

Tercera parte

✿ México

Françoise Perus

Ficción autobiográfica y poética narrativa (La historicidad de la literatura)*

Cincuenta años separan *La vorágine* (1924) de *María* (1867) y, al parecer, no transcurrieron en vano, al menos para la novela colombiana. De la renuencia a asumir los postulados de la forma novelesca como vía de exploración de la fractura insalvable entre los ideales del ser y un mundo vuelto inasible, pasó a la asunción plena de dichos postulados, con resultados y proyecciones sorprendentes.

Obviamente, la Colombia de Rivera ya no era la de Isaacs. Las transformaciones económicas y sociales en ciernes en los tiempos en que Isaacs daba forma a su nostalgia y al sentimiento trágico de la pérdida irremediable de la armonía sagrada han ido cobrando un perfil y una orientación mucho más nítidos. Asimismo, los efectos de estas transformaciones ya no pueden aparecer como accidentales; abarcan ahora a la sociedad colombiana en su conjunto y han ido minando, no sólo los cimientos de la cultura señorial, sino también la fe de ésta en sus propios valores. Por lo mismo, ni el mundo añorado puede presentarse ya a la imaginación como vívido recuerdo de una totalidad plena —armónica, estática y jerarquizada, fuerte-

* El presente ensayo forma parte del libro intitulado *De selvas y selváticos (Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera)*, de próxima publicación.

mente ritualizada y estetizada—, ni el presente puede seguir asumiendo la forma de un vacío absoluto. La violencia del proceso modernizador iniciado en el siglo pasado con las guerras de Independencia y las luchas entre liberales y conservadores, la fragmentación de los espacios, el desmembramiento del territorio nacional con la separación de Panamá (1903) luego de la Guerra de los Mil Días (1899-1902), y los profundos desgarramientos del tejido social han convertido a los sueños restauradores de Isaacs en islas para el refugio de una fantasía más desarraigada que nunca y envuelta ya en una violencia inexorable. Todos los conflictos potenciales, rechazados por Isaacs hacia las fronteras de su relato idílico, se han adueñado del espacio y los horizontes, un movimiento errático y multi-forme envuelve a seres y objetos, y el vértigo confunde hasta las facultades perceptivas. En el lugar de las armonías de Isaacs, se arremolinan ahora, deformes y grotescos, los vestigios de aquel mundo inefable —persistente aún en la imaginación y la fantasía—, confundidos con los espejismos de la modernización y el progreso. La violencia errática del movimiento histórico, la fragmentación de los espacios sociales, y el redoblado desasimiento del ser y de la percepción, exigían entonces nuevas formas de exploración. La plena asunción de la forma novelesca —soslayada por Isaacs y, acaso también, por el Rivera de *Tierra de promisión*, cuyos propósitos artísticos y preocupaciones culturales son sin embargo muy distintos de los de Isaacs— responde así al imperativo de rescatar una pluralidad de mundos, de perspectivas y de lenguajes, de integrar lo heterogéneo y lo disperso, e incluso de buscar la forma de orquestar hasta lo destemplado y disonante.

Ahora bien, es obvio que el tiempo histórico transcurrido entre la publicación de *María* y la de *La vorágine* —que desde luego no es de vacío cultural y literario—, y las profundas diferencias tanto entre los mundos de Isaacs y Rivera como entre las formas narrativas asumidas por ambos novelistas, dan

pie para un estudio de la evolución de la novela colombiana, con base en consideraciones de orden histórico y cronológico. Como hemos señalado al pasar, la historiografía tradicional suele considerar a *María* como el prototipo de la vertiente sentimental del romanticismo hispanoamericano, mientras que *La vorágine* representaría una forma de transición entre este mismo romanticismo —a estas alturas algo trasnochado, salvo que se dé al término una significación y un valor atemporales—, y el realismo social todavía en ciernes.

A nuestro juicio, los inconvenientes de estos ordenamientos cronológicos y estas clasificaciones son de varia índole. En primer lugar, descansan en la nivelación de los textos a partir de los aspectos temáticos y estilísticos más reconocibles, sin consideración del lugar y el papel de dichos aspectos ni en la composición de las obras, ni en la poética narrativa a la cual éstas responden. Así, y aun cuando la presencia de numerosos elementos románticos en *María* es indudable, éstos se hallan subordinados a una forma de composición mucho más cercana al simbolismo, y su poética narrativa enlaza a la obra de Isaacs con aquellas formas narrativas “poemáticas” con las cuales los simbolistas europeos intentaban entonces afirmar la primacía de lo “poético” sobre lo narrativo, representado a la sazón por el realismo y el naturalismo en ascenso. De modo que a pesar de sus elementos románticos, por su forma y su poética narrativas, la novela de Isaacs es no sólo contemporánea de una, al menos, de las vertientes de la literatura europea, sino que prefigura en buena medida al simbolismo que caracteriza al modernismo hispanoamericano.

Asímismo, y a pesar de la presencia en ella de elementos tanto románticos y modernistas como realistas, *La vorágine* es, por su composición, mucho más unitaria y compleja de lo que sugiere la afluencia de elementos tan dispares (y no los únicos, por cierto). Y en cuanto a su poética narrativa, plantea problemas que escapan por completo a las nomenclaturas al

uso, y que anticipan mucho más que el advenimiento del llamado realismo social, por cierto poco y mal estudiado hasta ahora. Casi nada sabemos de la irradiación de la poética rive-riana en la narrativa hispanoamericana posterior. Sin contar con las potencialidades que esta misma poética encierra, y que, al parecer, aún no han sido exploradas por los narradores del subcontinente. De cualquier forma, el solo hecho de sentar el análisis en la poética narrativa de las obras muestra hasta dónde puede resultar aventurada e inadecuada la reiterada afirmación del supuesto retraso de la narrativa hispanoamericana respecto de su homóloga europea.

No creemos, sin embargo, que éste sea el punto esencial. El problema estriba más bien en el traslado mecánico al contexto hispanoamericano de concepciones historiográficas también mecánicas. En efecto, el rastreo de “contenidos” temáticos aislados de los lenguajes y las formas que los organizan, y abstraídos de su lugar y papel específicos en la composición del texto, no alcanza a tejer entre éste y su “contexto” sino una relación tautológica: el romanticismo —pongamos por caso— se define así por el conjunto de temas que aparecen en las obras de una época dada, y estas mismas obras son “románticas” precisamente por cuanto encierran los temas previamente seleccionados para caracterizar al romanticismo, el cual sirve a su vez para definir a la época que lo contiene. En cuanto al estilo, entendido como el aditamento propiamente “literario” de dichos temas epocales, tampoco se define de manera diferente: en esta perspectiva, “espíritu” y “estilo de época” no son en definitiva cosas muy distintas.

No es nuestro propósito recordar ahora las múltiples dificultades para encajar las obras hispanoamericanas en las casillas que supuestamente les corresponderían. Como *María* o *La vorágine*, aparecen siempre fuera de lugar y a destiempo. Qui-siéramos más bien subrayar que este “método” de encasillamientos sucesivos tiene el inconveniente mayor de inmovi-

lizar la significación de los textos reduciéndola a lo ya conocido y de clausurar así las múltiples aperturas de sentido que propicia su organización propiamente artística. Convierte de este modo a la tradición literaria en un legado muerto, y cancela —o reduce a pura metafísica— los lazos vivos y activos que han de mantener nuestro presente histórico unido con un pasado siempre abierto.

Esta doble relación entre pasado y presente, y *viceversa*, nos coloca entonces ante el problema crucial de la historicidad de la literatura. Si todo indica que esta historicidad no puede reducirse a un historicismo chato y a estas alturas bastante estéril, quedaría entonces por indagar bajo qué modalidades la historiografía pudiera dar cuenta de la *vida concreta de las formas literarias*. En esta indagación, acaso los análisis anteriores de las novelas de Isaacs y Rivera puedan contribuir al señalamiento de posibles derroteros.

Como se desprende de lo expuesto hasta aquí, nuestra aproximación a la problemática planteada descansa primordialmente en una forma de *comparación* que, sin pasar por alto la irreductible *singularidad* de cada una de las obras examinadas, postula que esta singularidad no puede destacarse plenamente sino con base en el reconocimiento de la *alteridad* de las dos obras entre sí. Este reconocimiento descansa tanto en la *compenetración* de la actividad lectora con cada una de las *poéticas narrativas* como en el *distanciamiento* que estas mismas poéticas, tan distintas entre sí, contribuyen a propiciar. En otras palabras, no hay plena individuación de la obra (ni del sujeto lector) sino con base en el renovado trabajo de la comparación y la diferenciación. En este trabajo, que une y separa a las obras entre sí, descansan la *configuración* y *permanente reconfiguración de la tradición*.

Ahora bien, la comparación y las diferencias que ésta permite sacar a luz no pueden establecerse de manera caprichosa o arbitraria. Presuponen el reconocimiento previo —y a menu-

do intuitivo, al menos en un primer momento— de ciertos lazos, explícitos o no, entre las obras a las cuales se trata de poner en *vis-à-vis*. Dichos lazos suponen *la instauración de alguna forma de continuidad temporal* entre una obra y otra, la cual constituye a su vez *la condición de su propio cuestionamiento*. Continuidades y discontinuidades conducen entonces al descubrimiento de una forma particular de movimiento, cuyo despliegue espacial y temporal pone de manifiesto su historicidad propia. En lo que resta de este ensayo, intentaremos hacer más explícitas y concretas estas consideraciones iniciales.

I. *El diálogo intertextual entre María y La vorágine*

a) La autobiografía ficticia como convención formal y soporte del diálogo intertextual entre ambas novelas

Al intentar desentrañar la poética narrativa de *La vorágine*, hemos hecho alusión de pasada a ciertos ecos del texto de Isaacs en las primeras líneas de la narración de Arturo Cova. Asimismo hemos señalado que el personaje de Esteban Ramírez/Ramiro Estébanez —el “doble” de Cova al cual va dirigida, al menos en parte, esta misma narración— pareciera condensar algunos rasgos particularmente significativos tanto de la vida como de la ficción de Jorge Isaacs. Por otro lado, y guardadas todas las diferencias de circunstancias y caracteres —mas no de condición, puesto que tanto Efraín como Cova son poetas—, la relación entre Cova y su amigo y antiguo condiscípulo recuerda también a la de Efraín con Carlos. No sólo los dos amigos figuran en ambos casos tendencias opuestas y complementarias del proceso histórico y cultural colombiano, sino que tanto Ramiro como Carlos fungen de *alter ego* de sendos protagonistas y aparecen como destinatarios de cada

uno de los relatos. Estas intuiciones primeras —con todo algo escurridizas, dado el constante desdoblamiento de figuras y símbolos que, en el relato de Cova, transforma cada elemento en su contrario—, nos llevó a pensar en la posibilidad de *una inscripción efectiva* de la problemática abierta por *María* en la novela de Rivera; esto es, en la posibilidad de establecer cierta continuidad entre ambas novelas con base en la reconfiguración y el cuestionamiento eventual de la problemática isaaciana en un marco histórico y desde una perspectiva poética distintos.

Otros indicios contribuyeron luego a reforzar esta hipótesis. En primer lugar, el hecho de que *María* hubiera sido escrita por su autor desde la selva —como *La vorágine* por su narrador/personaje—; y luego, el papel del espacio selvático en *María*, por cuanto éste no sólo aparece como una de las fronteras del relato, sino que representa una especie de limbo o purgatorio que se interpone entre el protagonista y sus ideales en el último viaje de retorno, justo antes de que estos ideales se truequen en muerte y pérdida definitiva del Paraíso. En efecto, aunque enmarcado en un mundo tan estático como evanescente, el constante movimiento de separación y retorno finalmente enlazado con la imagen de la selva podía entenderse como pre-figuración de este otro movimiento giratorio que todo lo desarraiga y sorbe, simbolizado por la imagen cronotópica de la vorágine. El vacío y el desarraigo final del narrador de *María* parecía resurgir así, no sin profundas transformaciones, en la figura de Cova. De tal suerte que el diálogo intertextual vislumbrado a partir de alusiones más o menos veladas a la novela de Isaacs en la narración de Cova, o de ciertas afinidades entre personajes y motivos presentes en ambos relatos, podía alcanzar aspectos fundamentales de la poética narrativa de sendas novelas. Todos estos indicios nos devolvieron entonces a la convención narrativa comúnmente adoptada por Isaacs y Rivera.

En ambos casos nos encontramos ante autobiografías ficticias que deslindan al narrador y protagonista del relato de la figura del autor. Ni Isaacs es Efraín, ni Cova es Rivera, como lo subrayan la diferenciación de nombres y la existencia de un relato previo —“libro” o “manuscritos”—, llegado a manos del “autor” luego de la desaparición —“en aquella noche trágica” o “tragado por la selva”— de quienes ya lo tenían escrito. En ambas novelas, la figura del autor tiene asimismo un estatuto ambiguo: su papel consiste en dar forma definitiva —“literaria”— a “textos” previos, amparados por la vivencia de sus respectivos narradores y amenazados por el extravío o el olvido. Al presentarse como una de las instancias que concurren en la elaboración de sendas ficciones, ambos “autores” pasan entonces a formar parte de la ficción narrativa, en cuyo interior cumplen con un papel preciso.

Tratándose de *María*, este papel se presenta como reescritura — demorada y sin firma — del “libro de (los) recuerdos” de Efraín, entregado por éste, en su lecho de muerte y en presencia de sus hermanos, al autor de la dedicatoria. Esta reescritura responde así a un encargo del propio Efraín, y al deseo expreso, por parte del autor ficticio, de dejar “testimonio de (su) gratitud y de (su) afecto”. Sin embargo, la naturaleza misma de esta reescritura no carece de ambigüedad, por la alusión a lo que las lágrimas han borrado en el manuscrito o a lo que acaso éstas han impedido formular. De cualquier forma, y debido a las equivalencias que, en el plano de la poética narrativa, se establecen en el texto entre las lágrimas (la emoción indecible), la “memoria infiel” y el vacío presente, esta reescritura se convierte en otro intento más —otra vez “pálido” e “indigno”— de dar cuerpo y vida a lo inefable e irremediablemente perdido. La misma colocación de esta reescritura bajo el signo de la muerte (anhelada) de Efraín y de otra nueva distancia temporal —la que separa a ambas entregas—, refrenda aquel reiterado movimiento de separación y retorno que va di-

bujando el vacío en el cual queda suspendida la narración. En cuanto al problema de saber quién pudiera ser el autor de esta reescritura —y acaso también el primer destinatario del manuscrito de Efraín—, su condición de persona cercana a la familia y de íntimo amigo de éste, y la mención de la “gratitud” unida al “afecto”, bien pudieran designar a quien compartió en otros tiempos el mundo, las esperanzas y las angustias de Efraín; es decir, a quien figura en el relato con el nombre de Carlos y como *alter ego* de Efraín. A él pudieran deberse los comentarios algo retóricos que aparecen en la voz parcialmente desdoblada del narrador.

En *La vorágine*, quien aparece incorporado al mundo de la ficción como sujeto del “arreglo para la publicidad” de los manuscritos de Cova, no es el destinatario primero de dichos manuscritos, sino el propio Rivera: éste es en efecto quien firma el “Prólogo” en forma de carta —sin fecha— mediante el cual se atribuye al “Ministro” —sin nombre tampoco— el deseo de poner dichos manuscritos en circulación y el encargo de su “arreglo” a Rivera. La demora —no en la entrega sino en la publicación— se debe esta vez a la incertidumbre —resuelta por el epílogo que hace alusión a un telegrama igualmente ficticio— respecto de la suerte finalmente corrida por Cova. Antes de esta carta/prólogo, el “arreglo”—que se dice mínimo y destinado al solo señalamiento tipográfico de los “provincialismos” del narrador—, introduce también una “dedicatoria”, bajo la forma de un “fragmento de carta” escrita por Cova en circunstancias que se aclaran mucho más adelante, junto con las que dan lugar a la redacción de los “manuscritos”. En cuanto a esta última, como se recordará, señala también y en primera instancia a un discípulo y *alter ego* del narrador como destinatario de su relato, en tanto que el fragmento de carta que sirve de liminar a la novela, dedica este mismo relato a un círculo social preciso: aquel al cual perteneció alguna vez Cova, antes de iniciar el periplo objeto de su

relato. En otras palabras, este “fragmento de carta” cumple con una función *similar* a la que designaba “a los hermanos de Efraín” como destinatarios del libro que el autor ficcionalizado de *María* ponía en las manos de aquéllos al terminar de reescribirlo.

Desde el punto de vista estrictamente formal, estas dos puestas en escena de una misma convención narrativa muestran una sorprendente similitud. Por lo mismo, no es aventurado ver en ésta una corroboración de lo que unas alusiones veladas o algunas coincidencias temáticas dejaban entrever. El cuidadoso paralelismo entre ambas puestas en escena permite colegir que, entre los propósitos artísticos de Rivera, se encontraba el de retomar la problemática planteada por Isaacs, de sentar entre ésta y su propia novela cierto lazo de continuidad, y de volver a poner en movimiento lo que en *María* había quedado inmovilizado y suspendido en el vacío.

Con todo, los pocos desplazamientos operados por Rivera en la puesta en escena de la convención narrativa que comparte con Isaacs no carecen de significación. En primer lugar, la intervención de una instancia pública —el Ministro y el Cónsul— en el propósito de hacer público el contenido de los “manuscritos” de Cova contribuye sin duda a deslindar la responsabilidad de Rivera respecto de dicho contenido, a demarcar al autor de su narrador y personaje, y a reforzar el contenido de verdad de lo narrado. Pero señala también el propósito implícito de inscribir la recepción de la novela en un ámbito a la vez más vasto y complejo que el de los estrechos círculos señoriales aludidos en la dedicatoria que, no por ser ahora más abstractos (“los que creyeron...”) y objeto de escarnio (“los que se olvidaron de mí...”), dejan de evocar el universo endógeno implícito en la dedicatoria a “los hermanos de Efraín”. En la misma dirección se inscriben el traslado y la redefinición del papel del “autor” ficcionalizado. En efecto, quien “arregla” los manuscritos de Cova —y no es lo mismo “arre-

glar subrayando provincialismos” que “(re)escribir” lo ya escrito y/o borrado por lágrimas y/o silencios—, ya no es ninguno de los dos condiscípulos ni nadie que pertenezca al estrecho círculo familiar, sino alguien completamente ajeno al mundo narrado, a quien el encargo y la firma al calce de la carta/prólogo señalan además como figura literaria pública y reconocida. Con este traslado y esta redefinición de la instancia mediadora entre el texto primero y su forma acabada —literaria y pública—, los ámbitos figurados como los de la producción del texto primero y la recepción del texto segundo dejan de confundirse, a pesar de que el lazo especular entre el narrador y los que éste figura como los destinatarios de su relato sigue manteniéndose como uno de los elementos significativos del diálogo intertextual que *La vorágine* sostiene con la novela de Isaacs.

Esta disyunción entre la instancia de la narración y sus destinatarios, por un lado, y la de la recepción virtual de la obra, por el otro, constituye sin duda un indicio de las profundas transformaciones que han venido operándose en el conjunto de la sociedad colombiana, y acaso también en la composición de su público lector. Pero es, ante todo, un indicio de la no menos profunda reelaboración de la poética narrativa isaacsiana por parte del autor de *La vorágine*. Si, como pensamos haberlo mostrado a partir del cuidadoso paralelismo entre las dos puestas en escena de una misma convención narrativa, el diálogo de Rivera con Isaacs es parte constitutiva de la poética narrativa de *La vorágine*, queda entonces por precisar los alcances de esta reelaboración poética.

b) Dos poéticas narrativas enlazadas y opuestas

Como recordará el lector, la narración en *María* descansa en la modulación en contrapunto de dos acentos distintos, que se

responden el uno al otro desde dos espacios y dos tiempos claramente diferenciados: el acento sublime, que exalta el idilio pasado desde la cotidiana plenitud señorial del Valle del Cauca; y el acento trágico que se origina en la pérdida definitiva del amor primero y la casa paterna y se proyecta desde el vacío presente. La modulación en contrapunto de estos dos acentos, no por opuestos menos complementarios, y el enlace de ésta con el plano de lo narrado mediante la prefiguración, simbólica y abstracta, del destino aciago que se cierne sobre el idilio y la casa paterna, tienen por correlato un reiterado movimiento de separación y retorno, varias veces en el texto bajo diversas modalidades. Este movimiento es de hecho el que le confiere a la novela su ritmo inconfundible. Y es también el que, en el plano de la composición, figura el intento del narrador por salvar el abismo que lo separa tanto del protagonista que fue del idilio perdido como de la pasada emoción y del recuerdo "empalidecido por la memoria infiel", mediante un lenguaje no por sublime menos incapaz de devolverle el éxtasis primero. La reiterada *mise en abîme* de este procedimiento poético, que termina encontrando en las lágrimas derramadas por todos y cada uno su último equivalente sensible, conduce así a la figuración poética de un inefable suspendido en el vacío.

Como se recordará también, esta particular sublimación de la voz poética, activada por lo trágico de la pérdida, tiene por correlatos la idealización del pasado, la evacuación de todos los conflictos potenciales hacia las fronteras del relato, la imposibilidad de vincular al presente con el pasado, y la ausencia de cualquier evolución o transformación del protagonista, con cuyos valores se siguen identificando el narrador y el autor ficticio. En ausencia de conflictos, de una pluralidad de mundos y de voces, la alternancia de separaciones y retornos suple con su ritmo particular la ausencia de trayectoria y evolución novelescas del protagonista. Y, a su vez, la sublimación trágica

de lo inefable sustituye el movimiento reflexivo y autoafirmativo que esta misma evolución —o este “aprendizaje”— hubieran podido suscitar en el narrador y protagonista.

Cincuenta años más tarde, Rivera transforma la distancia insalvable entre el vacío presente y la plenitud pasada en ruptura y desgarramiento *internos*, y coloca los conflictos virtuales que el narrador de *María* rechazaba hacia las fronteras del relato, en el centro mismo de la narración de *La vorágine*. En la novela de Rivera, el objeto de la representación artística descansa así, y conjuntamente, en el desasimiento interior del narrador y protagonista, y en la confrontación conflictiva de este mismo desasimiento con la pluralidad de mundos y de voces que su trayectoria errática le pone por delante. De tal suerte que no sólo el protagonista se muestra incapaz de ajustar sus representaciones a las circunstancias en las que se halla envuelto, sino que los mundos y las voces diversas con los cuales aquél se halla confrontado se transforman, en la voz desasida y destemplada del narrador, en *ecos* provenientes de esos mundos y esas voces. De ahí, los constantes cambios de orientaciones de la voz narrativa —cuyos acentos se desplazan sin previo aviso del objeto de la propia representación hacia la voz ajena, o mejor dicho hacia los ecos de ésta en la voz propia—; y, de ahí también, la marcada inestabilidad del tono de la narración, en donde nunca dejan de mezclarse lo serio y lo lírico con lo paródico y lo grotesco. De modo que, salvo los relatos citados y atribuidos a otros, no hay en la narración de Cova ningún lenguaje “directo” que se oriente de manera unilateral hacia su solo objeto: todos se hallan estilizados o parodiados, sometidos a orientaciones cambiantes y entonaciones tan versátiles como los estados síquicos del narrador y protagonista, envuelto en la vorágine desde la cual intenta remontar el curso de los acontecimientos. La reiterada caracterización del personaje como “impulsivo y teatral” no repercute en su sola conducta; atañe también y sobre todo al régimen de la voz

narrativa, como expresamente lo subrayan tanto la sarcástica puesta en escena de la febril actividad escritural en los “libros de caja del Cayeno” como la figuración del destinatario supuesto de los manuscritos, aquejado de ceguera.

Ahora bien, esta grotesca teatralización de sí mismo, de la actividad escritural y de su destinatario supuesto, convierten sin duda a los múltiples lenguajes parodiados en uno de los aspectos centrales del objeto de la representación artística. Como el narrador y protagonista envuelto en la vorágine que lo arrastra y a la cual no logra sustraerse, estos lenguajes sufren, apenas formulados, un similar proceso de desasimiento (por la reacentuación y reentonación que tienden a separarlos de su objeto propio), producen una misma sensación de hallarse fuera de lugar (exacerbada por el énfasis “literario” en circunstancias más que prosaicas), y provocan en el lector tanto desconcierto como sus *ecos*, multiplicados y discordantes, en la voz destemplada de Cova.

Como recordábamos hace un momento, en *María* también, la adecuación/inadecuación del lenguaje poético a su objeto propio —la restitución de la emoción empalidecida por la memoria infiel— constituía la problemática central. Sólo que, en ésta, el abismo entre la emoción y su equivalente poético provenía esencialmente de una insuperable distancia *temporal* que, en el plano del relato, se hallaba figurada a la vez por el desvanecimiento del mundo del idilio y por la fractura insalvable entre la plenitud pasada y el vacío presente. De tal suerte que el objeto de la representación artística se tornaba en la paradójica expresión poética de lo propiamente indecible. En ello, la sublimación de la emoción pasada y la deficiencia del lenguaje, incapaz de restituirla en su plenitud, representaban las dos caras opuestas y complementarias de una concepción poética emparentada con la tradición mística.

Al convertir el desarraigo y la fractura del ideal en los rasgos constitutivos de la personalidad de Arturo Cova, y al

transformar el relato en la confrontación de esta personalidad fracturada y desasida con la descomposición del universo señorial bajo los efectos de una modernización periférica (las caucheras transnacionales actúan desde los confines del territorio nacional), Rivera redefine también la problemática del lenguaje poético formulada por Isaacs. Este lenguaje poético pierde su unidad y cohesión —manifiesta, esta última, en la poética simbolista—, y tiende, él mismo, a fragmentarse en una multiplicidad de estilos (romántico, simbolista, modernista, surrealista), sucesiva o conjuntamente ensayados por Cova. Así, estos lenguajes se relativizan y dialogizan —al menos en el plano estilístico—, aunque no desaparece por ello su desasimiento fundamental: la misma inestabilidad emocional de Cova, la inadecuación manifiesta de sus vuelos líricos a las situaciones en las cuales se halla envuelto, y los constantes cambios repentinos de orientación y entonación de sus enunciados, reiteran a cada paso la falta de arraigo y los diversos grados de estilización paródica de aquellos lenguajes. Ellos mismos se hallan envueltos en aquella vorágine que todo lo desarraiga y sorbe hacia el fondo de su ojo ciego. De tal suerte que las sucesivas *mises en abîme* del lenguaje poético de Isaacs, y el constante movimiento de separación y retorno que partía de la fascinación especular ejercida por la plenitud de la emoción desvanecida, cobran aquí un nuevo cariz: sus elementos se multiplican, se disgregan y se dispersan, sorbidos por la “vorágine”, y van a dar en otro abismo, sin más posibilidad de rescate que el que les proporciona la escritura afiebrada, destemplada y deforme de Arturo Cova. Así, el movimiento de separación y retorno que organizaba la percepción del tiempo y el espacio cambia de forma, y a la otrora estética de lo sublime responde ahora la estética de lo grotesco.

Ahora bien, no todos los lenguajes del relato de Cova están sometidos a la misma distorsión de sus tonos y acentos. Desde luego, aquellos que aparecen citados en forma directa e inde-

pendientes de la voz de Cova no carecen de efectos en la imaginación desbocada del protagonista y en el estilo paródico del narrador. Sin embargo, su misma objetivación y su orientación primordial —no paródica— hacia el acopio de información, la elaboración de la propia experiencia y la confrontación de ésta con la de otros, establecen una marcada jerarquía entre estos lenguajes y los vuelos “literarios” de Cova. Subrayan la versatilidad, la precariedad y la ausencia de arraigo de estos últimos, y señalan al mismo tiempo la distancia que separa a estos lenguajes “poéticos” y desasidos de los lenguajes vivos, prosaicos y no “literarios”.

Por otra parte, la información complementaria proporcionada por los relatos intercalados y los diversos puntos de vista de quienes intentan comprender el poderoso movimiento que los envuelve —y no hacer alarde de sus veleidades y sus erráticos estados de ánimo— ofrecen una *redescripción* del “azar” y la “Violencia” que se apoderaron de la vida de Arturo Cova, convirtiéndola en lo que éste seguía percibiendo, al menos hasta iniciar su relato, como “destino implacable”. Esta *redescripción* —o, mejor dicho, *redescripciones*, puesto que todos los relatos intercalados se presentan como parciales e involucran percepciones e interpretaciones particulares— redefinen así esta misma noción de “destino” que, como el Efraín de *María*, Cova seguía concibiendo inicialmente como una fuerza fatídica, a la vez exterior y superior a él mismo. Ahora bien, al asumir la fractura y el desasimiento del propio ser y confrontarlos con mundos, prácticas y voces que dan forma concreta a ese “destino”, la elaboración retrospectiva de la propia trayectoria por parte de Cova y el esfuerzo de éste por remontar el curso de los acontecimientos que lo llevaron, junto con otros, hasta el ojo ciego de la vorágine, pueden entenderse también como exploración y reconfiguración de la concepción isaacsiana del destino: de aquélla que tomaba la forma de un símbolo abstracto e inescrutable, de un “ave negra” que revoloteaba sobre

el paraíso de Efraín y terminó desvaneciéndose el espejismo. Obviamente, esta exploración y reconfiguración del “destino” —que conllevan el reemplazo del cronotopo del idilio y su sublimación trágica por el de la vorágine y la mueca grotesca de Cova— no podían llevarse a cabo sino a partir del reconocimiento de la descomposición del universo señorial, de la fragmentación de éste en una diversidad de espacios aparentemente desconectados entre sí, y de la asunción de los ecos multiplicados de una diversidad de lenguajes y de voces. Asunción que entraña a su vez la difracción del anterior monologismo del narrador de *María*.

Es de subrayar, sin embargo, que la clara diferenciación en la configuración de la voz de Cova y la de los relatos intercalados (el de Ramiro Estébanez acerca de la “matanza de Funes” inclusive) impide la nivelación de estas diferentes voces en un mismo plano, con la consiguiente igualación de todas ellas. Sólo la voz errática de Cova se halla internamente dialogizada, y cambia constantemente de orientación y de tono en razón, no sólo de las circunstancias y de la exacerbación de sus percepciones sensibles, sino también, y sobre todo, de los “ecos” multiplicados de estas y otras voces —poéticas y literarias— en la suya propia. Mientras los relatos intercalados se orientan fundamentalmente hacia la recuperación y la formalización de la experiencia, buscando sacar de ella alguna enseñanza, la de Cova, errática y desasida —“vorágine” ella misma—, no se desprende nunca del propio “yo”: gira constantemente, abandonando su objeto propio para hacerse “eco” de la voz ajena y volver —irónica, mordaz, o sarcástica— sobre sus orientaciones y sus entonaciones primeras. De modo que, a pesar de la ubicación de los conflictos en el seno mismo del alma de Cova y de la confrontación de este ser escindido y desarraigado con una pluralidad de mundos y de voces surgidos de la descomposición de la sociedad señorial (bajo los efectos de las prácticas que suscita la penetración de las

transnacionales del caucho), ni la trayectoria errática del protagonista, ni el intento del narrador de remontar el curso de los acontecimientos que lo envolvieron en aquella vorágine, dan lugar a una verdadera transformación del personaje. Sin duda, la narración de Cova constituye un denodado esfuerzo por adueñarse de su propio tiempo histórico y biográfico. Pero no es arbitraria su ambigua desaparición final, “tragado por la selva”. En efecto, aun cuando, por comparación con la de Efraín, la voz de Cova se caracteriza por la difracción de sus orientaciones, sus acentos y sus tonos, tampoco deja de girar en su propia órbita. En *María*, la sublimación trágica de lo inefable sustituye el “aprendizaje” al que hubieran podido dar lugar una trayectoria y una evolución propiamente novelescas. En *La vorágine*, a su vez, el sarcasmo, la deformación grotesca y el autoescarnio toman el lugar de la reflexión sosegada, de la propia reubicación, y de lo que otras voces —la de su “guía” en el infierno selvático ante todo— señalan como el advenimiento de un ánimo compasivo y misericordioso, en el sentido más fuerte y cristiano de estos términos.

Al parecer, la eventual transformación de su personaje —atisbada, mas no explorada, hacia el final de la novela— no constituía para Rivera el principal objeto de la representación artística, centrada en la imagen cronotópica de la “vorágine”, cuyas múltiples transcodificaciones internas dan cuenta, conjuntamente, de la trayectoria espacial y temporal del personaje, de las modalidades de la voz enunciativa, y de la composición narrativa. El doble movimiento evocado por esta imagen cronotópica —el desarraigo, la dispersión y la fragmentación de espacios y voces, por un lado, y la fuerza de atracción que ejerce el ojo ciego de la vorágine desde el fondo de la selva, por el otro— multiplican los ecos de las demás voces en la de Cova, haciendo de ella, como de la selva que las reúne, “un solo eco de multisonas voces”. Sin embargo, la no equiparación de todas las voces, las diferencias fundamentales que ri-

gen sus respectivas constituciones, y la clara jerarquía que establece el texto entre ellas, no permiten hablar de una composición polifónica, en el sentido dostoievskiano y bajtiniano del término, por cuanto sólo la voz de Cova se halla internamente dialogizada. Las demás, objetivamente reproducidas dentro de su relato, no se modifican en contacto con la suya: se mantienen como voces paralelas. Más aún, de estas voces intercaladas, el *protagonista* se hace “eco”, reinterpretándolas y reorientándolas dentro de un marco “elevado”, que ni las circunstancias ni sus veleidades le permiten sostener, como no deja de subrayarlo el sarcasmo que el *narrador* hace recaer sobre el *protagonista*. Pero ni el uno ni el otro logran en ningún momento *dialogar* realmente con ellas. Ello supondría en efecto reconocerlas en su alteridad fundamental, y asumirse a sí mismo como un “yo” autocentrado. El contraste entre la preservación de la alteridad de las demás voces en el plano de la narración, por un lado, y el entrevero de sus ecos en el de lo narrado, por el otro, corroboran la ubicación del objeto de la representación artística en torno a la “vorágine”, interna y externa, en la cual se halla envuelto Cova, antes que en su eventual transformación. Pero este mismo contraste pone también de manifiesto la ausencia de un dialogismo composicional —y por lo tanto “real”— entre las representaciones desasidas de Cova y las fuentes vivas de la experiencia. De esta imposibilidad de un *dialogismo real* de la cultura señorial y letrada con dichas fuentes surge, a fin de cuentas, la dolorosa y grotesca narración que de su periplo y su fallida conquista ofrece Cova a los “suyos”.

c) El papel del lector y el trabajo de la comparación

Hasta ahora, hemos procurado colocar a las dos novelas antes analizadas por separado en una suerte de *vis-à-vis*, destinado a

poner de relieve las modalidades de la relación intertextual entre *La vorágine* y *María*. El cuidadoso paralelismo que establece Rivera en la puesta en escena de la convención narrativa que comparte con Isaacs, y la reconfiguración no menos cuidadosa de los principales elementos compositivos de la novela de Isaacs en el plano de la poética narrativa, corroboran no sólo el carácter deliberado del propósito de Rivera, sino también lo penetrante de su lectura de *María*. Obviamente, no queremos decir con ello que Rivera se haya propuesto “reescribir” la novela de Isaacs. Sólo sostenemos que debió de tenerla muy presente al elaborar la suya propia, y que todo parece indicar que el dejar marcas en ésta de la existencia de esta filiación, a primera vista algo insólita, formaba parte de sus designios artísticos. En la presencia de dichas marcas, y en el examen de las principales reconfiguraciones que se desprenden del cambio de poética narrativa operado por Rivera, se sustenta la comparación que acabamos de llevar a cabo.

Ahora bien, aun cuando en este trabajo hemos presentado los análisis de sendas novelas por separado y apegándonos a un orden cronológico, es evidente que dicha forma de exposición no corresponde sino muy parcialmente al orden y a las modalidades de nuestras reiteradas lecturas de ambas novelas. En un primer tiempo, estas lecturas fueron hasta cierto punto lecturas “independientes”, y primordialmente orientadas hacia la compenetración con la poética específica de cada obra particular. Sin embargo, tal y como ha sido asentado en la Introducción de este trabajo, este primer intento de compenetración con la poética narrativa de cada obra constituía desde su mismo inicio *un trabajo de comparación* con las “teorías de la novela” de Lukacs y Bajtín. El echar mano de dos tradiciones conceptuales divergentes, aunque referidas en principio a un mismo objeto —el género novelesco—, nos permitió entonces llevar a cabo varias “pruebas”: la confrontación de las novelas estudiadas con las conceptualizaciones de Lukacs y Bajtín

acerca de la forma novelesca; la de estas mismas conceptualizaciones con las obras estudiadas; y la de estas mismas concepciones teóricas entre sí. De estas primeras “pruebas” y confrontaciones quedan obviamente no pocas huellas en el análisis de las respectivas *poéticas narrativas* de *María* y de *La vorágine*. Sin embargo, estas mismas huellas muestran también que dichas poéticas distan mucho de ajustarse a cualquiera de los “modelos” conceptuales con los cuales fueron confrontadas. Más aún, muestran que las respectivas poéticas no empiezan a cobrar relieve y vida propia sino a partir de las distancias que, por medio del trabajo crítico, vayamos estableciendo respecto de dichos “modelos”. No se trata, por lo tanto, de que el recurso teórico se haya convertido a la postre en un camino inútil, o incluso en una traba, para alcanzar la penetración deseada con la poética de las obras. Este recurso constituyó más bien una “piedra de toque”, lo mismo para la mayor individuación de las obras que para el reconocimiento de los límites y el ámbito de validez de las teorías.

Estas consideraciones relativas a los modelos abstractos —“teóricos”— que sirvieron de punto de partida para nuestros análisis de las poéticas narrativas de *María* y de *La vorágine* pueden extenderse también a esta otra forma del trabajo de comparación que hemos llevado a cabo a partir del reconocimiento de las influencias decisivas de *El Genio del Cristianismo* y de la *Divina Comedia*, en *María* y *La vorágine* respectivamente. En ambos casos, antes que de “influencias”, se trata del establecimiento de una relación intertextual precisa, que ni consiste en una “imitación” a destiempo, ni se limita a la asimilación de tal o cual tema o motivo. Esta relación intertextual sienta la existencia de una *filiación* que, en cada caso, asume un papel específico en la composición de la obra.

En el caso de *María*, la apelación a la obra de Chateaubriand contribuye a subrayar la distancia que la narración de Efraín establece con la forma propiamente novelesca, y re-

frenda al mismo tiempo la unidad simbólica y el valor sagrado del mundo idílico y jerárquico que la narración organiza alrededor de la figura de María y de la casa paterna. Este papel simbólico no entraña sin embargo la ausencia de diferencias fundamentales respecto de la obra del Vizconde de Chateaubriand. En efecto, la apropiación que de ésta hace Isaacs descarta cuidadosamente todos los aspectos relativos al debate con la filosofía de la Ilustración, y transforma el sistema de oposiciones que este mismo debate propiciaba en un solo eje histórico-mítico, el cual convierte a la idealizada y desvanecida sociedad vallecalleña en culminación de una civilización cristiana, en donde la religión ha perdido el carácter "natural" que le atribuía Chateaubriand al contraponerla con la moderna civilización europea. No sólo se asocia con una sociedad esencialmente jerárquica y con formas de vida sumamente ritualizadas, sino que su desaparición trágica conduce a la sublimación de la emoción pasada y al intento de devolverle su desvanecida plenitud llevando la evocación del recuerdo hasta su máximo grado de tensión estética. En esta reconfiguración del idilio y su desaparición trágica, no se transforman sólo los temas y motivos provenientes del primer romanticismo francés. Son la poética misma, y el objeto artístico al cual ésta confiere su forma, su tono y su ritmo específicos, los que adquieren características y orientaciones distintas. Éstas, sin embargo, no cobran verdadero relieve sino a partir de la comparación autorizada por la filiación expresamente señalada por Isaacs.

Por lo que concierne a *La vorágine* y su doble vínculo con la *Divina Comedia*, por un lado, y con *María*, por el otro, ya no hace falta insistir, ni en el establecimiento de la filiación, ni en la distancia que separa a la novela de Rivera de ambos textos de referencia. Han sido ampliamente documentados y analizados en este mismo trabajo. Respecto de estas filiaciones, y de la segunda en particular, sólo resta añadir que, al retomar la

problemática abierta por *María* y reelaborarla en otro marco y desde otra perspectiva, Rivera nos invita también a releer la novela de Isaacs desde sus prolongaciones y transformaciones en *La vorágine*. En otras palabras, con su meticulosa inscripción de la problemática isaacsiana en la suya propia, Rivera teje entre ambas novelas *un lazo formal y temporal* que lleva a no desvincular la vorágine que envuelve a Cova del reiterado movimiento de separación y retorno del cual no lograba desprenderse Efraín y a remontar hasta su fuente —como la narración de Cova nos invita a ello— el movimiento de la vorágine que arrastra y ciega al narrador y protagonista de *La vorágine*. En este remontarse hasta las fuentes, las dos obras y sus respectivas poéticas se iluminan y especifican mutuamente.

Pero, lo que resulta más importante aún es que el trabajo de la comparación, llevado a cabo sobre la base primordial de las poéticas respectivas, permite sacar a luz las transformaciones de las concepciones del tiempo y el espacio involucradas en ellas, la evolución de las formas de individuación subjetiva, y las posibilidades e imposibilidades del dialogismo social y cultural. Así, por ejemplo, el arco tendido entre *María* y *La vorágine* pone de manifiesto las correlaciones existentes —al menos en la percepción de los sectores colombianos letrados de entonces— entre la pérdida de fundamento y unicidad de la cultura señorial, el desasimiento del ser, la fragmentación del espacio colombiano y la desvinculación de las “regiones” entre sí, la vertiginosa precipitación del tiempo histórico de un vacío a otro y, por último, el tránsito de una visión trágica a otra, sarcástica y grotesca. Asociado con transformaciones inducidas desde fuera —el “ave negra” que revolotea sobre la “casa paterna”, o las transnacionales del caucho que actúan desde los confines selváticos—, este doloroso tránsito de lo trágico a lo grotesco se muestra, sin embargo, indisociablemente unido a la ausencia de cuestionamiento del fundamento y el gesto coloniales: a la no apropiación

creadora del tiempo histórico y biográfico, a la imposibilidad de la cultura señorial de concebir y reconocer la existencia de la alteridad, y a la incapacidad de la misma para entablar un diálogo fructífero con lo que no es ella misma, o los espejismos de los que se nutre. Socavada y arrastrada por procesos que se empecina en no encarar como parte de su propia existencia, oscila de un espejismo a otro, mientras agentes oscuros y de cara oculta les privan de su "Paraíso", al cual acaban convirtiendo en Infierno dantesco.

II. *La historicidad de la literatura*

Con base en los análisis de las poéticas narrativas de *María* y *La vorágine* propuestas en los dos primeros capítulos del presente ensayo, quisiéramos retomar ahora las consideraciones anteriores en torno a lo que hemos llamado el trabajo de la comparación con el doble propósito de explorar el problema de la historicidad de la literatura y dejar abiertas algunas vías que pudieran contribuir a la renovación de la historiografía literaria.

Si queda más o menos claro que los ordenamientos cronológicos a los cuales nos acostumbró la tradición historicista distan mucho de dar cuenta de la vida concreta de las obras literarias en el tiempo, no por ello la historicidad de la literatura aparece hoy como un problema resuelto. Se presenta más bien como un renovado e intrincado campo de problemas, en donde el lector pareciera desempeñar el papel preponderante. Sin embargo, el traslado de la responsabilidad del sentido del autor hacia el lector no ha servido por lo pronto sino para diluir juntas la responsabilidad del lector y la historicidad de las obras. Éstas están ahí a la espera de que algún lector —¿cómo?, ¿dónde?— se tope con ella y le confiera un instante de vida.

Calcada sobre formas de distribución y consumo de mercancías, esta concepción no guarda correspondencia alguna

con lo que ha sido, al menos hasta ahora, la forma de existencia de la literatura, trátase de las literaturas nacionales, de la literatura latinoamericana, o de la llamada literatura universal. De hecho, cada una de estas “literaturas” se ha ido constituyendo y transmitiendo a lo largo del tiempo con base en el establecimiento de múltiples redes de relaciones cambiantes entre una gran diversidad de textos y obras. Estas redes de relaciones comprenden desde su edición y reedición por determinadas casas editoriales y su inclusión en tal o cual colección dotada de características específicas, hasta las modalidades de su inserción en, o de su exclusión de, lo que los distintos niveles del sistema educativo transmiten —de modo sin duda diferenciado y hasta contradictorio— como “tradición literaria”, nacional o universal. Bibliotecas, diccionarios, enciclopedias, historias literarias y estudios críticos de diversa índole complementan la transmisión organizada, aunque socialmente diferenciada, de este acervo que ningún lector, por “culto” que sea, posee —ni puede aspirar a poseer— en su totalidad. Sépalo o no el lector —y sepa éste o no orientarse en ellas y apropiarse de ellas—, las múltiples redes que sostienen la existencia de una literatura son también las que median en la relación de los lectores con las obras a las que se acercan. En este sentido, el aprendizaje escolar de la lectura no se reduce —o no tendría que reducirse— a la comprensión cabal de lo que se lee, sino que implica también formas de orientación acerca de *las maneras en que un libro conduce a otro*. Las lecturas sueltas y hechas al azar son no sólo pobres, sino de muy corta memoración, y dejan prácticamente de contribuir a que se mantenga viva alguna forma de tradición. En otros términos, la acción de la escuela es corta, y sus resultados precarios, si además de enseñar a leer, no enseña también cómo seguir leyendo de manera creativa y por cuenta propia.

La tan debatida cuestión del “corpus”, y con ella la del “canon”, no pueden abordarse al margen de las redes de relacio-

nes antes mencionadas, ni del papel activo que desempeñan los lectores en la recreación y transformación de estas mismas redes. El corpus de una literatura no es un receptáculo, dentro del cual unos cuantos especialistas estarían ordenando las obras por ellos seleccionadas de acuerdo con criterios supuestamente canónicos. En cada periodo, corpus y canon constituyen más bien el resultado concreto —y por lo mismo inestable— de los diferentes cortes que los diversos estratos de lectores operan en el amplísimo material de lectura disponible —actual o pasado, “literario” o “no literario”—; de la porción de este material que la actividad de estos lectores actualiza y mantiene viva; y, por último, de las modalidades según las cuales éstos llevan a cabo sus lecturas, y en particular de las formas en que asumen las relaciones entre las dimensiones estéticas y no estéticas de los textos leídos. En otras palabras, corpus y canon —e incluso la misma noción de literatura— no pasan de ser entelequias o archivos muertos, mientras no descansen en la actividad *real* de amplios círculos de *lectores artísticamente formados*.

En este sentido, la actual tentativa de disolución de la literatura en el todo indiferenciado de la industria del imaginario de masas conduce efectivamente a “la muerte de la literatura”, *presente y pasada*. Pero constituye también la respuesta más perezosa, y de consecuencias incalculables, a la problemática planteada por la desarticulación de las redes en las que se venía sosteniendo la actividad lectora, por la impericia o el extravío de los sistemas de enseñanza en la formación artística y cultural de lectores activos y constantes, y por la progresiva constricción de corpus y cánones cortados de todo vínculo con el pasado y sus diversas tradiciones.

La reapertura del corpus en extensión y profundidad, y la búsqueda de las modalidades de lectura que pudieran coadyuvar a esta reapertura fortaleciendo al mismo tiempo la formación artística de los lectores —sin desembocar por ello en im-

posiciones normativas—, pasa a nuestro juicio por un esfuerzo de rearticulación conceptual de la historicidad de los textos literarios. En esta perspectiva, el primer requisito consiste en dejar de concebir a la Historia (la de los historiadores, a menudo confundida de manera a-problemática con lo realmente acontecido) como lo que “contiene” a la literatura entre otros tantos “elementos”, y por ende también como la “verdad” de la literatura. Los historiadores construyen sus representaciones del despliegue de las acciones humanas en el tiempo y el espacio de acuerdo con los objetos y los métodos que les son propios. Por lo mismo, las diversas temporalidades que establecen, y los espacios que a éstas corresponden, remiten en definitiva a estos mismos objetos. La literatura —o mejor dicho las diferentes formas narrativas con base en las cuales estamos razonando aquí— tienen asimismo por objeto la representación, o la figuración, de acciones humanas que se despliegan en tiempos y espacios específicos. Lo relevante aquí no consiste tanto en el carácter “real” o “ficticio” de estas acciones, cuanto en las modalidades de su figuración; vale decir en la forma específica de construcción del objeto de la representación artística. Esta forma específica de construcción es la que, a lo largo de este trabajo, hemos designado con el nombre de *poética narrativa*.

Con base en esta premisa, la historicidad de las obras literarias puede plantearse de dos maneras distintas y complementarias entre sí: como la de las formas en que las diversas poéticas narrativas configuran sus objetos, y como la de la “historia” de estas poéticas. Pero, ni la primera consiste en asimilar el objeto artístico al objeto historiográfico, ni la segunda conlleva la supeditación del despliegue espacial y temporal de estas poéticas a las temporalidades y espacialidades previamente establecidas por los historiadores. Una historia de las poéticas supone la construcción de temporalidades y espacialidades acordes con las propiedades de los objetos historiogra-

fiados. Objetos éstos que —insistimos— no son los “textos mismos”, sino sus poéticas narrativas concretas.

Ahora bien, la dificultad mayor en este punto estriba precisamente en el carácter artístico de los objetos estudiados, y en la particularidad de las relaciones que la configuración poética del objeto artístico establece con el tiempo y el espacio. Como hemos intentado mostrarlo con los análisis de las poéticas narrativas de *María* y *La vorágine* respectivamente, la configuración artística del objeto de la representación descansa en un doble movimiento de clausura y apertura, que involucra no sólo el entrecruzamiento de perspectivas diversas, sino también el delineamiento de temporalidades y espacialidades múltiples. Siguiendo en esto a Bajtín, hemos conceptualizado este problema de la configuración del objeto de la representación artística como el de la articulación concreta de un doble sistema de correlaciones, cronotópicas y dialógicas. Quisiéramos mostrar ahora que las formas de esta articulación interna son las que regulan la apertura del objeto de la representación hacia otros espacios y otras temporalidades.

En *María*, la configuración del espacio y el tiempo del idilio vallecauqueño desde el vacío presente de la narración, involucra de hecho dos unidades de tiempo y espacio distintas: la de la exaltación lírica del idilio pasado y pleno, y la de la proyección sobre éste de un acento trágico desde el vacío presente. Como hemos visto, el entrecruzamiento de estos dos sistemas de correlaciones “cronotópicas” es el que proporciona su tono y su ritmo particulares a la narración de Efraín. Por otra parte, la modulación conjunta de estos dos sistemas de correlaciones cronotópicas reconfigura en el plano que le es propio —el de la entonación y el ritmo— el reiterado movimiento de separación y retorno figurado tanto en el plano de los sucesos narrados como en el de la relación entre la emoción pasada y el lenguaje artístico que da cuenta de ella. De tal suerte que, lejos de enlazar los dos cronotopos mencionados

mediante la exploración de la distancia temporal entre ambos y el establecimiento de un diálogo conflictivo entre el narrador y el protagonista, la forma de la narración refrenda la oposición y la complementariedad fundamental entre ambos mundos con la modulación en contrapunto de dos acentos distintos en una misma voz.

Ahora bien, este núcleo compositivo y estilístico apela al mismo tiempo a todo un acervo de imágenes, representaciones y símbolos provenientes del imaginario judeo-cristiano, cuya proyección sobre el referente vallecauqueño contribuye a la sacralización y estetización de la evocación. Sin embargo, esta apelación más o menos difusa —pero que abre todo un abanico de representaciones culturales tanto pictóricas como narrativas—, pasa también por una referencia expresa a la obra de François-René de Chateaubriand, y más concretamente a *El genio del Cristianismo* y *Atalá* (La referencia a *René* o a *Los Mártires* es más difusa y en todo caso no expresa). Dicha referencia es, sin embargo, algo más que una simple mención dentro del universo de referencias culturales. Como lo hemos precisado en su momento, *El genio del Cristianismo* aparece como marco privilegiado de interpretación y valoración del mundo —en contraposición con el género novelesco entonces en ascenso—, en tanto que *Atalá* provee al narrador de un conjunto de elementos narrativos que aquél reorganiza y transforma en el marco de su propia narración. Sin embargo, el estudio de la relación intertextual sentada con la obra de Chateaubriand muestra también que esta apertura del texto de Isaacs consiste al mismo tiempo en una reinterpretación tanto del cristianismo de Chateaubriand como de la imagen de América divulgada por la obra del romántico francés. No sólo no quedan huellas en *María* del debate fundamental entablado por Chateaubriand con el racionalismo de la Ilustración, sino que, gracias a la reelaboración de los elementos narrativos provenientes de *Atalá*, América deja también de presentarse

como grandioso espacio al margen —y a salvo— de la civilización, como refugio del “buen salvaje” y sede de la “religión natural”. Aparece como Tierra de Promisión para migrantes diversos (los esclavos negros inclusive) y conversos varios, y sobre todo, como *armónica culminación de la civilización cristiana*. A la mitificada imagen proyectada desde fuera sobre América por razones propias del debate europeo en torno a la civilización occidental, responde entonces el mito americano propio, reabriendo así un debate en donde la historia efectuada, subsumida en ambos mitos, pugna por abrirse paso desde los mismos márgenes de uno y otro relato.

Por lo que toca a la apertura más propiamente literaria de *María* hacia el romanticismo europeo, implícita en la apelación de Isaacs a sus principales temas, el análisis de la poética narrativa de la novela muestra también que el simbolismo que rige tanto la concepción isaacsiana del lenguaje artístico como la composición y el estilo de la obra, trastornan por completo el supuesto desfase entre las cronologías europeas y las americanas. Esta subsunción de temas y motivos románticos en una estética y una poética simbolistas lleva entonces no sólo a replantear las relaciones entre ambas corrientes literarias, sino también a dudar de los fundamentos mismos de las construcciones de la historiografía literaria y de las temporalidades y espacialidades que ésta pone de relieve. Cabe preguntarse en efecto si las relaciones que la literatura latinoamericana no ha dejado nunca de mantener con diversas tradiciones literarias europeas —o, mejor dicho, sus formas de apertura hacia ellas— responden a los movimientos y los tiempos de éstas, o si estas formas de apertura no obedecen más bien a necesidades planteadas por la elaboración artística de espacios, tradiciones —literarias o no— y tiempos, cuyas configuraciones distan mucho de presentarse como similares a las europeas.

Una última vuelta sobre los resultados arrojados por el análisis de la poética narrativa de *La vorágine* puede permitirnos

ampliar los puntos anteriores. Las aperturas que propicia la poética narrativa de la novela de Rivera son de varia índole, y fundamentalmente tres. La primera, puesta de manifiesto con lo que hemos llamado el trabajo de la comparación, consiste en el diálogo intertextual con *María*. La segunda concierne a la forma particular que adquiere la confrontación entre el lenguaje "literario" y estilizado de Arturo Cova y los lenguajes vivos de los diversos relatos intercalados. Y la tercera descansa en la apelación a la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. En el plano de la poética narrativa, estas tres aperturas enlazan entre sí tres cronotopos provenientes de la tradición greco-latina: el del idilio, el de la aventura y el camino de la vida, y el del infierno. Inscriben por lo tanto a la novela de Rivera dentro de la llamada tradición universal, pero no sin establecer al mismo tiempo entre estas tres imágenes cronotópicas una forma de sucesión temporal y una forma composicional propias, estrechamente vinculadas con los elementos concretos que organizan y con las perspectivas que éstos entrañan.

El camino de la aventura que conduce del Paraíso Perdido al Infierno pasa en efecto por la parodización del idilio isaaciano, por la deformación grotesca de la aventura y el afán de conquista, y por la contraposición de ambas con relatos intercalados, cuyos lenguajes no literarios provienen o bien de la exploración y la transmisión de las experiencias vividas por los caucheros (Clemente Silva, Balbino Jácome, Juanchito Vega, el mismo Ramiro Estébanez), o bien de la tradición vernácula (el cuento de la indiecita Mapiripana). Estos relatos intercalados, no dialogizados —esto es, paralelos a la voz del narrador y protagonista con la cual no llegan a dialogar, a pesar de los "ecos" que suscitan en ella— configuran una imagen del infierno selvático distinta de la que proviene tanto de la afiebrada imaginación poética como de las posturas teatrales de Cova. En la configuración de esta imagen, el viejo rumbero Clemente Silva cumple sin duda con un papel de

“guía” similar al de Virgilio para Dante, a pesar de que, esta vez, la condición de “poeta” no recae en él sino en Cova, cuyo ser desasido y teatral, impulsado por un enfermizo afán de conquista y dominio, condensa a su vez no sólo los rasgos luciferinos de quienes pueblan el infierno que Virgilio descubre para Dante, sino también los del Adelantado y el Conquistador español. La imagen infernal que proporcionan los relatos intercalados consiste entonces en dar fundamento a la visión luciferina de este nuevo “ángel caído” que resulta ser Cova, y en reconfigurarla desde dos perspectivas complementarias propiamente inconcebibles para Cova: por un lado, la de las experiencias plasmadas en los lenguajes vivos de los nuevos esclavos prisioneros de las caucheras; y, por el otro, la de la cosmología, cercana al humanismo cristiano del siglo XIII compartido por Dante, que se pone de manifiesto tanto en la búsqueda mítica de Clemente Silva como en esta nueva versión indígena de la leyenda de Circe que representa el cuento de la indiecita Mapiripana.

Desde el punto de vista de la configuración del objeto de la representación artística, las tres aperturas fundamentales que propicia la poética narrativa de *La vorágine* constituyen redescripciones de la problemática planteada desde el inicio de la novela como la de la exploración de los múltiples aspectos que cobra la transformación de una “Violencia” ubicua en la “Vorágine”, en el marco de la descomposición de la sociedad colombiana de principios de siglo, bajo los efectos de la penetración de las transnacionales del caucho desde los confines del territorio nacional. Sin embargo, al constituir al mismo tiempo formas de apertura hacia la cultura y la historia, enlazan esta misma problemática —y con ella la fragmentación del espacio, el desasimiento y la incoherencia del ser, el trastocamiento del entendimiento y los sentidos, y la imposibilidad de remontar el curso “fatal” de los acontecimientos bajo otra forma que no sea la del autoescarnio— con otros espacios

y otros movimientos. En el lazo que teje con la novela de Jorge Isaacs, Rivera inscribe la organicidad de los vínculos que unen a las obras de la literatura colombiana entre sí, con base en los movimientos propios de la historia y la cultura colombianas. En la confrontación de los lenguajes poéticos y literarios —más o menos contemporáneos unos, provenientes de la tradición americana otros, como las crónicas o los relatos de viaje— con los lenguajes vivos, cuyos “ecos” resuenan y se multiplican en la narración de Cova, redefine el lenguaje literario como la reelaboración de los vínculos y las diferencias que dicho lenguaje mantiene con aquellos que provienen de la exploración y la transmisión de experiencias ajenas a los estrechos círculos letrados. Y, por último, con la apelación a la *Divina Comedia* y a la concepción antropocósmica que Dante hereda del humanismo cristiano anterior al “Descubrimiento de América”, pone en tela de juicio, desde América y su presente, el valor civilizatorio de una era que se inicia precisamente con dicho descubrimiento. Mediante la configuración de una espacialidad y una temporalidad que abarcan la era moderna en su conjunto, responde así a las concepciones míticas de Isaacs y Chateaubriand.

La modelización conjunta de los diferentes espacios, tiempos y movimientos involucrados en la poética riveriana conlleva, sin duda, una propuesta historiográfica acorde con las propiedades de los objetos que se han de conectar entre sí. El doble diálogo, tenso y conflictivo, que establece con la llamada tradición universal, por un lado, y con la tradición vernácula, por el otro, podría conceptualizarse sobre la base del doble sistema de correlaciones cronotópicas y dialógicas ideado por Bajtín. Sin embargo, tenemos dudas acerca de las posibilidades de contemplar el despliegue histórico de este doble diálogo en una forma similar a la que plantea el teórico e investigador ruso en sus “Dos líneas estilísticas de la novela europea”. En efecto, el esbozo de Bajtín no descansa en la sola diferen-

ciación entre la continuidad de la tendencia dominante —basada en la referencia a la tradición escrita y letrada— y la discontinuidad de la tendencia que irrumpe en los momentos de transición con la asunción de los lenguajes vivos y formas diversas de parodización. Parte también del presupuesto de una progresiva apropiación del tiempo histórico y biográfico —esto es, del despliegue de una forma particular de cronotopo— que culminaría en la novela europea del siglo XIX. El carácter sumamente problemático de este mismo cronotopo en la tradición americana trastorna, a nuestro modo de ver, las representaciones del tiempo que conlleva este mismo cronotopo. En efecto, el tiempo tiende aquí a difractarse y a revestir una multiplicidad de formas entreveradas, que vuelven particularmente compleja la búsqueda de modalidades de organización temporal de las poéticas en las que dichas formas se plasman. Y, en ausencia de investigaciones sistemáticas en esta dirección, cualquier tentativa de conceptualización *a priori* resulta aventurada. Es probable entonces que, durante algún tiempo al menos, la búsqueda historiográfica tenga que abocarse al estudio de “constelaciones” de textos y de poéticas narrativas que, más adelante, puedan hacer aparecer algún tipo de regularidades propias.