: Doubleday, 134-40.

CONRAD, JOSEPH (1921e) "Poland Revisited". *Notes on Life and Letters*. US: Doubleday, 141-73.

CONRAD, JOSEPH ([1898] 1921f) "Tales of the Sea". *Notes on Life and Letters*. US: Doubleday, 53-7.

CONRAD, JOSEPH (1921g) "The Crime of Partition". *Notes on Life and Letters*. US: Doubleday, 115-33.

CONRAD, JOSEPH ([1918] 1921h) "Well Done". *Notes on Life and Letters*. US: Doubleday, 179-93.

CONRAD, JOSEPH (1926) "Author's Note". *The Shadow-Line*. New York: Doubleday, vi-x.

CONRAD, JOSEPH ([1897] 1946a) "Author's Note". *The Nigger of the Narcissus. Typhoon. The Shadow-Line*. London: J. M. Dent & Sons, 3-6.

CONRAD, JOSEPH (1946b) *Nostromo: Relato de un Litoral*. Juan Mateos de Diego, (Trad.). 2 vols. Buenos Aires: Emecé, La Puerta de Marfil.

CONRAD, JOSEPH (1947) *Lord Jim*. Ramón R. Perés (Trad.) Buenos Aires: Emecé, La Puerta de Marfil.

CONRAD, JOSEPH ([1899] 1986) *Heart of Darkness*. England: Penguin Books.

CONRAD, JOSEPH ([1900] 1994) *Lord Jim*. England: Penguin Books.

CONRAD, JOSEPH ([1917] 1995a) "Author's Note". *Nostromo. A Tale of the Seaboard*. Oxford: Oxford University Press.

CONRAD, JOSEPH ([1904] 1995b) *Nostromo. A Tale of the Seaboard*. Oxford: Oxford University Press.

- CONRAD, JOSEPH ([1901] 1997) “Amy Foster”. *Selected Short Stories & The Rover*. London: Wordsworth, 95-119.
- CONRAD, JOSEPH (2002) *Heart of Darkness ; with the Congo diary ; and, Up-river book*. Najder, Zdzislaw. (Ed.). London: Hesperus.
- CONRAD, JOSEPH ([1917] 2007a) “Author’s Note”. *Heart of Darkness*. Owen Knowles, Robert Hampson, John Stape (Eds.). Penguin. [Versión KINDLE DX] Recuperado de <https://read.amazon.com/?asin=B002XHNO0G>.
- CONRAD, JOSEPH ([1920] 2007b) “Author’s Note”. *The Secret Agent*. Harmondsworth: Penguin.
- CONRAD, JOSEPH ([1925/1926] 2007c) “Congo Diary”. *Heart of Darkness*. Owen Knowles, Robert Hampson, John Stape (Eds.). Penguin. [Versión KINDLE DX] Recuperado de <https://read.amazon.com/?asin=B002XHNO0G>.
- CONRAD, JOSEPH ([1921] 2010a) “Author’s Note”. *Under Western Eyes*. Canada: Broadview, 44-6.
- CONRAD, JOSEPH ([1902] 2010b) *Youth, Heart of Darkness and the End of the Tether*. Knowles, Owen (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- CONRAD, JOSEPH ([1925] 2011a) “A Glance at Two Books”. John Stape & Harold Stevens ([1926] 2011) *Last Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 101-105.
- CONRAD, JOSEPH ([1923] 2011b) “Cookery” Preface to Jessie Conrad’s *A Handbook of Cookery for a Small House*. John Stape & Harold Stevens ([1926] 2011) *Last Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 112-4.
- CONRAD, JOSEPH ([1924] 2011c) “Geography and Some Explorers”. John Stape & Harold Stevens ([1926] 2011) *Last Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 112-4.
- CONRAD, JOSEPH ([1923] 2011d) “Travel: Preface to Richard Curle’s *Into the East*”. John Stape & Harold Stevens ([1926] 2011) *Last Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 64-70.
- CONRAD, JOSEPH ([1921] 2012) “Author’s Note”. *Within the Tides*. Alexandre Fachard, Laurence Davies, Andrew Pursell (Eds.) Cambridge: Cambridge University Press, 5-10.
- CONRAD, JOSEPH (2009) *Joseph Conrad. Fuera de la literatura*. Miguel Martínez-Lage & Catalina Martínez Muñoz (Trads.). Madrid: Siruela.
- DAVIES, LAURENCE & KARL, FREDERICK (Eds.) (1983) *The Collected Letters of Joseph Conrad Volume 1 1861-1897*. Cambridge: Cambridge University Press.

- DAVIES, LAURENCE & KARL, FREDERICK (Eds.) (1986) *The Collected Letters of Joseph Conrad Volume 2 1898-1902*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVIES, LAURENCE & KARL, FREDERICK (Eds.) (1988) *The Collected Letters of Joseph Conrad Volume 3 1903-1907*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVIES, LAURENCE & KARL, FREDERICK (Eds.) (1990) *The Collected Letters of Joseph Conrad Volume 4 1908-1911*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVIES, LAURENCE & KARL, FREDERICK (Eds.) (1996) *The Collected Letters of Joseph Conrad Volume 5 1912-1916*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVIES, LAURENCE & KARL, FREDERICK & KNOWLES, OWEN (Eds.) (2002) *The Collected Letters of Joseph Conrad Volume 6 1917-1919*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVIES, LAURENCE & STAPE, JOHN (Eds.) (2005) *The Collected Letters of Joseph Conrad Volume 7 1920-1922*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVIES, LAURENCE & MOORE, GENE (Eds.) (2007) *The Collected Letters of Joseph Conrad Volume 8 1923-1924*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVIES, LAURENCE (2015) *The Selected Letters of Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bibliografía general

- AIRA, CÉSAR (1993) “Exotismo”. *Boletín 3. Grupo de Estudios de Teoría Literaria*. Universidad Nacional de Rosario.
- ALPERS, SVETLANA (1987) “The Mapping Impulse in Dutch Art”. Woodward, David (Ed.) *Art and Cartography. Six Historical Essays*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- ANDERSON, BENEDICT ([1983] 2006) *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Eduardo L. Suárez (Trad.) México: Fondo de Cultura Económica.
- ANDERSON, PERRY (1984) “Modernity and Revolution”. *New Left Review*. 144. March-April, 96-113.
- ARENDRT, HANNAH ([1951] 1998) *Los orígenes del totalitarismo*. Guillermo Solana, Guillermo (Trad.). Madrid: Taurus.

- BACHELARD, GASTÓN ([1957] 2000) *La poética del espacio*. Ernestina de Champourcin (Trad.). México & Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, MIJAÍL ([1979] 1990a) “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. Tatiana Bubnova (Trad.). México: Siglo Veintiuno Editores.
- BAJTÍN, MIJAÍL ([1979] 1990b) “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”. *Estética de la creación verbal*. Tatiana Bubnova (Trad.). México: Siglo Veintiuno Editores.
- BAJTÍN, MIJAÍL (1989) ‘Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica’. *Teoría y estética de la novela*. Helena S. Kriúkova, & Vicente Cazcarra (Trads.) Madrid: Taurus.
- BAKHTIN, MIKHAIL ([1975] 1982) *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Michael Holquist (Ed.). Caryl Emerson & Michael Holquist (Trads.) Austin & London: University of Texas Press.
- BAL, MIEKE (2006) *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- BAL, MIEKE (2002) *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- BAL, MIEKE ([1985] 1997) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- BAL, MIEKE (1993) “His Master’s Eyes”. David Michael Levin (Ed.) *Modernity and the Hegemony of Vision*. California & London: University of California Press, 379-404.
- BAL, MIEKE ([1985] 1990) *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Javier Franco (Trad.) Madrid: Cátedra.
- BAUDELAIRE, CHARLES ([1869] 2014) *L’Art romantique*. Paris: Arvensa Editions.
- BROOKS, PETER (1984) *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Oxford: Clarendon Press.
- BENJAMIN, WALTER ([1972] 1998) “El narrador”. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Roberto Blatt (Trad.) Madrid: Taurus.
- BERGER, JOHN ([1985] 1990) *El sentido de la vista*. Pilar Vásquez Álvarez (Trad.). Madrid: Alianza.
- BERMAN, MARSHALL ([1982] 1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Andrea Morales Vidal (Trad.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

- BLANCHOT, MAURICE ([1955] 2002) *El espacio literario*. Vicky Palant & Jorge Jinkis (Trads.). Madrid: Editora Nacional.
- BOBBIO, NORBERTO; METTEUCCI, NICOLA; PASQUINO, GIANFRANCO ([1976] 2005) *Diccionario de política*. José Aricó, Martí Soler, Jorge Tula (Reds.). México: Siglo Veintiuno Editores.
- BOBURG, FELIPE (1996) *Encarnación y fenómeno: la ontología de Merleau-Ponty*. México: Universidad Iberoamericana, AC.
- BORGES, JORGE LUIS ([1957] 1991) “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé.
- BOURDIEU, PIERRE ([1966] 2002) *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Alberto de Ezcurdia, Ramiro Gual, Violeta Guyot, Jorge Dotti, Martha Pou (Trads.). Buenos Aires: Montessor.
- BOURDIEU, PIERRE ([1992] 2002) *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Thomas Kauf (Trad.). Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, PIERRE ([1980] 2007) *El sentido práctico*. Ariel Dilon (Trad.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BRIDGEMAN, TERESA (2001) “Time and Space”. David Herman (Ed.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRYSON, NORMAN (1986) *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven & London: Yale University Press.
- BURNETT, RON (1995) *Cultures of Vision: Images, Media and the Imaginary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- BUTOR, MICHEL ([1974] 2001) “Travel and Writing” Susan L. Robertson (Ed.) *Defining Travel: Diverse Visions*. United States of America: University of Mississippi Press, 69-87. Original en francés “Le voyage et l’écriture”. *Romantisme* (1972) Vol. 2. Número 4, 4-19.
- CAIRO CAROU, HERIBERTO (2010) “Comentario: ‘El pivote geográfico de la historia’, el surgimiento de la geopolítica clásica y la persistencia de una interpretación telúrica de la política global”. *Geopolítica(s). Revista de estudios sobre espacio y poder*. Vol. 1, N° 2, 321-331.
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR ([1817] 1997) *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*. London: Everyman’s Library.
- COSGROVE, DENIS (1998) *Social Formation and Symbolic Landscape*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

- COSGROVE, DENIS (Ed.) (1999) *Mappings*. London: Reaktion Books.
- COSGROVE, DENIS (2008) *Geography and Vision. Seeing, Imagining, and Representing the World*. London & New York: I. B. Tauris.
- DALMARONI, MIGUEL (2004) *La palabra justa*. Mar del Plata: Editorial Melusina.
- DANNENBERG, HILARY (2008) *Convergent and Divergent Lives: Plotting Coincidence and Counterfactuality in Narrative Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- DE CERTEAU, MICHEL ([1980] 2000) *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. T.1. Alejandro Pescador (Trad.). México: Universidad Iberoamericana.
- DE LANGE, ATTIE; LOTHE, JAKOB *et.al* (2008) *Literary Landscapes. From Modernism to Postcolonialism*. New York: Palgrave.
- DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX (1980) *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, GILLES ([1975] 1990) *Por un literatura menor*. Jorge Aguilar Mora (Trad.) México: Ediciones Era.
- DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX ([1980] 2002) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vásquez Pérez (Trad.) Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, GILLES ([1981] 2005) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Isidro Herrera (Trad.). Madrid: Arena Libros.
- DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX ([1991] 2005) *¿Qué es la filosofía?* Thomas Kauf (Trad.). Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, GILLES ([1981] 2007) “La pintura y la lógica del diagrama”. *Pintura, el concepto de diagrama*. Parte 1. Equipo Editorial Cactus (Trads.) Buenos Aires: Cactus, 19-170.
- EAGLETON, TERENCE (1970) *Exiles and Émigrés: Studies in Modern Literature*. London: Chatto & Windus.
- EAGLETON, TERENCE ([1983] 2008) *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ECO, UMBERTO ([1979] 1999) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Ricardo Pochtar (Trad.). Barcelona: Lumen.
- EDNEY, MATHEW (2009) “The Irony of Imperial Mapping”. Richard Akerman (Ed.) *The Imperial Map: Cartography and the Mastery of Empire*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 11-47.

- FERNÁNDEZ, BRAVO, ÁLVARO (2000) *La invención de la nación: Lecturas de identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial.
- FOUCAULT, MICHEL ([1976] 1980) "Questions on Geography". Colin Gordon (Ed.) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Colin Gordon (Trad.) New York: Harvester Wheatsheaf.
- FOUCAULT, MICHEL ([1967, 1984] 1986) "Of Other Spaces". *Diacritics* 16: 1. Spring. Johns Hopkins University Press, 22-27.
- FOUCAULT, MICHEL ([1969] 1997) *La arqueología del saber*. Aurelio Garzón del Camino (Trad.). México: Siglo Veintiuno Editores.
- FRANK, JOSEPH (1945) "Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts". *The Sewanee Review*. Vol. 53, No. 4. Autumn, 643-53.
- FRASER, GAIL (1988) "Conrad's Revisions to 'Amy Foster'" *Conradiana*. 20.3, 181-93.
- GARFIELD, SIMON (2012) *On the Map. A Mind-expanding Exploration of the Way the World Looks*. New York: Gotham Books.
- GELLNER, ERNEST (1988) "¿Qué es una nación?". *Naciones y nacionalismo*. Javier Seto (Trad.). Alianza: Madrid, 77-88.
- GENETTE, GÉRARD ([1980] 1983) *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Jane Lewin (Trad.) New York: Cornell University Press.
- GENETTE, GÉRARD ([1972] 1989) *Figuras III*. Carlos Manzano (Trad.) España: Editorial Lumen.
- GENETTE, GÉRARD ([1993] 2007) *Nuevo discurso del relato*. Marisa Rodríguez Tapia (Trad.) Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ, JUAN CARLOS (2001) "La experiencia cultural del espacio: el espacio vivido y el espacio abstracto. Una perspectiva rícoeureana". *Investigaciones geográficas*. N° 44, México, 119-125.
- GREGORY, DEREK (1996) *Geographical Imaginations*. Cambridge: Blackwell.
- HARLEY, JOHN B. & LAXTON, PAUL ([2001] 2005) *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. Leticia García Cortés, Juan Carlos Rodríguez (Trads.). México: Fondo de Cultura Económica.
- HARVEY, DAVID ([1989] 1998) *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Martha Eguía (Trad.) Buenos Aires: Amorrortu.
- HEFFERNAN, MICHAEL (2009) "The Cartography of the Fourth Estate: Mapping the New Imperialism in British and French Newspapers 1875-1925". Richard Akerman

- (Ed.). *The Imperial Map: Cartography and the Mastery of Empire*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 261-300.
- HERENDEEN, WYMAN H. (1986) *From Landscape to Literature: The River and the Myth of Geography*. Ithaca: Duquesne University Press.
- HOBBSAWM, ERIC ([1991] 2004) *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Jordi Beltrán (Trad.) Crítica: Barcelona.
- HOBBSAWM, ERIC ([1962] 2009) *La era de la revolución, 1789-1848*. Félix Ximénez de Sandoval (Trad.). Buenos Aires: Crítica.
- HORKHEIMER, MAX & ADORNO, THEODOR W. ([1944] 1998) *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Juan José Sanchez (Trad.). Valladolid: Editorial Trotta.
- JAHN, MANFRED (2005) "Space in Narrative". Herman, David, Jahn, Manfred and Ryan, Marie-Laure (Eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 551–55.
- JAMESON, FREDERIC ([1981] 1989) *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor
- JÁUREGUI, CARLOS A. (2005) *Canibalia: canibalismo, calibalismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- JONES, FREDERICK ([2011] 2013) *Virgil's Garden: The Nature of Bucolic Space*. London & New York: Bloomsbury.
- KERNAN, ALVIN ([1963] 1998) "Introduction" *Othello*. New York: Signet, lxxiii-lxxiv.
- KISANGANI, EMIZET F. *et al.* (2009) *Historical Dictionary of the Democratic Republic of Congo*. United Kingdom: Scarecrow Press Inc.
- KITSON, PETER J. (2000) "'The Eucharist of Hell'; or, Eating people is Right: Romantic Period Discourse of Race and Cannibalism". *Romanticism on the Net*. N°17, février. *After Romantic Ideology*. Sous la direction de Michael John Kooy. Direction : Michael Eberle-Sinatra (directeur). Éditeur : Université de Montréal.
- LANZETTA, MÁXIMO (2010) "Christian Topalov: La emergencia de la línea de pobreza y la cartografía social". *Conurbano. Apuntes de investigación del CECYP*, N° 16-17, 245-57.
- LEVIN, DAVID M. (1993) *Modernity and the Hegemony of Vision*. California & London: University of California Press.

LIVINGSTONE, DAVID N. (1992) *The Geographical Tradition*. Cambridge, USA: Blackwell.

LJUNGBERG, CHRISTINA (2005) "Cartographic Strategies in Contemporary Fiction". Clüver, Claus *et al.* *Orientations-Space/time/image/word*. Amsterdam & New York: Rodopi.

Laura Marcus & Peter Nicholls (2004) *The Cambridge History of Twentieth Century English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

MARITZ, JESSIE (2004) "Putting Africa on the Map". *Acta Classica*. Vol. 47, 87-100.

MCCULLOH, MARK (2003) *Understanding W. G. Sebald*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina.

MCCULLOH, MARK (2006) "Two Languages, Two Audiences: The Tandem Literary Oeuvres of W. G. Sebald". Denham, Scott & McCulloh, Mark (Eds.). *W. G. Sebald: History, Memory, Trauma*. Berlin: de Gruyter, 7-20.

MERLEAU-PONTY, MAURICE ([1964] 1986) *El ojo y el espíritu*. Jorge Romero Brest (Trad.) Barcelona & Buenos Aires: Ediciones Paidós.

MERLEAU-PONTY, MAURICE ([1945] 1994) *Fenomenología de la percepción*. Jem Cabanes (Trad.). España: Planeta-Agostini.

MIGNOLO, WALTER ([2005] 2007) *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Silvia Jawerbaum & Julieta Barba (Trads.) Barcelona: Gedisa.

MITCHELL, W. J. T. ([1994] 2002) *Landscape and Power*. Chicago & London: University of Chicago Press.

MONTEZANTI, MIGUEL ÁNGEL (2009) *Seamus Heaney en sus textos. Identidades de un poeta moderno*. Mar del Plata: EUDEM.

MORAN, DERMOT ([2001] 2011) "Maurice Merleau-Ponty. La fenomenología de la percepción". *Introducción a la Fenomenología*. México: Anthropos Editorial.

MORUZZI, NORMA C. (2001) *Speaking through the Mask: Hannah Arendt and the Politics of Social Identity*. Ithaca & London: Cornell University Press.

NETHERCUT, WILLIAM R. (1974) "Snakes in the "Aeneid": Two Comments". *Vergilius*. (20), 20-23. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41591723>

NICOLET, CLAUDE ([1988] 1991) "Introduction: The History of Geography and Politics". *Space, Geography, and Politics in the Early Roman Empire*. Leclerc, Hélène (Trad.). Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1-14.

ORAM, RICHARD W. & NICHOLSON, JOSEPH (2014) *Collecting, Curating and Researching Writers' Libraries: A Handbook*. Maryland, USA & Plymouth, UK: Rowman & Littlefield.

- OSBORNE, PETER (1992) "Modernity is a qualitative, not a chronological, category", *New Left Review* 192. March-April, 65-84.
- PANOFSKY, ERWIN ([1927] 2003) *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- PARRY, ADAM ([1963] 1966) "The Two Voices of Virgil's *Aeneid*". Steele Commanger (Ed.) *Virgil: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs NJ: Prentice-Hall, 107-23.
- PILE, STEVE & THRIFT, NIGEL (1995) *Mapping the Subject : Geographies of Cultural Transformation*. London: Routledge.
- PIMENTEL, LUZ MARÍA ([1998] 2005) *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- PRESBEY, GAIL (1997) "Critique of Boers or Africans: Arendt's Treatment of South Africa in *The Origins of Totalitarianism*". Emanuel Chukwudi Eze (Ed.) *Postcolonial African Philosophy*. Massachusetts & Oxford: Backwell, 162-80.
- PRIETO, ADOLFO (1996) *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina: 1820-1850*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PUTNAM, MICHAEL C. J. (1995) *Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence*. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press.
- RAJCHMAN, JOHN (1988) "Foucault's Art of Seeing" *October*, Vol. 44. Spring, 88-117.
- RAJCHMAN, JOHN (2000) *The Deleuze Connections*. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts.
- RAJCHMAN, JOHN ([2000] 2007) *Deleuze. Un mapa*. Elena Marengo (Trad.) Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- REED DOOB, PENELOPE (1990) "Virgil's *Aeneid*". Penelope Reed Doob (Ed.) *The Idea of the Labyrinth: From Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca & London: Cornell University Press, 227-253.
- SAER, JUAN JOSÉ (1989) "La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina". *Punto de Vista*. Septiembre-Noviembre. N° 35, 11-15.
- SAER, JUAN JOSÉ (2005) "El escritor argentino en su tradición" *Trabajos*. Buenos Aires: Planeta.
- SAFFORD, FRANK ([1985] 1991) "Política, ideología y sociedad". Leslie Bethell (Ed.) *Historia de América Latina 1820-1870*. Vol. 6. Barcelona Editorial Crítica, 42-104.

- SAID, EDWARD (1983) "Conrad: The Presentation of Narrative". *The World, the Text and the Critic*. Massachusetts: Harvard University Press, 90-110.
- SAID, EDWARD (1984) "Recuerdo del invierno". Beatriz Sarlo (Trad.) *Punto de Vista*. N° 22. Diciembre. Buenos Aires.
- SAID, EDWARD (1985) *Beginnings. Intention & Method*. New York: Columbia University Press.
- SAID, EDWARD (1990) *Orientalismo*. Madrid: Libertarias.
- SAID, EDWARD (1994) *Culture and Imperialism*. Great Britain: Vintage.
- SAID, EDWARD (1996) *Cultura e imperialismo*. Nora Catelli (Trad.) Barcelona: Anagrama.
- SAID, EDWARD ([1998] 2000) "Between Worlds". *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 554-60.
- SAID, EDWARD ([1983] 2005) "Reflexiones sobre el Exilio". Reflexiones sobre el exilio. Trad. de Barcelona: Debate.
- SAID, EDWARD ([1966] 2008) *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*. New York: Columbia University Press.
- SALVATORE, RICARDO (Ed.) (2005) *Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- SCHAMA, SIMON (1996) *Landscape and Memory*. New York: Vintage Books.
- SHAKESPEARE, WILLIAM (1998) *The Tempest*. Stephen Orgel (Ed.). Oxford: Oxford University Press.
- SHAPIRO, JAMES (2006) *A Year in the Life of William Shakespeare. 1599*. New York & London: Harper Perennial.
- SPENCER, SHARON (1971) *Space, Time and Structure in the Modern Novel*. Ohio: Ohio University Press.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY ([1999] 2010) *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Marta Malo de Molina (Trad.). Madrid: Ediciones Akal.
- STEINER, GEORGE ([1971] 2000) *Extraterritorial*. Edgardo Russo (Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- STOLER, ANN L. (2004) "Sexual Affronts and Racial Frontiers. European Identities and the cultural politics of exclusion in colonial Southeast Asia". Les Back & John Solomos (Eds.) *Theories of Race and Racism: A Reader*. UK: Routledge.

- SVAMPA, MARISTELLA & ANTONELLI, MIRTA A. (Eds.) (2009) *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- TALLACK, DOUGLAS (1987) *Literary Theory at Work: Three Texts*. New Jersey: Barnes & Noble.
- TALLY, ROBERT T. (2013) *Spatiality*. Oxon: Routledge.
- TARLING, NICHOLAS ([1963] 1978) *Piracy and Politics in the Malay World: A Study of British Imperialism in Nineteenth Century Southeast Asia*. Nendeln & Liechtenstein: Kraus.
- TARLING, NICHOLAS (2001) *Imperialism in Southeast Asia. 'A fleeting, passing phase'*. Routledge Studies in Asia's Transformations (Book 10). Oxon: Routledge.
- TERÁN, MARTA & SERRANO ORTEGA, JOSÉ ANTONIO (2002) "Presentación. Mirando una instantánea". Marta Terán & José Antonio Serrano Ortega (Eds.) *Las guerras de independencia en la América española*. México: El Colegio de Michoacán & Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- TODOROV, TZVETAN ([1970] 2006) "Los géneros literarios". *Introducción a la literatura fantástica*. Elvio Gandolfo (Trad.) Buenos Aires: Paidós.
- TUAN, YI FU ([1974] 2007) *Topofilia. Un estudio sobre las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Flor Durán de Zapata (Trad.). España: Editorial Melusina.
- VIRGILIO (2006) *Eneida*. José Carlos Fernández Corte (Ed.) Madrid: Cátedra.
- WARF, BARNEY & ARIAS, SANTA (Eds.) (2008) *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*. UK: Routledge.
- WATANABE-O'KELLY, HELEN [1997] 2000) *The Cambridge History of German Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WHITE, HAYDEN (1992) *El contenido de la forma: Narrativa, discurso y representación*
- WILLIAMS, RAYMOND (1973) *The Country and the City*. New York: Oxford University Press.
- WILLIAMS, RAYMOND ([1977] 1980) *Marxismo y literatura*. Pablo di Masso (Trad.). Barcelona: Ediciones Península.
- WILLIAMS, RAYMOND ([1989] 1994) *The Politics of Modernism*. London & New York: Verso.
- ZORÁN, GABRIEL (1984) "Towards a Theory of Space in Narrative". *Poetics Today* 5:2, 309-335.

ZUMTHOR, PAUL ([1983] 1991) *Introducción a la poesía oral*. María Concepción García-Lomas (Trad.) Madrid: Taurus.

ZUMTHOR, PAUL ([1987] 1989), *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.

Bibliografía específica

ACHEBE, CHINUA ([1977] 1988) "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*". Robert Kimbrough (Ed.). *Heart of Darkness. An Authoritative Text, Backgrounds and Sources. Essays in Criticism*. London: W. W Norton and Co., 251-261.

ACHERAIOU, AMAR (2005) "Going Beyond Limits: Deterritorialization in Conrad's Novels". *Conradiana*. Fall . 37: 3. Lubbock: Texas Tech University, 173-186.

ACHERAIOU, AMAR (2007) "Colonial Encounters and Cultural Contests: Confrontation of Orientalist and Occidental discourses in "Karain: A Memory"". *Conradiana*. Summer. 39:2. Lubbock: Texas Tech University Press.

ALMEIDA, JOSELYN M. ([2011] 2016) *Reimagining the Transatlantic 1790-1890*. London & New York: Routledge.

ANTÓN, JACINTO (2014) "El Ártico escondía una leyenda". *El País*. 14 de septiembre 2014. Recuperado de

http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/12/actualidad/1410546297_897636.html

ASHCROFT, BILL (1994) "Excess. Post-colonialism and the verandahs of meaning". Chris Tiffin & Alan Lawson (Eds.) *De-Scribing Empire: Post-colonialism and Textuality*. London & New York: Routledge.

BAHARUDDIN, SHAMSUL AMRI (2002) "The Racial Divide". *The Star*. Window to the Past Series. Section 2 (24 June): 24-5.

BAINES, JOCELYN ([1960] 1971) *Joseph Conrad. A Critical Biography*. Great Britain: Penguin.

BARNABÉ, JEAN-PHILIPPE (2006) "De *Benito* a *Gaspar*: la elusiva verdad del otro". *Melville, Conrad: Imaginarios y Américas*. Serie Montevideo: Ediciones Linardi y Risso, 121-135.

BATCHELOR, JOHN (1988) *Lord Jim*. London: Unwin Hyman.

BATCHELOR, JOHN (1994) *The Life of Joseph Conrad. A Critical Biography*. Oxford: Blackwell Publishers.

- BAXTER, KATHERINE ISOBEL (2009) "Comedy and Romance. A New Look at Shakespeare and Conrad". Katherine Isobel Baxter, & Richard Hand (Eds.) *Joseph Conrad and the Performing Arts*. London: Ashgate. 11-126.
- BAXTER, KATHERINE ISOBEL (2013) "Speaking Foreign: Conrad and Modernist Multilingualism". *Studia Neophilologica*. Vol. 85. *Transnational Conrad*, 17-28.
- BENASSI, MARÍA CLAUDIA (1991) "Where is Costaguana". *Conradiana*. 23. Lubbock: Texas Tech University Press, 34-42.
- BEN-MERRE, DIANA ARBIN (2002) "Conrad's Marlow and Britain's Franklin: Redoubling the Narrative in *Heart of Darkness*." *Conradiana* 14.3 Fall. Lubbock: Texas Tech University Press, 211-226.
- BENSON, DONALD R. (1990) "The Crisis of Space: Ether, Atmosphere and the Solidarity of Men and Nature in *Heart of Darkness*". Joseph W. Slade & Judith Yaros Lee (Eds.) *Beyond The Two Cultures: Essays on Science, Technology and Literature*. Ames: Iowa State University Press.
- BERTHOUD, JAQUES (1992) "The Modernization of Sulaco". Moore, Gene (Ed.) *Conrad's Cities. Essays for Hans Van Marle*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi.
- BERTHOUD, JAQUES ([1978] 1993) *Joseph Conrad: The Major Phase*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BERTHOUD, JAQUES (2002) "A Note on Sources". *Lord Jim*. Oxford: Oxford University Press.
- BERTHOUD, JAQUES (2007) "Introduction" *Nostramo. A Tale of the Seaboard*. Oxford: Oxford University Press.
- BOWERS, TERENCE (2006) "Conrad's *Aeneid*: *Heart of Darkness* and the Classical Epic". Summer. Vol. 38. 2. Lubbock: Texas Tech University Press, 115-42 .
- BRANTLINGER, PATRICK (1983) *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture as Social Decay*. London: Cornell University Press.
- BRANTLINGER, PATRICK (1985) "*Heart of Darkness*: Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism?" *Criticism*. Vol. 27, No. 4. Fall. Wayne State University Press, 363-385.
- BRANTLINGER, PATRICK (1988) *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism 1830-1914*. Ithaca: Cornell University Press.
- BRANTLINGER, PATRICK ([2001] 2012) "Race and the Victorian Novel". David Deirdre (Ed.) *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 129-47.

- BRODSKY, G. W. STEPHEN (2012) "Children of the Borderland: Conrad and his Secret Sharer Joseph Roth". *The Conradian*. Volume 37 N°2, 104-117.
- BROOK MILLER, C. (2004) "Holroyd's Man: Tradition, Fetishization, and the United States in *Nostramo*". *The Conradian*. 29: 2 Autumn. Amsterdam & New York: Rodopi, 14-30.
- BRUZELIUS, MARGARET (2007) "Adventure, Imprisonment , and Melancholy: *Heart of Darkness* and *Die Ringe des Saturn*." Markus Zisselsberger (Ed.) (2010) *The Undiscover'd Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel*. New York: Camden House.
- BUSZA, ANDRZEJ (1966) "Conrad's Polish Literary Background and Some Illustrations of the Influence of Polish Literature on His Work". *Antemurale* 10, 109-225.
- CAHALAN, JAMES M. (1991) "Edward Garnett and the Making of Early Modernist Fiction". *Lamar Journal of the Humanities* 17. Fall, 41-52.
- CALVINO, ITALO ([1972] 2012) *Las ciudades invisibles*. Aurora Bernárdez (Trad.) Madrid: Siruela.
- CALVINO, ITALO (1994) "Los capitanes de Conrad". *Por qué leer los clásicos*. Aurora Bernárdez (Trad.) Barcelona: Tusquets Editores.
- CALVO MONTORO, MARÍA JOSÉ (2003): "La tesi su Conrad: fra leggerezza e molteplicità". *Biblioteca di Studi Italiani*, XXI, N°. 2, XII, 34-41.
- CALVO MONTORO, MARÍA JOSÉ (2011) "Cesare Pavese en los orígenes de la escritura de Italo Calvino: la *Tesi* sobre Conrad". *Cuadernos de Filología Italiana*. Volumen extraordinario, 109-119.
- CARABINE, KEITH (1992a) "'Irreconcilable Differences': England as an 'Undiscovered Country' in Conrad's 'Amy Foster'". Simon Gatrell (Ed.) *The Ends of the Earth: 1876-1918*. London: Atlantic Highlands, NY: Ashfield Press, 187-204
- CARABINE, KEITH (1992b) *Joseph Conrad: Critical Assessment*. The Banks, Mountfield: Helm Information Ltd.
- CARABINE, KEITH (1995) "Introduction", "Note on the Serialialization and Text of *Nostramo*", "Appendix. The Serial Ending of *Nostramo*". Conrad, Joseph ([1904] 1995) *Nostramo. A Tale of the Seaboard*. Oxford: Oxford University Press.
- CARABINE, KEITH (1996) *The Life and the Art. A Study of Conrad's "Under Western Eyes"*. The Netherlands: Editions Rodopi B. V.

- CLEARY, THOMAS & SHERWOOD, TERRY (1984) "Women in Conrad's Ironic Epic: Virgil, Dante, and *Heart of Darkness*". *Conradiana*. 16: 3. Lubbock: Texas Tech University Press, 183-94.
- COLLITS, TERRY (2004) "Anti-Heroics and Epic Failures: The Case of Nostromo" *The Conradian* 29.2 (Autumn), 1-13.
- COLLITS, TERRY (2005) *Postcolonial Conrad. Paradoxes of Empire*. London & New York: Routledge.
- CONRAD, JESSIE (1935) *Joseph Conrad and his Circle*. New York: E. P. Dutton & Co.
- CORDERY, LINDSEY & VEGA, BEATRIZ (Eds.) (2006) *Melville, Conrad: Imaginarios y Américas. Reflexiones desde Montevideo*. Serie Montevideana N°3. Montevideo: Ediciones Linardi y Risso.
- CORONEOS, CON (2002) *Space, Conrad and Modernity*. Oxford: Oxford University Press.
- COSGROVE, DENIS (Ed.) (1999) "Introduction". *Mappings*. London: Reaktion Books
- COSGROVE, DENIS (2005) "Tropic and Tropicality". Driver, Felix & Martins, Luciana (Eds.) (2005) *Tropical Visions in an Age of Empire*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- CREWS, FREDERICK (1975) "Conrad's Uneasiness-and Ours". *Out of my System: Psychoanalysis, Ideology, and Critical Method*. New York: Oxford University Press.
- CRANKSHAW, EDWARD (1936) *Joseph Conrad: Some Aspects of the Art of the Novel*. London: John Lane.
- CROMPTON, JOHN (1992) "Conrad and Colloquialism". Carabine, Keith *et al.* *Conrad's Literary Career*. Lublin: Maria-Curie Skłodowska University.
- CUNNINGHAME GRAHAM, JEAN (2005) *Gaúcho Laird- The Life of R. B. "Don Roberto" Cunninghame Graham*. USA: Long Riders' Guild Press.
- CURLE, RICHARD (1923) "Conrad in the East". *Yale Review*. N.S. 12. April, 497-508
- DAVIES, LAURENCE (1996) "Conrad and Potocki. A Speculation". Alex Kurczaba (Ed.) *Conrad and Poland*. Boulder: East European Monographs, 179-94
- DAVIES, LAURENCE (2009) "Uncanny Conrad: Home, Exile, Memory, and Communion with the Dead". *Leviathan: A Journal of Melville Studies* 11, 1. January, 105-17.
- DEAS, MALCOLM ([1986] 1992) "Venezuela c. 1880-1930". Leslie Bethell (Ed.) *Historia de América Latina 1870-1930*. Vol. 10. Barcelona: Editorial Crítica, 314-23.

- DEAS, MALCOLM (1995) “Nota sobre la historiografía inglesa relacionada con Colombia”. *La historia al final del milenio: ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana*. Bernardo Tovar Zambrano (Ed.). Colombia: Editorial Universidad Nacional.
- DEGIOVANNI, FERNANDO (2012) “Mansiones verdes: colonialismo, naturaleza y sujeto”. Leila Gómez & Sara Castro-Klarén (Eds.) *Entre Borges y Conrad: estética y territorio en William Henry Hudson*. Madrid: Iberoamericana.
- DETTELBACH, MICHAEL (2005) “The Stimulations of Travel: Humboldt’s Physiological Construction of the Tropics”. Driver, Felix & Martins, Luciana (Eds.) *Tropical Visions in an Age of Empire*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 43-58.
- DIKE, DONALD (1962) “The Tempest of Axel Heyst”. *Nineteenth Century Fiction* 17.2: 95-113.
- DONOVAN, STEPHEN (1999) “‘Figures, facts, theories’: Conrad and Chartered Company Imperialism”. *The Conradian* 24: 2 Autumn. Amsterdam & New York: Rodopi.
- DONOVAN, STEPHEN (2001) “Prosaic Newspaper Stunts: Conrad, Modernity and the Press”. Gail Fincham, Attie de Lange, Wieslaw Krajka (Eds.) *Conrad at the Millenium: Modernism, Postmodernism, Postcolonialism*. Conrad: Eastern and Western Perspectives. Lublin & New York: Maria Curie-Sklodowska University & Columbia University Press, 53-72.
- DONOVAN, STEPHEN (2005) *Joseph Conrad and Popular Culture*. Basingstoke: Palgrave.
- DRIVER, FÉLIX & GILBERT, DAVID (1998) “Heart of Empire? Landscape, Space and Performance in Imperial London”. *Society and Space*. 15, 11–28.
- DRIVER, FÉLIX (2001) *Geography Militant. Cultures of Exploration and Empire*. Essex: Blackwell.
- DRIVER, FÉLIX & MARTINS, LUCIANA (2005) “Views and Visions of the Tropical World”. Driver, Felix & Martins, Luciana. *Tropical Visions in an Age of Empire*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- DRIVER, FÉLIX ([1992] 2014) “Geography’s Empire: Histories of Geographical Knowledge” Daniels, Stephen & Lee, Roger (Eds.) *Exploring Human Geography. A Reader*. London & New York: Routledge, 340-358.

- DRYDEN, LINDA (1999) “*Heart of Darkness* and *Allan Quatermain*: Apocalypse and Utopia”. *Conradiana* 31: 3. Lubbock.
- DRYDEN, LINDA (2000) *Joseph Conrad and the Imperial Romance*. London: Macmillan.
- DRYDEN, LINDA (2002) “‘To boldly go’ Conrad’s *Heart of Darkness* and Popular Culture”. *Conradiana*: 34:3 Fall. Lubbock: Texas Tech University.
- DUDEK, JOLANTA (2012) “Milosz and Conrad in the Treatise on Morality”. *Yearbook of Conrad Studies*. Vol. VII, 125-158. Cracow: The Jagiellonian University.
- DUDEK, JOLANTA (2014) “Czeslaw Milosz on Conrad’s Polish Stereotypes”. *Yearbook of Conrad Studies*. Vol. IX, 109-117. Cracow: The Jagiellonian University.
- DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, MARTINE H. (2004) “Body Politic: Conrad’s Anatomy of Empire in *Heart of Darkness*”. *Conradiana*. 36.3, 185-205.
- EASTWICK, EDWARD (1868) *Venezuela: or Sketches of a Life in a South American Republic*. London: Chapman & Hall. Recuperado de <https://archive.org/details/venezuelaorsketc00east>
- EDMOND, ROD (2005) “Returning Fears: Tropical Disease and the Metropolis,” Driver, Felix & Martins, Luciana (Eds.) *Tropical Visions in an Age of Empire*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 175-196.
- ERDINAST-VULCAN, DAPHNA (1991) *Joseph Conrad and the Modern Temper*. Oxford: Clarendon.
- ERDINAST-VULCAN, DAPHNA (2004) “The art of Englishness: Identity and Representation in Conrad’s Early Career” *The Conradian* 29.1. Amsterdam & New York: Rodopi.
- ERDINAST-VULCAN, DAPHNA (2008) “Nostromo and the Writing of History”. Jakob Lothe (Ed.) *Joseph Conrad. Voice, Sequence, History, Genre*. Columbus: The Ohio State University Press.
- ESTY, JED (2012) , *Unseasonable Youth: Modernism, Colonialism and the Fiction of Development*. Oxford: Oxford University Press.
- FABIAN, JOHANNES (2000) *Out of our Minds: Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- FEDER, LILLIAN (1955) “Marlow’s Descent into Hell”. *Nineteenth-Century Fiction*. Vol. 9. N° 4. March, 280-292.
- FERNÁNDEZ BRAVO, ÁLVARO (2012) “La atracción de lo distante: la obra de Hudson como catálogo y museo”. Leila Gómez & Sara Castro-Klarén (Eds.) *Entre*

Borges y Conrad: estética y territorio en William Henry Hudson. Madrid: Iberoamericana.

FERNÁNDEZ, SILVANA N. (2002) "The construction of the public and private spheres in *Nostramo. A Tale of the Seaboard*". *Actas de las I Jornadas Internacionales de Lengua y Literatura Inglesas*. Universidad del Centro Educativo Latinoamericano. ISBN: 987-20249-0-1.

FERNÁNDEZ, SILVANA N. (2007a) "Conrad and Borges' Archives of History: One Vision". Montezanti, Miguel Ángel (Ed.) *Viajes, identidades, imperios: imaginarios ingleses en cultura, literatura y traducción*. La Plata: UNLP. 2007.

FERNÁNDEZ, SILVANA N. (2007b) "Lo Moderno y lo Antiguo en *Los Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer y *Lord Jim* de Joseph Conrad". *Lecturas comparadas: espacios textuales y perspectivas utópicas*. Rolando Costa Picazo (Ed.). Buenos Aires: Bm Press.

FERNÁNDEZ, SILVANA N. (2011) "Algunas cuestiones acerca de la constitución de la nación en *Nostramo. A Tale of the Seaboard*". *X Jornadas Nacionales de Literaturas Comparadas. La Plata: Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas, IdIHCS*. ISBN 978-950-34-0837-7.

FERNÁNDEZ, SILVANA N. (2014) "Of Accidental Sojourns and Immature Territories: Conrad in Poland (1914) and Gombrowicz in Argentina (1939)". Trabajo presentado en *The Joseph Conrad 40th Annual Conference*. University of Kent- Joseph Conrad Society UK. En prensa.

FINCHMAN, GAIL & DE LANGE, ATTIE (Eds.) (2001) *Conrad at the Millennium: Modernism, Postmodernism, Postcolonialism*. Lublin: Social Science Monographs Boulder Maria Curie Skłodowska University, distributed by Columbia University Press.

FINKELSTEIN, DAVID (2002) *The House of Blackwood*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University.

FINKELSTEIN, DAVID (2009) "Decent Company: Conrad, Blackwood's and the Literary Marketplace" *Conrad and Serialization*. Stephen Donovan, Linda Dryden, Robert Hampson, (Eds.). *Conradiana*. Volume 41 N° 1, 29-47.

FOGEL, AARON (1985) *Coercion to Speak: Conrad's Poetics of Dialogue*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press.

FORD, JANE (1995) "An African Encounter, a British Traitor, and *Heart of Darkness*" *Conradiana* 27, 123-34.

FRANCIS, ANDREW (2015) *Culture and Commerce in Conrad's Asian Fiction*. New York: Cambridge University Press.

FRANCO, JEAN (1976) "Los límites de la imaginación liberal: *Cien años de soledad y Nostromo*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. CELACP, 69-81.

FRASER, GAIL (1988) "Conrad's Revisions to 'Amy Foster'" *Conradiana*. 20. Lubbock: Texas Tech University Press, 192-3.

FRASER, GAIL (1996) "The Short Fiction". John Stape (Ed.) *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. United Kingdom: Cambridge University Press, 25-44.

FRITSCHNER, LINDA MARIE (1980) "Publishers' Readers, Publishers, and their Authors". *Publishing History* 7, 45-100.

GALINSKY, KARL (2001-2002) "La Ira de Eneas". *Auster* 6/7. La Plata: Centro de Estudios Latinos, FAHCE, UNLP, 11-34.

GARNETT, EDWARD (1928) *Letters from Joseph Conrad 1895-1924*. USA: The Century Company.

GASYNA, GEORGE (2011) *Polish, Hybrid and IOtherwise: Exilic discourse in Joseph Conrad and Witold Gombrowicz*. New York: The Continuum International Publishing Group.

GAVIRIA, ALEJANDRO (2005) "De un posible Joseph Conrad en Colombia". *Del romanticismo al realismo social y otros ensayos*. Bogotá: Editorial Norma.

GIBSON, ANDREW (1998) "Ethics and Unrepresentability in *Heart of Darkness*". Robert Hampson & Andrew Gibson. *Conrad and Theory*. Amsterdam: Rodopi, 113-37.

GILL, DAVID (1999) "The Fascination of the Abomination: Conrad and Cannibalism". *The Conradian*. Vol. 24, No. 2. Autumn. Amsterdam: Rodopi, 1-30.

GILLIES, MARY ANN (2007) *The Professional Literary Agent in Britain 1880-1920*. Canada: University of Toronto Press.

GILLON, ADAM (1976) *Joseph Conrad and Shakespeare, and Other Essays*. New York: Astra Books.

GINES, KATHRYN (2008) "Race Thinking and Racism in Hannah Arendt's *The Origins of Totalitarianism*". Richard H. King, & Dan Stone (Eds.) *Hannah Arendt and the Uses of History: Imperialism, Nation, Race and Genocide*. New York & Oxford: Berghahn Books, 38-53.

GLOVER, DAVID (2012) *Literature, Immigration and Diaspora in Fin-de-Siècle England. A Cultural History of the 1905 Aliens Act*. Cambridge: Cambridge University Press.

- GOGWILT, CHRISTOPHER (1995) *The Invention of the West. Joseph Conrad and the Double-mapping of Europe and the Empire*. California: Stanford University Press.
- GOGWILT, CHRISTOPHER (2011) *The Passage of Literature. Genealogies of Modernism in Conrad, Rhys & Pramoedya*. New York: Oxford University Press.
- GOKULSING, TANYA (2006) "An Audience for Paper Boats: Conrad and the Marketing of Early Modernism". *Conradiana*. 38:1 Spring. Lubbock: Texas Tech University.
- GOMBROWICZ, WITOLD (2012) *Diary*. Lillian Vallee (Trad.) New Haven & London: Yale University Press. [Versión KINDLE DX] Recuperado de <https://read.amazon.com/?asin=B008H32FO6>
- GÓMEZ, LEILA (2009) *Illuminados y tránsfugas. Relatos de viajeros y ficciones nacionales en Argentina, Paraguay y Perú*. Madrid: Iberoamericana.
- GÓMEZ, LEILA (2012) "Introducción. Imperio y canon en William Henry Hudson" Leila Gómez & Sara Castro-Karén (Eds.). *Entre Borges y Conrad: estética y territorio en William Henry Hudson*. Madrid: Iberoamericana.
- GRAHAM, KENNETH (2004) "Conrad and Modernism". Stape, John H. (Ed.) *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: CUP.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA (2000) "Las cosas útiles y magníficas" (*A partir de una lectura de Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina de Adolfo Prieto*). *Prismas. Revista de historia intelectual*. N° 4, 201-205.
- GREANEY, MICHAEL (2002) *Conrad, Language, and Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GREEN, ROBERT L. ([1971] 2000) *Rudyard Kipling. The Critical Heritage*. London & New York: Routledge.
- GREPPI, CLAUDIO (2005) "On the Spot": Travelling artists and the iconographic Inventory of the World, 1769-1859". Driver, Felix & Martins, Luciana (Eds.) *Tropical Visions in an Age of Empire*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- GRIFFITH, JOHN W. (1995) *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma: "Bewildered Traveller"* Oxford: Oxford University Press.
- GUERARD, ALBERT (1958) *Joseph Conrad. The Novelist*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- GUERARD, ALBERT (1976) "The Conradian Voice". Sherry, Norman (Ed.) *Joseph Conrad: A Commemoration*. London: Macmillan.

- GUIMOND, JAMES & KEARNEY MAYNARD, KATHERINE (2001) "Polyphony in the Jungle: A Bakhtinian Analysis of *Heart of Darkness* and Related Works". Gail Fincham, Attie de Lange, Wieslaw Krajka (Eds.) *Conrad at the Millenium: Modernism, Postmodernism, Postcolonialism*. Conrad: Eastern and Western Perspectives. Lublin & New York: Maria Curie-Sklodowska University & Columbia University Press.
- GURKO, LEO (1962) *Joseph Conrad: Giant in Exile*. UK: Macmillan.
- HAGGARD, HENRY RIDER ([1885] 2007) *King Solomon's Mines*. Harmondsworth: Penguin.
- HALL, CATHERINE (2005) "British Cultural Identities and the Legacy of the Empire". David Morley & Kevin Robins (Eds.) *British Cultural Studies: Geography, Nationality, and Identity*. USA: Oxford University Press.
- HAMPSON, ROBERT (1995) "Introduction". *Heart of Darkness*. Harmondsworth: Penguin.
- HAMPSON, ROBERT (1996) "Conrad and the Idea of empire" Fincham, Gail & Hooper, Myrtle (Eds.) *Under Postcolonial Eyes: Joseph Conrad After Empire*. South Africa: UCT Press, University of Cape Town.
- HAMPSON, ROBERT (2001) *Cross Cultural Encounters in Joseph Conrad's Malay Fiction*. United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- HAMPSON, ROBERT (2003) "'A Passion for Maps': Conrad, Africa, Australia and South-East Asia". *The Conradian*, 28.1 Spring. Amsterdam: Rodopi, 34-57.
- HAMPSON, ROBERT (2004a) "Conrad's Heterotopic Fiction: Composite Maps, Superimposed Sites and Impossible Spaces". Carola Kaplan, Peter Mallios, Andrea White (Eds.) *Joseph Conrad in the Twenty-first Century*. London: Routledge, 121-136.
- HAMPSON, ROBERT (2004b) "Reforming Empire: Protestant Colonialism and Conscience in British Literature". *Conradiana*: Fall 36: 1/2 Lubbock: Texas Tech University Press.
- HAMPSON, ROBERT (2005) "Spatial Stories: Joseph Conrad and James Joyce". Peter Brooker & Andrew Thacker (Eds.) *Geographies of Modernism*. New York: Routledge, 54-64.
- HAMPSON, ROBERT (2006) "Spatial Stories: Joseph Conrad and Iain Sinclair". *The Conradian*. Amsterdam: Rodopi, 52-71.
- HAMPSON, ROBERT (2009) "Treasure Island and Victory: Maps, Class, and Sexuality". Linda Dryden, Stephen Arata, Eric Massie (Eds.) *Robert Louis Stevenson*

- and *Joseph Conrad: Writers of Transition*. Lubbock: Texas Tech University Press, 140-158.
- HAMPSON, ROBERT (2011) "Joseph Conrad: Postcolonialism and Imperialism". *EurAmerica*. 41. N° 1. March, 1-46.
- HAMPSON, ROBERT (2012) *Conrad's Secrets*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan.
- HAMPSON, ROBERT (2014) "Conrad, the "Polish Problem" and Transnational Activism". *Conradiana*. Lubbock: Texas Tech University.
- HAMPSON, ROBERT (2016) "Joseph Conrad, Bilingualism, Trilingualism, Plurilingualism". Peter Barta, Phil Powrie (Eds.). *Bicultural Literature and Film in French and English*. New York & Oxon: Routledge, 192-206.
- HAWTHORN, JEREMY (1979) *Joseph Conrad: Language and Fictional Self-Consciousness*. London: Edward Arnold.
- HAWTHORN, JEREMY (1990) *Joseph Conrad. Narrative Technique and Ideological Commitment*. Great Britain: Edward Arnold.
- HAY, ELOISE KNAPP (1990) "Lord Jim and le Hamletisme". *L'Epoque Conradienne* 16, 9-27.
- HAY, ELOISE KNAPP (2004) "Nostromo". John Stape (Ed.) *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: CUP.
- HENRICKSEN, BRUCE (1992) "Forms of Time and of the Chronotope in *Nostromo*". *Nomadic Voices. Conrad and the Subject of Narrative*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- HEWITT, DOUGLAS (1952) *Conrad: A Reassessment*. Cambridge: Bowes & Bowes.
- HEWITT, DOUGLAS (1987) "'Heart of Darkness' and Some 'Old and Unpleasant Reports'". *The Review of English Studies*. New Series 38.151. August. Oxford: Oxford University Press, 374-376.
- HOCHSCHILD, ADAM (1999) *King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa*. Boston & New York: First Mariner Books.
- HUGGAN, GRAHAM (2008) "Decolonizing the Map: Postcolonialism, Poststructuralism, and the Cartographic Connection". Huggan, Graham. *Interdisciplinary Measures. Literature and the Future of Postcolonial Studies*. Liverpool: Liverpool University Press.
- JEAN-AUBRY, GÉRARD (1926) *Twenty Letters to Joseph Conrad*. London: Curwen Press, First Edition Club.

- JEAN-AUBRY, GÉRARD (1957) *The Sea Dreamer: A Definitive Biography of Joseph Conrad*. London: Allen-Unwin.
- JONES, SUSAN (2002) "Introduction". Conrad, Joseph. *Lord Jim*. London: Wordsworth Classics.
- JOYCE, SIMON (2002) "Maps and Metaphors: Topographical Representation and the Sense of Place in Late-Victorian Fiction". Maxwell, Richard (Ed.) *The Victorian Illustrated Book*. Charlottesville & London: The University Press of Virginia , 129-162.
- JURADO, ALICIA (2001) *El Escocés Errante: Vida de R. B. Cunninghame Graham*. Buenos Aires: Emecé Editores
- KAMINSKY, AMY K. (2008) *Argentina. Stories for a Nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- KAPLAN, CAROLA (1997) "Colonizers, Cannibals, and the Horror of Good Intentions in Joseph Conrad's *Heart of Darkness*." *Studies in Short Fiction* 34.3 Summer, 323-33.
- KARL, F. R. ([1960] 1969) *A Reader's Guide to Joseph Conrad*. USA: Syracuse University Press.
- KARL, F. R. (1979) *Joseph Conrad: The Three Lives*. London: Faber & Faber.
- KEEGAN, BRIDGET (2008) "Writing Against the Current: Anne Wilson's *Teisa* and Labouring-Class River Poetry". *British Labouring-Class Nature Poetry, 1730-1837*. New York: Palgrave Macmillan , 98-121.
- KENNY, ALAN HEYWOOD (1981) "Speculations on Conrad's Dark River of the Nine Bends". *The Conradian*. Vol. 6. N° 1. April, 25-30.
- KIMPEL, BEN (1958) "The Geography and History in *Nostramo*". *Modern Philology*. 56, 45-54.
- KNOWLES, OWEN (2010) "The 'Author's Note'". Conrad, Joseph ([1902] 2010) *Youth, Heart of Darkness, The End of the Tether. The Cambridge Edition of the Works of Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 320, 321.
- KNOWLES, OWEN & MOORE, GENE (2000) *Oxford Reader's Companion to Conrad*. Oxford: Oxford University Press.
- KNOX, BERNARD M. W. (1950) "The Serpent and the Flame: The Imagery of the Second Book of the *Aeneid*". *The American Journal of Philology*. Vol. 71. N°4, 379-400.
- KRAJKA, WIESLAW (1990) "The Dialogue of Cultures in Joseph Conrad's 'Amy Foster'" *New Comparison*. 9, 149-157.

- KRAJKA, WIESLAW (1999) "The Multiple identities of Yanko Goorall". Wieslaw Krajka (Ed.) *Joseph Conrad: East European, Polish and Worldwide*. Volume VIII. Boulder: East European Monographs. Lublin: Marie Curie-Sklodowska UP; New York: Columbia University Press.
- KRAJKA, WIESLAW (2001) "From Szlachta Culture to the XXI Century". Gail Fincham & Attie de Lange, Wieslaw Krajka (Eds.) *Conrad at the Millenium: Modernism, Postmodernism, Postcolonialism*. Conrad: Eastern and Western Perspectives. Lublin & New York: Maria Curie-Sklodowska University & Columbia University Press.
- LARABEE, MARK D. (2004) 'Territorial Vision and Revision in `Freya of the Seven Isles`". Daphna Erdinast-Vulcan, Allan Simmons John, Stape, (Eds.) *Joseph Conrad: The Short Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 96-110.
- LE BOULICAT, YANNICK (2005) "Shores in Joseph Conrad's Works". *Conradiana*. Fall 37:3. Lubbock: Texas Tech University, 233-244.
- LEAVIS, F. R. ([1948] 1950) *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. New York: George W. Stewart, Publisher Inc..
- LEAVIS, Q. D. (1939) *Fiction and the Reading Public*. London: Chatto & Windus.
- LEVIN, DAVID M. (Ed.) (1993) *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press.
- LOTHE, JAKOB (1989) *Conrad's Narrative Method*. Oxford: Clarendon Press.
- LOTHE, JAKOB (2001) "Cumulative Intertextuality in "Heart of Darkness": Virgil, Dante, and Goethe's *Faust*". Gail Fincham & Attie de Lange & Wieslaw Krajka (Eds.) *Conrad at the Millenium: Modernism, Postmodernism, Postcolonialism*. Conrad: Eastern and Western Perspectives. Lublin & New York: Maria Curie-Sklodowska University & Columbia University Press.
- LOTHE, JAKOB (2004) "Conradian Narrative". John Stape (Ed.) *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LOTHE, JAKOB (2005) "Narrative, Identity, Solidarity: Conrad's *Heart of Darkness* and *Lord Jim*". *Conrad's Europe: Conference Proceedings*. Opole, Poland.
- LOTHE, JAKOB (2007) "From narrator to narratee and from author to reader: Conrad and his audience". *Yearbook of Conrad Studies*. Vol.III/ Poland: Jagiellonian University.
- LOTHE, JAKOB, HAWTHORN, JEREMY & PHELAN, JAMES (Eds.) (2008) *Joseph Conrad. Voice, Sequence, History, Genre*. Columbus: The Ohio State University Press.

- LYCETT, ANDREW (1999) *Rudyard Kipling*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- MARTINDALE, CHARLES (1997) "Introduction: 'The Classic of all Europe'". Charles Martindale (Ed.) *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-18.
- MARTINIÈRE, NATALIE (2006) "Sight, Geometry, and Metaphorical Architecture in *Nostramo* and *The Secret Agent*". Paccaud-Huguet, Josianne (Ed.) *Conrad in France. Social Science Monographs*. Boulder. Lublin: Marie Curie-Sklodowska University. New York: Columbia University Press, 235-250.
- MCCLINTOCK, ANNE (1984) "'Unspeakable Secrets': The Ideology of Landscape in Conrad's *Heart of Darkness*". *Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 17.1, 38-53.
- MCDONALD, PETER D. (1997) *British Literary Culture and Publishing Practice 1880-1914*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MCLAUHLAN, JULIET (1969) *Conrad: Nostramo*. England: Hodder & Stoughton Edu.
- MCLAUGHLIN, MARTIN & SCICUTELLA, ARIANNA (2002): "Calvino e Conrad: Dalla Tesi di Laurea alle Lezioni americane". *Italian Studies*. Vol. LVII, 113-132.
- MCLEOD, BRUCE (1999) *The Geography of Empire in English Literature 1580-1745*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MEYERS, JEFFREY (1969-1970) "Savagery and Civilization in *The Tempest*, *Robinson Crusoe* and *Heart of Darkness*". *Conradiana* 2.3, 171-9.
- MILLER, J. HILLIS (1982) "*Lord Jim*". *Fiction and Repetition. Seven Novels* Cambridge, USA: Harvard University Press, 22-41.
- MILLER, J. HILLIS (2005) "Foreword". Kaplan, Carola, Mallios, Peter, White, Andrea (Eds.) *Joseph Conrad in the Twenty-first Century*. London: Routledge. 1-14
- MILOSZ, CZESLAW ([1957] 1992) "Joseph Conrad in Polish Eyes". Keith Carabine (Ed.) *Joseph Conrad: Critical Assessments*. The Banks, Mountfield: Helm Information Ltd.
- MILOSZ, CZESLAW ([1969] 1983) *The History of Polish Literature*. California: University of California Press.
- MONGIA, PADMINI (1992) "Narrative Strategy and Imperialism in Conrad's *Lord Jim*". *Studies in the Novel* 24, 173-186.

- MONOD, SYLVÈRE (2005) "Joseph Conrad's Polyglot Wordplay" *The Modern Language Review. Supplement: One Hundred Years of "MLR" General and Comparative Studies*. Vol. 100, 222-234.
- MOSER, THOMAS (1957) *Joseph Conrad: Achievement and Decline*. USA: Harvard University Press.
- MURSIA, UGO (1979) "The Fictional State of Costaguana". *L'Époque Conradienne*, 92. Limoges: Université, 85-107.
- NAJDER, ZDZISLAW (1964) *Conrad's Polish Background: Letters to and from Polish Friends*. Oxford: OUP.
- NAJDER, ZDZISLAW (1997) *Conrad in Perspective. Essays on Art and Fidelity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NAJDER, ZDZISLAW (2003) "Meditations on Conrad's Territoriality: An Essay in Four Tacks". *The Conradian*. 28:1. Spring. Amsterdam & New York: Rodopi, 1-16.
- NAJDER, ZDZISLAW ([1983] 2006) *Conrad under Familial Eyes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NAJDER, ZDZISLAW ([1981] 2007) *Joseph Conrad: A Life*. Halina Najder (Trad.). Rochester, New York: Camden House. Najder, Zdzislaw (2006) *Zycie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. Lublin: Wydawnictwo Gaudium.
- NAJDER, ZDZISLAW (2008) "The Personal Voice in Conrad's Fiction". Lothe, Jakob, Hawthorn, Jeremy & Phelan, James (Eds.) *Joseph Conrad. Voice, Sequence, History, Genre*. Columbus: The Ohio State University Press.
- NAJDER, ZDZISLAW (2012) "Conrad's European Vision". *The Conradian*. Vol. 37. N°1. Spring. Amsterdam: Rodopi B.V., 46-57.
- NILAND, RICHARD (2009) *Conrad and History*. Oxford & New York. Oxford University Press.
- OATES, JOYCE CAROL (1975) "The Immense Indifference of Things": The Tragedy of Conrad's *Nostramo*'. *Novel*. 9, 5-22.
- OMELAN, LILIA "A Nobleman from Ukraine": Joseph Conrad's Attitude to his Homeland'. *ЖИТЕПАТСТВОЗНАВЧИ КОЛТЕКТИ*. Lublin, Poland: Maria Curie-Skolodowska University, 242-6.
- Recuperado de <http://philology.knu.ua/files/library/polonist/18/40.pdf>
- PALMER, JOHN A. (1968) *Joseph Conrad's Fiction: A Study in Literary Growth*. Ithaca: Cornell University Press.

- PARRY, BENITA (1984) *Conrad and Imperialism. Ideological Boundaries and Visionary Frontiers*. London: Macmillan.
- PETERS, JOHN (2004) *Conrad and Impressionism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PETERS, JOHN (2010) *Joseph Conrad. A Historical Guide*. Oxford: Oxford University Press.
- PETERS, JOHN (2013) *Joseph Conrad's Critical Reception*. New York: Cambridge University Press.
- PETERS, JOHN (2016) "Joseph Conrad and the Epistemology of Space". *Philosophy and Literature*. Volume 40. N° 1. April. Maryland: Johns Hopkins University Press.
- PHILLIPS, RICHARD (1997) *Mapping Men and Empire: Geographies of Adventure*. New York & London: Routledge.
- PIECHOTA, MACIN (2005) "The First Conrad Translation: *An Outcast of the Islands* in Polish". *The Conradian* 30/1. Spring, 89–96.
- PIGLIA, RICARDO (2000) "La novela polaca". *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 69-80.
- PIGLIA, RICARDO (2008) "La lengua de los desposeídos". *La Nación*. Buenos Aires. <http://www.lanacion.com.ar/1004590-la-lengua-de-los-desposeidos>. Acceso 19/11/15.
- PRATT, MARIE LOUISE. (1992) *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* London and New York: Routledge.
- PURSELL, ANDREW M. (2008) "'The End of the Tether': Conrad, Geography, and the Place of Vision". *The Conradian* 33:2 Autumn. Amsterdam & New York: Rodopi, 30-43.
- RAWSON, CLAUDE (1999) "Unspeakable Rites: Cultural Reticence and the Cannibal Question." *Social Research* 66.1 Spring, 167-93.
- RAY, MARTIN (1984) "Conrad and Decoud". *Polish Review*: 29, 53-64.
- RAY, MARTIN (1990) *Joseph Conrad. Interviews and Recollections*. Great Britain: University of Iowa Press.
- REID, ANNE (2000) *Borderlands. A Journey through the History of Ukraine*. Colorado: Westview Press.
- RICKARD, JOHN (2007) "Eating like a White Man; Nibbling at the Edges of *Heart of Darkness*". *L'epoque Conradienne*. 33, 49-57.

- ROBIN, CHRISTOPHE (2008) "Time, History, Narrative in *Nostramo*". Lothe, Jakob, Hawthorn, Jeremy & Phelan, James (Comp.) *Joseph Conrad. Voice, Sequence, History, Genre*. Columbus: The Ohio State University Press.
- ROSS, STEPHEN (2004) *Conrad and Empire*. Columbia & London: University of Missouri Press.
- RUBERY, MATHEW (2004) "Joseph Conrad's 'Wild Story of a Journalist'". *EHL*. Vol. 71. N°3. (Fall). Maryland: Johns Hopkins University Press, 751-74.
- RUPPEL, RICHARD (1996) "Yanko Gooral in the Heart of Darkness: "Amy Foster" as Colonialist Text", *Conradiana*, 28 , 126-132.
- RUPPEL, RICHARD (2015) *A Political Genealogy of Joseph Conrad*. London: Lexington Books.
- SCHIMANSKI, JOHAN & WOLFE, STEPHEN (2007) "Imperial Tides: A Border Poetics Reading of *Heart of Darkness*". Johan Schimanski, Stephen Wolfe (Eds.) *Border Poetics De-limited*. Hannover: Wehrhahn Verlag, 217-234.
- SCHULTHEISS, THOMAS (1996) "Lord Hamlet and Lord Jim". *Polish Review* 11, 103-33.
- SCHWARZ, DANIEL (2001) "'Abroad as Metaphor' Conrad's Imaginative Transformation of Place". *Rereading Conrad*. Columbia & London: University of Missouri Press, 120-133.
- SCHWARZ, DANIEL (2001) "Conrad's Quarrel with Politics in *Nostramo*". *Rereading Conrad*. Columbia and London: University of Missouri Press, 97-119.
- SEBALD, W. G. ([1995] 1999) *The Rings of Saturn*. Michael Hulse (Trad.). New York: A New Directions Book.
- SEWLALL, HARRY (2006) "Postcolonial/Postmodern Spatiality in *Almayer's Folly* and *An Outcast of the Islands*". *Conradiana*. 38:1 Spring Lubbock: Texas Tech University, 79-93.
- SHAFFER, BRIAN W. (1993) "Introduction: Literature and the Discourse of Civilization". *The Blinding Torch. Modern British Fiction and the Discourse of Civilization*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- SHERRY, NORMAN (1966) *Conrad's Eastern World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SHERRY, NORMAN (1971) *Conrad's Western World*. Cambridge: Cambridge University Press.

- SHERRY, NORMAN ([1973] 2005) *Joseph Conrad: The Critical Heritage*. London & New York: Routledge.
- SIMMONS, ALLAN (2005) “‘One of Us’: Conrad and English Politics and Culture”. Andrzej Ciuk; Marcin Piechota (Eds.) *Conrad’s Europe. Yearbook of Conrad’s Studies*. Opole: Poland, Joseph Conrad Society.
- SIMMONS, ALLAN (2006) *Joseph Conrad (Critical Issues)*. Hampshire & New York: Palgrave.
- SIMMONS, ALLAN (2007) “Conrad Among the Critics: The Early Reviews”. *Yearbook of Conrad Studies* vol. III. Poland: Jagiellonian University Kraków.
- SIMMONS, ALLAN ([2009] 2014) *Joseph Conrad in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SISKIND, MARIANO (2006) “Imágenes de Sudamerica en textos de Joseph Conrad”. Lindsey Cordery, Beatriz Vega, (Eds.) *Melville, Conrad: Imaginarios y Américas. Reflexiones desde Montevideo*. Serie Montevideana N°3. Montevideo: Ediciones Linardi & Risso, 137-147.
- SMITTEN, JEFFREY (2003) “Space, Conrad and Modernity”. *Conradiana*. Spring 35: ½. Lubbock: Texas Tech University.
- STAPE, JOHN & KNOWLES, OWEN (Eds.) (1996) *A Portrait in Letters: Correspondence To and About Conrad. The Conradian*. Amsterdam: Rodopi.
- STAPE, JOHN (2007) *The Several Lives of Joseph Conrad*. London: Random House Group Ltd.
- STEVENSON, ROBERT LOUIS ([1894] 1999a) “My First Book”. *Treasure Island*. Harmondsworth: Penguin, 191-200.
- STEVENSON, ROBERT LOUIS ([1883] 1999b) *Treasure Island*. Harmondsworth: Penguin.
- TANNER, TONY (1976) “‘Gnawed Bones’ and ‘Artless Tales’ - Eating and narrative in Conrad” Norman Sherry (Ed.) *Joseph Conrad. A Commemoration*. London: Macmillan, 17-35.
- TAYLOR, ANNE (2005) *The People’s Laird: A Life of Robert Bontine Cunninghame Graham*. York, England: The Tobias Press.
- THACKER, ANDREW (2003) *Moving through Modernity. Space and Geography in Modernism*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- TILLYARD, E. M. W. (1958) *The Epic Strain in the English Novel*. London: Chatto & Windus.

- TODOROV, TZVETAN ([1978] 2012) “El Corazón de las Tinieblas”. *Los géneros del discurso*. Víctor Goldstein (Trad.). Buenos Aires: Walhuter Editores, 233-48.
- TRILLING, LIONEL ([1965] 1978) “On the Teaching of Modern Literature”. *Beyond Culture. Essays on Literature and Learning*. New York: Harcourt.
- VAN MARLE, HANS & LEFRANC, PIERRE (1988) “Ashore and Afloat : New Perspectives on Topography and Geography en *Lord Jim*”. *The Conradian*, Vol. 20, Number 2, 109-136.
- VARGAS LLOSA, MARIO (2010) *El sueño del celta*. Madrid: Alfaguara.
- VÁSQUEZ, JUAN GABRIEL (2007) *Historia secreta de Costaguana*. Madrid: Alfaguara.
- VIDAN, IVO (1956) “One Source of Conrad’s *Nostromo*”. *Review of English Studies*. New Series. Vol. 7. N° 27. Julio, 287-93.
- VOITKOVSKA, LUDMILLA (2004) “Homecoming in *Nostromo*”. *The Conradian*. Autumn. Volume 29. Number 2, 31-48.
- WATT, IAN ([1964] 2014) “Alienation and Commitment”. Watt, Ian & Kermode, Frank. (Eds.) *Essays on Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WATT, IAN ([1979] 1981) *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press.
- WATT, IAN (1988) *Conrad. Nostromo*. Cambridge: CUP.
- WATTS, CEDRIC & DAVIES, LAURENCE ([1979] 2008) *Cunninghame Graham: A Critical Biography*. Cambridge: CUP.
- WATTS, CEDRIC (1965) “A Minor Source for *Nostromo*” *The Review of English Studies*.
- WATTS, CEDRIC (1969) *Joseph Conrad’s Letters to R. B. Cunninghame Graham*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WATTS, CEDRIC (1986) “Introduction” & “Notes”. Cedric Watts & Robert Hampson (Eds.) *Lord Jim*. Harmondsworth: Penguin, 11-30, 353-366.
- WATTS, CEDRIC (1989) *Joseph Conrad. A Literary Life*. Hampshire, England: Macmillan
- WATTS, CEDRIC (1990) *Joseph Conrad. Nostromo*. Critical Studies. London: Penguin.
- WATTS, CEDRIC (1992) “The Myth of the Monstrous Town”. Gene Moore (Ed.) *Conrad’s Cities. Essays for Hans Van Marle*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 17-30.
- WATTS, CEDRIC (1993) *A Preface to Conrad*. Harlow: Longman.

- WATTS, CEDRIC (1996) "Edward Garnett's Influence on Conrad" *The Conradian* 21. Spring, 79-91.
- WATTS, CEDRIC (1997) "Nostromo and Wild Scenes Again". *The Review of English Studies*. Vol. 48 N° 190 (May 1997), 211-217.
- WATTS, CEDRIC (2002) "Introduction". *Typhoon and Other Tales*. Oxford: OUP, xi-xxxiii.
- WATTS, CEDRIC (2007) "Nostromo in *T. P.'s Weekly*". *Yearbook of Conrad Studies*. Vol. III. Kraków: Jagiellonian University.
- WATTS, CEDRIC (2008) "*Heart of Darkness*". *Joseph Conrad's Heart of Darkness*. New York: Infobase Publishing.
- WHITE, ANDREA (1993) *Joseph Conrad and the Adventure Tradition: Constructing and Deconstructing the Imperial Subject*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WHITE, ANDREA (2004) "Conrad and Imperialism". Stape, John H. (Ed.) *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. CUP: Cambridge.
- WHITE, HARRY & FINSTON, IRVING L. (2010) "The Two River Narratives in *Heart of Darkness*". *Conradiana*. 42. 1-2, Spring, 1-43. Recuperado de <https://muse.jhu.edu/issue/24133>
- WILLIAMS, RAYMOND (1973) *The Country and the City*. Oxford: Oxford University Press.
- WILLIAMS, RAYMOND ([1970] 1997) *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a Lawrence*. Nora Catelli (Trad.) Madrid: Debate.
- WILLSON, PATRICIA (2006) "Nostromo en traducción: cuestiones teóricas, cuestiones críticas". Cordery, Lindsey y Vega, Beatriz (Eds.) *Melville, Conrad: Imaginarios y Américas. Reflexiones desde Montevideo*. Montevideo: Serie Montevideana N°3. Montevideo: Ediciones Linardi & Risso, 177-187.
- WOOLF, VIRGINIA ([1923] 1973) "Mr. Conrad: A Conversation". *The Captain's Death Bed and Other Essays*. USA: Mariner Books, 76-81.
- WOOLF, VIRGINIA ([1925] 1984) "Joseph Conrad". *The Common Reader*. United States of America: Harvest Books, 223-30.
- YEOW, AGNES S. K. (2009) *Conrad's Eastern Vision. A Vain and Floating Appearance*. England: Palgrave Macmillan.