

I

*Del siglo XIX al siglo XX:  
debates sobre la cultura nacional*



## *Silva y la novela al final del siglo XIX<sup>1</sup>*

KLAUS MEYER-MINNEMANN

*Hamburg Universität*

En el primer lustro de los años ochenta del siglo XIX surge en Francia un tipo de novela que, debido al prestigio cultural del que goza ese país en aquel tiempo, muy pronto se difunde por Europa y América Latina. Se trata de una clase de novela que, en una complicada relación con las características más avanzadas de la sociedad burguesa de la época, proclama su absoluta modernidad, definiéndose, en lo que corresponde a sus rasgos de contenido y de expresión, en franca oposición con la todavía poderosa novela naturalista. En *De sobremesa*, de José Asunción Silva, que será el primer ejemplo cabal hispanoamericano de este tipo de “novela nueva”, según la expresión de un ensayo señero de Rodó<sup>2</sup>, esta oposición en cuanto a los rasgos de novedad de las demás artes se ve caracterizada así:

---

<sup>1</sup> Este trabajo es una versión de la ponencia presentada en el congreso *Silva, su obra y su época*, organizado por la Casa de Poesía Silva en mayo de 1996, y se publicó en las memorias correspondientes a este evento.

<sup>2</sup> El ensayo de Rodó se titula “La novela nueva. A propósito de ‘Academias’ de Carlos Reyles” (Rodó, 1956, II, 23-43). Es de 1896 y fue reeditado junto con el ensayo “El que vendrá al año siguiente” bajo el título común de *La vida nueva*.

En vez de las prostitutas y de las cocineras, de los ganapanes y de los empleadillos que ganan cien pesetas al mes, deléitanse los novelistas en pintarnos grandes damas que se mueven en suavísimos ambientes, magas que realizan los prodigios de los antiguos teúrgos y sabios que poseen los secretos supremos. Tórnanse la música de sensual modulación que acariciaba los oídos y sugería voluptuosas tentaciones, en misteriosa voz que habla al cerebro; pasan místicas sombras por entre el crepúsculo que envuelve las estrofas y toman forma en los lienzos, las visiones del más allá. Los exploradores que vuelven de la Canaán ideal del arte, trayendo en las manos frutas que tienen sabores desconocidos y deslumbrados por los horizontes que entrevieron, se llaman Wagner, Verlaine, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau.

En manos de los maestros la novela y la crítica son medios de presentar al público los aterradores problemas de la responsabilidad humana y de discriminar psicológicas complicaciones; ya el lector no pide al libro que lo divierta sino que lo haga pensar y ver el misterio oculto en cada partícula del Gran Todo [325]<sup>3</sup>.

Vale la pena detenerse en esta cita que en el marco intraficcional de la novela procede de la pluma del protagonista, José Fernández. Las “prostitutas” y las “cocineras”, los “ganapanes” y los “empleadillos que ganan cien pesetas”, como aquel M. Folantin de la novela corta *A-vau-l'eau* (1882), de Huysmans<sup>4</sup>,

---

<sup>3</sup> En adelante la novela de Silva se cita según esta edición de las obras completas (Silva, 1990). La edición incluye una serie de trabajos útiles sobre Silva y el fin de siglo. Con respecto al tema, consúltese también Jiménez Panesso (1994).

<sup>4</sup> Joris-Karl Huysmans, *A-vau-l'eau* (Bruxelles: 1882). Una nueva edición de esta obra, todavía en vida de Silva, se publicó en París en 1894.

representan metonímicamente a los personajes de la novela naturalista, cuyo interés por los pobres y los marginados de la sociedad se había iniciado con *Germinie Lacerteux*, de los hermanos Goncourt, una novela cuya publicación en 1865 saludó calurosamente el joven Emile Zola<sup>5</sup>. Estos personajes vulgares, a modo de una Gervaise o una Nana<sup>6</sup>, son reemplazados entonces –es decir, cuando José Fernández redacta esa nota de su diario, que resulta casi coetánea con el momento de (re-)escritura de la novela<sup>7</sup>, en las pocas semanas que preceden al suici-

<sup>5</sup> En un artículo de 1865 recogido un año después en *Mes haines* (Zola, 1968a).

<sup>6</sup> Son, respectivamente, las protagonistas de las novelas *L'Assommoir* (1877) y *Nana* (1880), de Emile Zola.

<sup>7</sup> La primera reflexión de su diario que José Fernández lee a sus amigos, en la sobremesa de una comida ofrecida a dos de ellos en uno de “los últimos días del año” (238), está fechada: “París, 3 de junio de 189...” (239). En esta reflexión se comentan las “pedantescas elucubraciones seudocientíficas que intituló *Degeneración* un doctor alemán, Max Nordau” (*ibid.*). Se trata, como es sabido, de un libro famosísimo en su tiempo que se había publicado primero en alemán, en dos tomos, bajo el título de *Entartung* (Berlín, 1892-1893), y después en francés, igualmente en dos tomos titulados *Dégénérescence* (París, 1894). Que José Fernández se refiera a esta obra en una anotación del “3 de junio de 189...” permite concretar el año en 1894, puesto que el protagonista, a todas luces, había leído la versión francesa del libro de Nordau en el año de su publicación. La última anotación que José Fernández lee es de un “16 de enero” (347), año y medio después de la primera reflexión. Estamos intraficcionalmente, por lo tanto, a 16 de enero de 1896. Los proyectos para el futuro que José Fernández concibe rodeado por el paisaje suizo “de los montes del fondo, con sus perfiles de puntiagudos picachos y denteladas rocas”, (258) se detallan un “10 de julio” (de 1894). Desde entonces, como se puntualiza en la novela, transcurrieron “ocho años” (265), lo que nos lleva a finales de 1902. Con respecto a la fecha de redacción de la novela, se trata, pues, de una proyección hacia el futuro en la vida de un protagonista que, como lo ha mostrado Cano Gaviria (1990a), guarda más de un parentesco con su autor.

Por lo demás, Max Nordau (1845-1923), cuya insistente presencia en las páginas de varios modernistas hispanoamericanos merece un estudio aparte, no era

dio de su autor– por “grandes damas que se mueven en suavísimos ambientes, magas que realizan los prodigios de los antiguos téurgos y sabios que poseen los secretos supremos”.

El reemplazo del personal novelístico que señala José Fernández podría hoy parecernos cursi si no se lo observa con el trasfondo de un cambio de enfoque en la narrativa de finales del siglo XIX. Mientras en la novela naturalista prevalecía el interés por una narración que hacía entendible el porqué de determinados comportamientos humanos, los cuales se explicaban –incluso “experimentalmente”<sup>8</sup>– recurriendo a los detalles de origen, momento y ambiente social de los personajes narrados, en la “novela nueva” –que sólo mucho después recibirá el nombre de “novela de fin de siglo” (Meyer-Minnemann, 1991, 1-39)–, dominaba un interés por el cómo, ya no de los comportamientos humanos, sino de las complejas disposiciones psíquicas instigadoras de esos comportamientos. En una perfecta correspondencia con la crítica más exigente de su época, Rodó planteó, casi al mismo tiempo en que Silva redactaba su novela, que con esta nueva forma de narrar:

[...] debemos admitir al experto peregrino de nuestro mundo interior, al novelista de la universalidad humana que brinde, en la copa exquisita de sus cuentos, el extracto sutil de sus tortu-

---

precisamente un “doctor alemán”, sino un escritor y médico húngaro, oriundo de Budapest, quien, como casi todos los intelectuales judíos del imperio Austro-Húngaro, se expresaba en la lengua de Lessing y Goethe. Desde 1880 vivía en París. Con Theodor Herzl fue uno de los fundadores del sionismo.

<sup>8</sup> E. Zola, *Le roman expérimental* (1880). Véase el ensayo de Michel Butor (1968) y el célebre estudio en Zola (1968b).

ras intelectuales, de sus contemplaciones íntimas, de sus estremecimientos profundos, para los curiosos de la inteligencia y los “curiosos de la vida” que quieren ver brillar sobre el frente del Arte la luz que los guíe hacia lo hondo en los misterios de la Idea y el antro oscuro de la Pasión; el rocío que flota, como exhalación de playas nuevas, en el ambiente de los que se lanzan, argonautas del perdido Ideal, a los mares del espíritu, para las almas inquietas, anhelantes, para los visionarios del porvenir que reflejan sobre la profundidad del horizonte humano los mirajes dorados de sus sueños; las raras exquisiteces de su expresión, para los refinados de la forma que piden a la magia omnipotente del verbo la entera imitación de todos los estremecimientos de la vida, el placer condensado de todas las sensaciones de arte; la quintaesencia de sus nostalgias indefinibles y sus penas agudas, para los paladares finos en lo amargo, para los que Anatole France llama los gourmets del dolor [II, 41].

Aunque formulada a propósito de un relato de Carlos Reyles, cuyo protagonista a primera vista muy poco tiene que ver con el personaje de la novela *De sobremesa*, de Silva<sup>9</sup>, esta larga cita se lee como una evocación de los estados anímicos de José Fernández, las preocupaciones literarias de su autor y el público lector ideal que, según Rodó, quiere “ver brillar sobre el frente del Arte la luz que lo[s] guíe hacia lo hondo en los misterios de la Idea y en el antro oscuro de la Pasión”. Está claro que el camino hacia estas honduras no podrá arrancar de las disposiciones psíquicas de las “prostitutas” y las “cocineras”, y tam-

---

<sup>9</sup> El texto de este cuento se consulta en Reyles (1953, 235-273).

poco de los “ganapanes” y “empleadillos que ganan cien pesetas al mes”, al menos no en la perspectiva finisecular de José Fernández, sino más bien de las “grandes damas” que se mueven “en suavísimos ambientes”, como las protagonistas de *Il piacere* (1888), de Gabriele D’Annunzio<sup>10</sup>; de las “magas que realizan los prodigios de los antiguos teúrgos”, como (en cierta forma) la Mme. Chantelouve de *Là-bas* (1891), de Huysmans, o incluso de los “sabios que poseen los secretos supremos” o al menos creen poseerlos, como Adrien Sixte en *Le disciple* (1889), de Paul Bourget. El mismo Bourget, en un importante ensayo sobre Stendhal, afirmó que sólo los seres superiores eran portadores de experiencias psíquicas capaces de reflejar la totalidad compleja de la vida humana (Bourget, 1883, 291).

La caracterización de la novela finisecular por el protagonista de Silva llama la atención sobre un segundo rasgo que la distingue, esta vez no de la novela naturalista –que también aspiraba a “hacer pensar”–, sino de la narrativa contemporánea de entretenimiento. También en ese aspecto coincidía con Rodó, que diagnosticó con desdén:

Hay espíritus vanos para quienes está enferma toda literatura que no ría, o que no duerma, o que no sea discreta y canta como podría serlo la Musa de Bouvard, o que no aspire sólo a aquel fin de alegre e inofensiva diversión que se cumple sin dejar surcos ni sombras en el alma, y hace del libro grato arrullo de

---

<sup>10</sup> Se trata de Elena Muti y María Ferres, dos personajes femeninos que se complementan como “dos manifestaciones básicas de la figura femenina típica del arte y de la literatura del fin de siglo” (Hinterhäuser, 1994, 255).



las cabezas soñolientas que conciben el arte como el sueño tranquilo de sus noches y al artista como el juglar que las liberte del tormento odioso de pensar [II, 39 s.].

Rodó, como sabemos, no pudo leer *De sobremesa*, que tan bien encajaba en su descripción de la “novela nueva”. Resultaría vano, por lo tanto, especular sobre lo que habría pensado de la novela de Silva en el conjunto de un juicio suyo que, con todo, no se mostraba enteramente favorable a las novísimas tendencias en la literatura hispanoamericana:

Nuestra reacción antinaturalista es hoy muy cierta, pero es muy candorosa. Nuestro modernismo apenas ha pasado de la superficialidad. Tenemos, sí, coloraciones raras, ritmos exóticos, manifestaciones de un vivo afán por la novedad de lo aparente, osadas aventuras en el mundo de la imagen, refinamientos curiosos y sibaríticos de la sensación... Pero el sentimiento apenas ha demostrado conocer las fuentes nuevas de la emoción, y el pensamiento duerme en la sombra, o sigue los rumbos conocidos, o representa sólo la manifestación de algunas individualidades aisladas, el vano concitar en que se pierde la voz de espíritus sin séquito [II, 36].

Por lo menos en lo que se refería a “las fuentes nuevas de la emoción” o el pensamiento contemporáneo, *De sobremesa* manifestaba fundarse en un conocimiento de experto. Prueba de ello son las muchas lecturas de José Fernández mencionadas a lo largo del texto. Entre las que más comentarios han recibido por parte de la crítica se cuenta el *Journal* de Marie Bashkirtseff, que se había publicado en forma mutilada, como sabemos hoy,

en dos tomos (París, 1887)<sup>11</sup>. José Fernández se esfuerza por arrebatarse a su autora de las “rudas manos tudescas” (240) de Max Nordau, imaginándose a “de acuerdo con las páginas del Diario” (241), aquel que la joven pintora rusa, fallecida prematuramente víctima de la tisis, había dejado antes de haber podido entregar todo lo que anhelaba. Salta a la vista que esta larga fantasía del protagonista silviano quien recrea las sensaciones de la joven malograda, vividas en una intensa jornada de lectura, trabajo artístico, ensayo de vestuario y momentos pasados ante el piano, representa la invención de un alma gemela que es contemplada a través del retrato que la evoca.

Es significativo que José Fernández imagina a María Bashkirtseff luego de haber mencionado “tres impresiones instantáneas de tres actitudes suyas” (241), que ha encontrado en el ensayo “La leyenda de una cosmopolita”, de Maurice Barrès<sup>12</sup>, y que lo han dejado insatisfecho. Por una parte, el protagonista silviano se acerca a la que en su diario ha dejado, como anota, “un espejo fiel de nuestras conciencias y nuestra sensibilidad exacerbada” (247), por uno de los analistas más sutiles de su época, el joven Maurice Barrès. Por otra parte, este brillante analista no es capaz de satisfacerlo. El porqué de la insatisfacción de José Fernández ante las impresiones que de ella da Ba-

---

<sup>11</sup> Véase Cosnier (1985), un estudio traído a colación por Cano Gaviria (1990a, 60) y Orjuela (1976, 60).

<sup>12</sup> Se trata del ensayo *La légende d'une cosmopolite*, incluido en *Trois stations de psychothérapie*, de Maurice Barrès (1923), publicado en forma de libro por primera vez en Maurice Barrès, *Huit jours chez M. Renan* (París, 1890). Este autor también evoca a María Bashkirtseff en la cuarta parte de su novela *Un homme libre* (París, 1890); véase Barrès (1957b, 149-153).

rres debe buscarse, tal vez, en el orden artístico. Es posible que la Bashkirtseff de Barrès no correspondiese por completo a la imagen que Silva quería forjar de la joven pintora rusa porque ésta debería cumplir con dos funciones: por un lado, el autor colombiano quería modelar a la Bashkirtseff como una especie de *alter ego* de su protagonista<sup>13</sup>, a quien hace exclamar:

¿Qué hay de extraño en cambio en que un hombre a quien las veinticuatro horas del día y de la noche no le alcanzan para sentir la vida, porque querría sentirlo y saberlo todo, y que, situado en el centro de la civilización europea, sueña con un París más grande, más hermoso, más rico, más perverso, más sabio, más sensual y más místico, se entusiasme con aquélla que llevó en sí una actividad violenta y una sensibilidad rayana en el desequilibrio? [247].

Por otro lado, como ha sugerido Héctor H. Orjuela (1990, 62), “la Bashkirtseff bien pudo ser el modelo para la heroína de Silva en *De sobremesa*”. En efecto, la imagen que de ella crea José Fernández en su diario prefigura la aparición de Helena de Scilly Dancourt en el hotel de Ginebra. Como la hija del “Conde Roberto de Scilly” (274), quien será caracterizada por su “suelta cabellera castaña, rizada y sedaña” (270), la joven rusa está envuelta en una “masa de cabellos castaños” (241 y 243). Esta cabellera vuelve a presentarse en el retrato que un tal J. F. Siddal –pariente ficticio, en la novela, de María Isabel

---

<sup>13</sup> Consúltese, sobre este aspecto de la novela de Silva, el estudio de Evelyn Picon Garfield (1987).

Leonor Siddal– hizo de la madre de Helena, cuyo semblante se ve “enmarcado por los sedosos rizos castaños de la destrenzada cabellera” (312).

Es sabido que la portentosa cabellera femenina era una de las marcas de los cuadros del más famoso de los pintores prerrafaelitas, Dante Gabriel Rossetti. Se puede admirar en todo su esplendor en *The Blessed Damozel* (1875-1879), una pintura que en muchos aspectos representa el físico de Helena. Con la misma cabellera, Rossetti había inmortalizado también a su mujer, Elizabeth Eleanor Siddal, la María Isabel Leonor de la novela, muerta a los treinta y tres años, es decir, casi tan joven como María Bashkirtseff (veintiséis años), como la ficticia madre de Helena (veintitrés años) y como la misma Helena (dieciséis años, deducibles por la edad de cuatro que tenía cuando su madre murió).

Por ende, la diarista María Bashkirtseff, vista por José Fernández en *De sobremesa*, es tanto una encarnación de un aspecto del estado anímico del protagonista silviano como una prefiguración de Helena de Scilly Dancourt, la cual, a su vez, con toda la estilización prerrafaelita que la caracteriza, no simboliza más que el ingrediente místico del héroe de la novela<sup>14</sup>. El

---

<sup>14</sup> Helena de Scilly Dancourt en *De sobremesa* representa el tipo finisecular de la *femme fragile* en su variante de la *femme enfant*. Este tipo, que se halla en el polo opuesto de la *femme fatale*, fue descrita por primera vez sistemáticamente por Ariane Thomalla (1972). Una filiación diferente de la Helena de la novela de Silva plantea Alfredo Villanueva-Collado (1993-1994, 63), quien, partiendo de la imagen de Helena en la mitología greco-latina, propone una lectura de la figura descrita en la novela de Silva que la hace encarnar el tipo de mujer “fatalmente atractiva y de naturaleza vampírica” (63).

otro ingrediente del ser de José Fernández es su poderosa sensualidad. Ambos ingredientes se ven explicados en la novela por medio de una “plancha *de anatomía moral*” (291), trazada por el mismo protagonista según el modelo propuesto por Paul Bourget, y en la cual José Fernández se da cuenta de su origen y su educación. Sus antepasados, como el lector recordará, eran por la vía paterna una estirpe de criollos austeros, que llegaron a América con los primeros conquistadores y que contaron entre ellos con una monja mística, un capitán al servicio de la Inquisición e incluso un arzobispo. Por el contrario, su ascendencia materna está ligada a vigorosos llaneros. Su abuelo fue un “jaján potente y rudo que a los setenta años tenía dos queridas y descuajaba a hachazos los troncos de las selvas enmarañadas” (*ibid.*). En José Fernández se unen, así, las propiedades de la ascendencia paterna de “intelectuales de débiles músculos, delicados nervios y empobrecida sangre” (*ibid.*), con los brutales instintos de la rebosante familia materna.

En el contexto de la novela de fin de siglo, esta caracterización se ha de ver como fusión de dos tipos masculinos que en cierta forma complementan el tipo de la mujer frágil, representada por Helena (y, en grado menor, por Consuelo, la amante colombiana del protagonista), y el de la mujer fatal, que en *De sobremesa* encarnan mujeres como María Legendre –*alias* Lelia Orloff–, Olga –“la rubia baronesa alemana que tiene la carnadura dorada de las Venus del Ticiano” (339)– o la Musellaro, quien le recita a José Fernández “los más ardientes poemas en que D’Annunzio canta las glorias de la carne” (340). Los dos tipos masculinos fundidos en José Fernández son el intelectual soñador –último descendiente de una familia antigua y fatigada, a la manera de Des Esseintes en *A rebours* de Joris-Karl

Huysmans o de Hanno Buddenbrook en la famosa novela de Thomas Mann–, y el vigoroso hombre lleno de fuerza y salud que hallamos en *Il piacere* de Gabriele D’Annunzio, que lo relaciona con la vitalidad renacentista de César Borgia. Ambos tipos pueblan la novela finisecular y pueden rastrearse en muchos ejemplos. Parece obvio que, al concebir a José Fernández, Silva quería aunar en un personaje sus principales rasgos.

También la llamada “plancha de *anatomía moral*” como medio de explicación de estados anímicos o de comportamientos humanos pertenece al contexto de la novela finisecular, en la cual se prolonga el procedimiento establecido por el naturalismo de fundar las emociones y las conductas de los personajes novelísticos en su origen, la época y el medio ambiente. Sin embargo, el interés de los autores postnaturalistas por ese procedimiento se concentraba más en el análisis de la “psicología” que en cualquier otro aspecto del ser humano, y fue precisamente Paul Bourget, a cuyo prólogo a la novela *André Cornélis* (1887) alude Silva, quien a los ojos de sus contemporáneos lo había conducido a una sutileza y una perfección insuperables. Pero la vivisección de un *état d’âme*, como lo entendía Bourget por lo menos desde sus novelas *Mensonges* (1887) y *Le disciple* (1889), perseguía un objetivo diferente al de Silva: mientras Bourget quería cada vez más denunciar, con el análisis de sus personajes, todo aquello que él veía como depravaciones de su época, y con ello seguirse constituyendo como representante de valores e instituciones decididamente tradicionalistas, el cuadro cuasi clínico que de sí mismo traza José Fernández debía valer como una distinción.

Este cambio en la valoración de fenómenos, por lo demás idénticos en el naturalismo y en la novela de fin de siglo, había

comenzado con el abandono de las intenciones sustentadas por Zola y sus discípulos en sus genealogías de la decadencia. No sólo estaba cambiando el origen social de los personajes novelescos, como Silva hace constar a José Fernández en la ya citada caracterización de “la novela nueva”; también se transformaba el punto de vista acerca de la decadencia. Aquello que en Zola y la literatura naturalista se debía entender como demostración de un descenso, a la vez lamentable e inevitable, tenía ahora rasgos provocativamente meritorios. Este desafío, que se alejaba claramente de los valores y de las propuestas de terapia de un Paul Bourget, puede encontrarse también en *De sobremesa* a pesar de las veleidades casualmente tradicionalistas del protagonista. José Fernández cultiva un yo moderno, cosmopolita y neurótico, el cual, como ha hecho notar Cano Gaviria (1990, 608 s.), se puede comparar en muchos aspectos con el yo del protagonista de las inquisiciones anímicas en *Un homme libre* (1889), de Maurice Barrès: como él, el personaje de Silva no cesa de indagar en su personalidad, calificada de “proteica y múltiple, ubicua y cambiante, resistente al influjo de los ambientes, vigorosa por los ejercicios atléticos, por el uso de suculentos manjares y licores añejos, enervada por sensuales delicias” (293). Y, como el hombre libre de Barrès, pasa “largos días de meditativo desprendimiento de las realidades tangibles y de ascética continencia” (*ibid.*).

También, por lo que a la expresión de esta indagación se refiere, *Un homme libre* de Barrès pudo servirle a Silva de modelo, en la misma medida en que lo hacía el auténtico diario de María Bashkirtseff. En la dedicatoria de su libro, dirigida a algunos colegas de París y de la provincia, el autor francés declara haberse atenido para su ficción “a la forma más infan-

til que pueda imaginarse: un diario” (Barrès, 1957b, xxi). Esta calificación del diario íntimo como “infantil” obviamente no aludía a una supuesta sencillez ingenua de esta forma, sino al hecho de que servía (y aún lo hace) de modo de expresión más natural a las emociones y las observaciones adolescentes. Por lo demás, el diario era una de las formas predilectas de fin de siglo: se halla en varias novelas de Pierre Loti, en la última de Edmond de Goncourt (*Chérie*, de 1884) y en dos del novelista franco-suizo Edouard Rod (*La course à la mort*, de 1885, y *Le sens de la vie*, de 1889), para citar sólo algunos ejemplos. Y era el modo de analizarse que había elegido Henri Frédéric Amiel, cuyos *Fragments d’un journal intime*, publicados con gran resonancia en 1883, fueron comentados por Bourget, Nietzsche y Walter Pater (Girard, 1963, 549 ss.).

Al servirse del diario para expresar las facetas de la vida interior de su protagonista, Silva se situó en una poderosa tradición de análisis psicológico, actualizada por las reflexiones de Paul Bourget y el afán de la novela finisecular de mostrar, en un solo personaje, las complejidades psíquicas, muchas veces contradictorias, del ser humano (Raimond, 1966, 411 ss.). Frente a los primeros intentos sistemáticos de Edouard Dujardin por crear en su novela *Les lauriers sont coupés* (1888) lo que se llamará el monólogo interior, de los cuales no se sabe si llegaron al conocimiento de Silva, la forma del diario era la que más fácilmente se prestaba al escritor colombiano para dar una expresión de inmediatez a la confesión de las emociones, las sensaciones y los pensamientos de su protagonista. Pues, como lo había dicho Bourget en su ensayo sobre Amiel, “es para satisfacer este apetito de confesión que muchos modernos han contraído la costumbre del diario” (Bourget, 1891, 279).



El diario ofrecía, además, el modo de expresión adecuado para cumplir con lo que la novela de fin de siglo se proponía: hacer ver el mundo de la ficción en su función de representante de la realidad extraliteraria fáctica como simple exteriorización de las aprensiones de un yo inclinado sobre sí mismo. Es así como el narrador de *Un homme libre*, de Barrès, se cansa incluso de la belleza exterior de una Venecia, aprehendida y seleccionada por él, para entregarse de lleno, en el retraimiento de su cuarto de hotel, a sus recuerdos. En retrospectiva, anota:

A los atractivos que esta noble ciudad ofrece a todos los transeúntes, substituí maquinalmente una belleza más segura de gustarme, una belleza según yo mismo. Llevé sus esplendores tangibles hasta la belleza impalpable de las ideas, porque las formas más perfectas son sólo símbolos para mi curiosidad de analista [Barrès, 1957b, 179].

En un tono similar, ante la magnificencia de la naturaleza alpina, José Fernández evoca el recuerdo, de por sí ya altamente teñido de subjetividad, de una noche en medio del Atlántico, en la cual la impresión recibida de la belleza exterior da paso a una visión interior excluyente de la realidad:

[...] luego cuatro entidades grandiosas, el Amor, el Arte, la Muerte, la Ciencia, surgieron en mi imaginación, poblaron so las las sombras del paisaje, visiones inmensas suspendidas entre dos infinitos del agua y del cielo; luego aquellas últimas expresiones de lo humano se fundieron en la inmensidad negra y olvidado de mí mismo, de la vida, de la muerte, el espectáculo sublime entró en mi ser por decirlo así y me dispersé en la bóve-

da constelada, en el océano tranquilo, como fundido en ellos en un éxtasis panteísta de adoración sublime. ¡Instantes inolvidables cuya descripción se resiste a todo esfuerzo de la palabra! La luz de la madrugada, que destiñó el brillo de las estrellas y le devolvió al mar su glauca coloración mareante, me hizo volver a las realidades de la vida [258].

Al mismo tiempo, esta cita aclara lo que también separa a *De sobremesa* de *Un homme libre*. Mientras el narrador cultivador de su yo en la novela del francés se inventa un mundo para liberarse de la realidad circundante –por lo cual, en cierta medida, recoge el proyecto de Des Esseintes en *A rebours*–, José Fernández busca fundirse en la naturaleza o, al menos, encontrar la paz en ella. Además, concibe un plan mediante el cual aspira a apoderarse de su patria, fundando una tiranía a la manera de los “legendarios Molochs, Alejandro, Césares, Aníbal, Bonapartes” (260). Este plan de corte cesarista, que el personaje silviano, por cierto, no llega a realizar, encaja bien con la sed de vida activa que lo distingue del personaje de Barrès, quien en esta etapa de su formación aún no intenta lanzarse a una actividad política. Será sólo en la tercera de las novelas del “culto del yo”, titulada *Le Jardin de Bérénice* (1891), cuando el personaje barresiano se esfuerce por “conciliar las prácticas de la vida interior con las necesidades de la vida activa” (Barrès, 1920, prefacio). Cabe agregar, sin embargo, que tampoco en esta novela la vida activa ocupa el centro del interés narrativo. Lo que se enfoca, ya no en forma de diario sino desde la tradicional visión por detrás, es el “jardín de Berenice”, es decir, los arriates del alma de la protagonista en concomitancia con el paisaje legendario de Aigues-Mortes.

Hay una segunda diferencia entre Silva y Barrès que debe ser mencionada. Atañe al papel que los dos conceden al amor y a sus efectos. Para el narrador de *Un homme libre*, el amor es una experiencia que sólo después de haberla vivido adquiere su plena importancia en la evocación purificadora:

El placer sólo empieza en la melancolía del recuerdo, cuando las sonrisas, siempre tan burdas, han sido depuradas por la noche que ya las penetra. Para presentar alguna dulzura, es preciso que un acto sea transformado en materia de pensamiento [Barrès, 1957b, 230].

José Fernández, en cambio, no siente el placer de la melancolía, sino el dolor y el sufrimiento ante la irreparable ausencia de la amada. Al final exclama:

¡Helena!, ¡Helena! [...] Es un amor sobrenatural que sube hacia ti como una llama donde se han fundido todas las impurezas de mi vida. Todas las fuerzas de mi espíritu, todas las potencias de mi alma se vuelven hacia ti como la aguja magnética hacia el invisible imán que la rige... ¿En dónde estás?... Surge, aparécete. Eres la última creencia y la última esperanza. Si te encuentro será mi vida algo como una ascensión gloriosa hacia la luz infinita; si mi afán es inútil y vanos mis esfuerzos, cuando suene la hora suprema en que se cierran los ojos para siempre, mi ser, misterioso compuesto de fuego y lodo, de éxtasis y de rugidos, irá a deshacerse en las oscuridades insondables de la tumba [347].

No llega a concebir José Fernández una vida sin la presencia del ser amado, mientras que para el hombre libre de Barrès

la felicidad del amor se funda en su depuración definitiva por el recuerdo.

Otros aspectos también separan las dos novelas. A la de Barrès, en consonancia con su “culto del yo”, la distingue un desinterés casi total por la narración de los acontecimientos: lo que cuenta para él son las sensaciones y las reflexiones que éstos provocan. Esa particularidad, un rasgo genérico de la novela de fin de siglo, también se presenta en *De sobremesa*, pero en ella la intriga novelesca conserva cierto vigor. El encuentro fatídico con el único ser amado, la búsqueda desesperada por volver a verlo y la evidencia final de su muerte son claros indicios de una valorización de la trama novelesca de excepción, que por su falta de verosimilitud había sido rechazada por la novela naturalista. Al mismo tiempo, esa trama ayuda a comprender el porqué del estado anímico del protagonista, quien en su perspectiva limitada del diario sólo es capaz de dar una explicación partidaria sobre el mal que sufre. En este sentido, la trama de *De sobremesa* viene a desempeñar en parte la función del narrador autorial en las novelas psicológicas de Bourget, quien, en palabras de Barrès, hace ver según el método del botánico cómo la hoja es alimentada por la planta, las raíces y el suelo (Barrès, 1957a, 8).

No obstante, lo que llama la atención en *De sobremesa* es la cantidad de señales y encuentros misteriosos que marcan el mundo de ficción. Por una parte se trata de un mundo cuyo funcionamiento y cuyos sucesos plantean una similitud con la realidad extraliteraria fáctica. En este sentido la novela obedece a los principios de la ficción mimética (Albaladejo, 1992). Por otra parte, este mundo está dominado por el misterio. La crítica, estableciendo su vinculación con las doctrinas esotéri-

cas finiseculares, ha hecho hincapié en la importancia de las fuerzas ocultas que rigen el mundo y los acontecimientos de *De sobremesa*<sup>15</sup>. Esas fuerzas ocultas son las que verdaderamente determinan el universo de la novela. Dotan cada objeto, de por sí ya enfocado con la subjetividad del protagonista, de un significado especial que lo sitúa más allá de la pura contingencia. Es así como una de las características de la escritura realista, el llamado “efecto de lo real” (Barthes, 1968), se ve notablemente debilitado. Lo que en el discurso narrativo de la novela naturalista se describía, por lo menos teóricamente, para asegurar la facticidad racional del entorno específico de los acontecimientos, recupera en *De sobremesa* la función de representar un mundo misterioso, cuyo verdadero funcionamiento se esconde bajo la casualidad aparente de sus objetos. Importa, por lo tanto, en la perspectiva del protagonista y de su autor, penetrar esa casualidad para llegar al entendimiento del “misterio oculto en cada partícula del Gran Todo” (323). Muchas novelas de finales del siglo XIX comparten con la obra de Silva esta convicción de que el mundo circundante sólo ofrece una superficie bajo la cual se encuentran las fuerzas fatídicas de la existencia humana.

En su concepción del mundo, *De sobremesa* se aparta de una tradición novelística que buscaba fundar la credibilidad de los sucesos narrados tanto en su “naturalidad” como en la descripción autenticadora del detalle. En Colombia, esta tradición, piedra angular de la escritura realista, se había manifestado por primera vez con claridad en *María*. Constituía una señal de

---

<sup>15</sup> Véanse los trabajos de Marín (1985) y Villanueva-Collado (1987).

modernidad ante las convenciones de la novela sentimental romántica que Isaacs continuaba (Meyer-Minnemann, 1994). Casi treinta años después de la publicación de *María*, Silva plantea en *De sobremesa* una nueva modernidad, la de la absoluta conformidad con la novela finisecular y las tendencias intelectuales que la sustentan. Con su planteamiento de un mundo regido por fuerzas secretas y el misterio, se anticipa a una literatura que en Hispanoamérica vuelve a manifestarse sólo a partir de los años treinta de este siglo.

Pero hay más: en una nota publicada el 8 de junio de 1886 en la *Revue Wagnérienne* –cuyo director era nadie menos que Edouard Dujardin, futuro autor de *Les lauriers sont coupés*–, el crítico franco-polaco Téodor de Wyzewa, después de haber preguntado por la novela perfecta que veinte siglos de literatura han preparado, expone:

Para restituir literariamente una vida completa, el artista deberá primero limitar sus esfuerzos a la creación de un solo personaje. Cuando en una novela haya dos papeles, el artista debe, alternativamente, vivirlos el uno y el otro: es una necesidad para él de modificar siempre sus visiones. Al concebir reales estas vidas que surgen, se borran y reaparecen, resulta una dificultad. El novelista creará un alma sola que animará plenamente: a través de ella serán percibidas las imágenes, razonados los argumentos, sentidas las emociones: el lector, como el autor, verá todo, las cosas y las almas, a través de esta alma única y precisa, cuya vida va a vivir [169]<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Esta teoría de “la novela perfecta” se analiza en Swift (1973).

Es curioso ver en cuán gran medida *De sobremesa* realiza lo que De Wyzewa propone con respecto a lo que él llama “la novela perfecta”. Su planteamiento constituye otra prueba más de los vínculos estrechos que unen la obra del bogotano universal José Asunción Silva con la novela de fin de siglo (Cobo Borda, 1988).

### *Obras de referencia*

#### I. Textos

- Barrès, Maurice. *Le Jardin de Bérénice*. París: Plon, 1920.
- . “Trois stations de psychothérapie”. *Huit jours chez M. Renan*. París: Plon, 1923, 85-172.
- . *Sous l’oeil des barbares*. París: Plon, 1957a.
- . *Un homme libre*. París: Plon, 1957b.
- Bourget, Paul. “Stendahl (Henri Beyle)”. *Essais de psychologie contemporaine*. París: Lemerre, 1883, 251-323.
- . “Henri-Frédéric Amiel”. *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*. París: Lemerre, 1891, 251-304.
- De Wyzewa, Téodor. “Notes sur la littérature wagnérienne”. *Revue Wagnérienne*, 2, 1968, 150-171.
- Reyles, Carlos. *El terruño y Primitivo*. Prólogo de Ángel Rama. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1953.
- Rodó, José Enrique. “La novela nueva. A propósito de ‘Academias’ de Carlos Reyles”. *Obras completas*. 2 vols. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, s. f., II, 23-43.
- Silva, José Asunción. *De sobremesa. Obra completa*. Edición de Héctor H. Orjuela. Madrid: Archivos, 1990b, 227-351.

- Zola, Emile. "Germinie Lacerteux par MM. Edmond et Jules de Goncourt". *Mes haines. Œuvres complètes*. París: Cercle du Livre Precieux, 1968a, vol. x, 62-71.
- . "Le roman expérimental". *Œuvres complètes*. París: Cercle du Livre Precieux, 1968b, vol. x, 1173-1203.

## II. Estudios

- Albaladejo, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992.
- Barthes, Roland. "L'effet de réel". *Communications*, 11, 1968, 84-89.
- Butor, Michel. "Le roman expérimental". Prólogo a las *Œuvres complètes* de Emile Zola. París: Cercle du Livre Precieux, 1968, vol. x, 1145-1171.
- Cano Gaviria, Ricardo. *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- . "Mímesis y 'pacto biográfico' en algunas prosas de Silva y en *De sobremesa*". Prólogo a la *Obra completa* de José Asunción Silva. Edición de Héctor H. Orjuela. Madrid: Archivos, 1990b, 596-622.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. "Silva, bogotano universal". *José Asunción Silva, bogotano universal*. Edición de Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Villegas, 1988, 29-121.
- Girard, Alain. *Le journal intime*. París: P.U.F., 1963.
- Hinterhäuser, Hans. "Mujeres prerrafaelistas". *Leyendo a Silva*. Compilación de Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1994, 249-267.
- Jiménez Panesso, David. *Fin de siglo, decadencia y modernidad. Ensayo sobre el modernismo en Colombia*. Bogotá: Instituto Co-



- lombiano de Cultura y Universidad Nacional de Colombia, 1994.
- Marún, Gioconda. “De sobremesa: el vértigo de lo invisible”. *Thesaurus*, 40, 1985, 361-374.
- Meyer-Minnemann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- . “Mundo novelesco, efecto de lo real y literariedad en *María*, de Jorge Isaacs”. *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. H. O. Dill et al. Frankfurt-Madrid: Vervuerf, 1994, 126-137.
- . “Silva y la novela de fin de siglo”. *Silva, su obra y su época. Memoria del Congreso*. Bogotá: Casa de Poesía Silva, 1997.
- Orjuela, Héctor. *De sobremesa y otros estudios sobre José Asunción Silva*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.
- Picón Garfield, Evelyn. “De sobremesa. Silva: el diario íntimo y la mujer prerrafaelita”. *Nuevos asedios al modernismo*. Edición de Iván A. Schulman. Madrid: Taurus, 1987, 262-281.
- Raimond, Michel. *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. París: Corfi, 1966.
- Swift, Bernard C. “The Hypothesis of the French Symbolist Novel”. *MLR*, 68, 1973, 776-787.
- Thomalla, Ariane. *Die “femme fragile”. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Düsseldorf: Bertelsmann, 1972.
- Villanueva-Collado, Alfredo. “De sobremesa, de José Asunción Silva, y las doctrinas esotéricas en la Francia de fin de siglo”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 21, 1987, 9-21.
- . “La funesta Helena: intertextualidad y caracterización en *De sobremesa*, de José Asunción Silva”. *Explicación de textos literarios*, 22, 1993-1994, 63-71.

*Erotismo y poder*  
*en la narrativa de José María Vargas Vila*

BETTY OSORIO  
*Universidad de Los Andes*

Según Michel Foucault, la reflexión sobre la sexualidad es una arte cuyo objetivo es la indagación sobre uno mismo y su relación con los demás. En los discursos sobre el erotismo hay una necesidad insistente por someter la actividad sexual a formas universales, fundadas tanto en la razón como en la naturaleza, con el fin ejercer un control en el centro mismo de la voluntad humana. Por lo tanto, ciertos tipos de conducta sexual son avalladas por la cultura, la cual, a su vez, define unas morales que legitiman comportamientos que se erigirán como ley general o código y que finalmente delimitarán las fronteras entre placer legítimo y culpa. Por fuera del sistema anterior, otras formas de expresión de la sexualidad serán estigmatizadas y convertidas en transgresiones. Cada sociedad desarrolla estos mecanismos que modelan los patrones de conducta de sus individuos. En el caso del cristianismo, Foucault señala la forma como la reflexión sobre la sexualidad está mediada por la idea de pecado, con consecuencias perdurables a través de varios siglos, ya que el cuerpo humano es sometido por completo a la vigilancia de los mecanismos del poder:

Esas morales definirán otras modalidades de la relación con uno mismo: una caracterización de la sustancia ética a partir de la finitud, de la caída y del mal; un modo de sometimiento en la forma de obediencia a una ley general que es al mismo tiempo voluntad de un dios personal; un tipo de trabajo sobre uno mismo que implica desciframiento del alma y hermenéutica purificadora de los deseos; un modo de cumplimiento ético que tiene a la renuncia de uno mismo [220].

A lo largo de la historia de occidente, cuya evolución ha estado signada por el pensamiento griego y por la presencia de la herencia judeo cristiana, la mujer ha sido incorporada a los imaginarios patriarcales en coordenadas que oscilan entre la imagen de demonio y la de ángel. La *Biblia*, uno de los textos fundadores de la genealogía de imágenes que hoy nutre las sociedades de origen europeo, introduce una serie de modelos humanos que marcan indeleblemente la construcción de los parámetros ideológicos que regulan el orden social. La historia de Adán y Eva, que ha ejercido durante milenios una influencia profunda sobre nuestra cultura, refleja una concepción que desconfía de la naturaleza humana y en especial de la sexualidad. Este texto explica, desde el mito, el momento de la pérdida del paraíso causado por la inclinación al mal que es sembrada en la naturaleza humana por el ser femenino. Por esa razón, el sexo se convirtió para la iglesia católica en el pecado por antonomasia, como lo explica Erika Bornay:

Este continuo apelar a la abstinencia, esta insistencia en la maldad intrínseca del goce sexual, este desprecio sin paliativos por la carne, necesitó de la figura de un impulsor, un “culpable”,

un ser proclive al pecado, que no fuera aquel hombre creado a “semejanza de Dios”. Se necesitaba de “otro” que, por la lógica de esas filosofía patrísticas, iba a ser “otra”: Eva, la Mujer.

Es en ella en quien los Padres de la Iglesia encarnarán todas las tentaciones del mundo terrenal, del sexo y del demonio. Y ello a pesar de que en el Antiguo Testamento el hombre reconoce a la mujer como su igual [33].

El modelo político que implica el mito del paraíso es uno de permanente vigilancia sobre el cuerpo femenino como causante de la destrucción moral y material de la sociedad organizada a partir de atributos masculinos. Además, como la mujer está hecha de una costilla de Adán, su posición social será inferior y sometida al gobierno masculino, situación que refuerza el anatema originado en la noción de pecado. De esta manera se legitiman los órdenes sociales que imperan hasta nuestros días y que naturalizan las relaciones de poder de la siguiente manera.

Quienes comparten la visión de san Agustín sobre los desastrosos resultados del pecado aceptan también el dominio de un hombre sobre los demás –amo sobre esclavo, gobernante sobre súbdito– como una necesidad ineludible de nuestra universal naturaleza falible [Pagels, 164].

Política, religión, arte y en general todos los espacios culturales se nutren de esta matriz simbólica. La literatura se ha servido de estos mitos sobre la mujer para reescribirlos y actualizarlos, garantizando así la continuidad de los pactos ideológicos. En el siglo XIX, varios novelistas europeos, entre ellos

Joris Karl Huysmans, Maurice Barres y Gabriel D'Annunzio, los prerrafaelitas y en general los representantes del decadentismo y del esteticismo finiseculares, influidos por las filosofías de su momento, producen sus obras completamente insertos en la tradición anterior. Para ellos, la sexualidad femenina está ligada a la decadencia social y a la enfermedad del cuerpo. Schopenhauer y Nietzsche denunciaron abiertamente el peligro que el sexo femenino representa para la salud social: *El amor, las mujeres y la muerte*, del primero, y *Así hablaba Zaratustra*, del segundo, reproducen para la sociedad industrial y burguesa del siglo XIX los ideogramas patriarcales que condenan a la mujer como un individuo malvado por naturaleza.

En la literatura latinoamericana, el modernismo y el decadentismo se enfrentan decididamente al tema erótico desde la subjetividad del individuo, ignorada casi enteramente por la novela costumbrista y naturalista. *El bachiller* (1895), del mexicano Amado Nervo, *Pasiones* (1895), del venezolano José Gil Fortoul, e *Ibis* (1900), del colombiano Vargas Vila, trasladan a nuestra cultura los debates ideológicos sobre la mujer que en ese momento se llevaban a cabo en las metrópolis europeas. Klaus Meyer-Minnemann afirma que con *De sobremesa*, de José Asunción Silva:

[...] aparece en Latinoamérica la primera novela que en el continente muestra con claridad las marcas de “fin de siècle”. En esta obra se puede advertir [...] el cambio en el interés narrativo de un mundo exterior [fingido] hacia las complejas sensaciones del protagonista, cambio que incluye la revisión del “discurso narrativo objetivador”; la viabilidad de esas sensaciones en una realidad latinoamericana, aun cuando se mantengan un ar-

gumento y personajes ubicuos; la llegada del protagonista a un punto de civilización extremo, con el subsecuente rechazo violento de los valores e instituciones de la sociedad burguesa; el propósito, articulado dentro de las aspiraciones del modernismo hispanoamericano, de separarse de los objetivos y las maneras de la narrativa naturalista [40].

*De sobremesa* se constituye así en referente obligado para la discusión de las novelas de Vargas Vila, en especial las que tratan el tema erótico. En 1896, cuando Silva se suicidó, esa obra era todavía un manuscrito que puede tomarse como testimonio de la orientación del gusto artístico del momento en Colombia. El protagonista, José Fernández, es un intelectual hiperrefinado y cosmopolita que recrea con nostalgia, desde una Bogotá aldeana, sus experiencias europeas. La obra es un documento íntimo marcado por la exuberancia sensorial. La psiquis del personaje continuamente busca los límites de la experiencia erótica. Por esta razón, el texto presenta una galería de tipos femeninos, desde la cortesana estereotipo y la mujer sin escrúpulos éticos hasta la dama angelical capaz de redimir al hombre del pecado. Además, *De sobremesa* presenta un tópico que es central también en la obra de Vargas Vila: la relación con la nación. Se trata de una tensión entre la presencia del origen cultural, lo familiar y el destino político, que no se puede eludir, en abierta confrontación con la inclinación artística. Esta última se presenta como un deseo frustrado e imposible dentro de las condiciones históricas de la sociedad colombiana de fines del siglo XIX y de comienzos del siglo XX.

Las novelas eróticas de José María Vargas Vila (1860-1933) construyen, para la sociedad conservadora y retardataria de

principios de siglo en Colombia, un espacio desde el cual se piensa el goce erótico y se reconoce el cuerpo como portador de una energía liberadora en un desafío al sistema rector que orientaba los significados de la sexualidad legítima en el momento en que estas obras se escribieron y publicaron<sup>1</sup>. Las novelas *Flor del fango* (1895) e *Ibis* (1900) abren la posibilidad de nombrar el erotismo y pensar sobre temas tabúes que la moral católica condenaba. Estas novelas se preguntan una y otra vez cómo las relaciones entre hombre y mujer generan conflictos personales y sociales. Las tramas son efectistas, y muchos de los personajes responden a los estereotipos del arte europeo decimonónico, que al ser trasladados al mundo americano se abren a otra significación. Intelectuales decadentes, totalmente decepcionados de la burguesía, buscan en el cuerpo femenino un espacio donde satisfacer su necesidad de libertad sensorial y de transgresión de las normas establecidas. Este juego se da de múltiples maneras, pero la constante es el riesgo, ya que siempre se amenaza la integridad física, la salud mental o la estabilidad familiar y económica de los personajes masculinos. Los personajes femeninos son portadores de elementos transgresores y perjudiciales, pero siempre se presentan a través de un narrador masculino que domina el entramado de la novela y apunta en repetidas ocasiones al mismo autor, quien proyec-

---

<sup>1</sup> José María Vargas Vila nació en Bogotá el 23 de junio de 1860, el cuarto hijo del general J. M. Vargas Vila y de su señora Elvira Bonilla Matiz. La familia de su padre era de origen santandereano, y el general fue partidario del general Melo y después de Tomás Cipriano de Mosquera. El escritor murió en Barcelona el 23 de mayo de 1933 (Deas, 8, 9 y 16). Un estudio biográfico detallado es el de Arturo Escobar Uribe con el título *El divino Vargas Vila*.

ta en la ficción experiencias que su vida misma probablemente le negó.

En las dos novelas antes mencionadas estudiaremos cómo el discurso erótico, que explora la psiquis de los protagonistas de un modo delirante, sirve para mediar la reflexión sobre los vínculos entre el individuo y la nación y establecer una crítica aguda sobre los procesos sociales que impiden el desarrollo de un ser humano con sensibilidad artística en sociedades como la colombiana a finales del siglo XIX.

### *Flor del fango: la representación de una sociedad enferma*

La historia de *Flor del fango*<sup>2</sup> se sitúa cerca de 1870, durante la época del Olimpo Radical. Este período se caracteriza por el extremismo de los gobiernos liberales que atacaron de manera frontal el poder de la iglesia católica. Consuelo Triviño lo describe así:

Durante el gobierno radical instaurado en 1860 ocurrieron algunos incidentes que sacaron del sopor a aquella ciudad perezosa y desaliñada: el clero fue atacado y los bienes de la Iglesia

---

<sup>2</sup> Fue publicada por primera vez en 1895; las ediciones posteriores de 1898 y 1918 contienen prólogos firmados por el propio autor.

La editorial Panamericana ha emprendido una edición de obras selectas de Vargas Vila promoviendo así su estudio y su difusión. En general se ha hecho uso de los textos publicados por la casa Ramón Sopena Editor, que contaban con la aprobación de Vargas Vila.

La introducción general y los prólogos hechos por mí para esa edición discuten algunas de las ideas presentadas en este estudio, pero la aproximación a los temas y los contenidos de las novelas analizadas posee su propia dinámica.



pasaron a manos del Estado; las comunidades religiosas se cerraron y una fuerte reacción anticlerical, respaldada por el nuevo gobierno, creó un ambiente de polémica que encontró en los periódicos la más eficaz forma de expresión. Curas y rebeldes querían manejar la opinión pública; los unos excomulgaban y los otros exigían libertad de pensamiento y de culto religioso [“Introducción” al *Diario secreto* de Vargas Vila, 17].

La trama de la novela se centra en Luisa García, la protagonista, hija de un carpintero con sangre indígena y de una planchadora. Representante de una clase social en ascenso, Luisa ha sido educada en una escuela normal e intenta ganarse la vida como docente. Su movilidad social depende entonces de su educación, pues no cuenta con una dote o con un apellido que le garantice un matrimonio ventajoso. Vargas Vila proyecta sobre este personaje su propia experiencia como maestro y los escándalos de tipo sexual y económico que lo enfrentaron con las élites conservadoras de Bogotá.

El proyecto de nación que el autor propone está relacionado con el cuerpo de Luisa, quien representa a la vez un objeto artístico y una voluntad de autonomía. A lo largo de la novela, la joven maestra es asediada por fuerzas sociales retrógradas: el terrateniente y el párroco. Vargas Vila muestra a la sociedad de la novela regida por unas estructuras patriarcales legitimadas por la religión. La nación que se empieza a conformar está asociada con el proyecto de vida de Luisa, que es atacado ferozmente por la mujer del terrateniente, “una mujer cualquiera, educada por el Gobierno, sin ley ni Dios; una perdida, hija de una vagamunda” (*Flor del fango*, 124). Así, la imagen del fango alude a un espacio social viciado por los compromisos ideo-

lógicos de un sistema que niega oportunidades de desarrollo personal y económico a sus miembros más débiles. Estos comentarios son testimonio de las controversias sobre la educación de la mujer, como se refleja en la siguiente cita de Soledad Acosta de Samper:

[...] así, pues, si les arrancáramos a las niñas la religión de sus corazones, ¿qué les damos a cambio? La luz, la libertad, el progreso, la emancipación de todo yugo, contestaréis. Ah, eso es muy bello y halaga la vanidad femenina, pero no es cierto, porque no hay peor yugo que el que imponen las pasiones desencadenadas.

La mujer es naturalmente inclinada a la religión, es en ella un instinto que Dios puso en su corazón como salvaguardia, ya que su constitución es endeble y fácil de doblegarse a la fuerza bruta [en Bermúdez, 161].

Luisa resiste heroicamente los asaltos sexuales de los hombres que la rodean, no quiere ser ni la amante ni la prostituta, papeles que le serían permitidos, ya que el matrimonio le está vedado debido a su condición social. La pasión generada por el cuerpo de la maestra tiene un carácter disolvente que desestabiliza las funciones sociales y la convierte en un individuo malsano y peligroso. El episodio en que Luisa es asaltada por el párroco en plena iglesia entraña una crítica profunda de la moral religiosa incapaz de encauzar los instintos eróticos por un camino sano y constructivo. En contraste con el cura, la maestra posee una moral laica, respaldada por sus lecturas, que le permite el control de sus sentidos y la defensa de su cuerpo. Escenas como las siguientes constituyen los resortes dramáti-

cos que atrayeron a los lectores de Vargas Vila y al mismo tiempo fueron la causa de que fuera señalado como un enemigo de las normas sociales:

[...] desmelenada la cabellera; rojo el semblante; loca de furor; con fuerzas sobrehumanas, con agilidad de gato montés, Luisa puso al cura bajo ella, y por dos veces, sobre la faz ya sangrienta por las huellas de sus uñas y de sus dientes, le descargó la mano como un azote; y repercutieron en el templo las bofetadas de la virgen, que se escapaba sin mancilla de las manos del verdugo [207].

El cuerpo de Luisa García es el germen nocivo que conduce a los hombres a estados patológicos que rayan con la locura y la irresponsabilidad social. Frente a esa amenaza, las fuerzas sociales responden, y el pueblo asalta la casa donde ella se encuentra. Gracias a la ayuda de otro de sus admiradores se salva, pero su destino ya está marcado. Hay que proteger el cuerpo social y eliminar el cuerpo femenino.

La figura de Luisa moribunda y corroída por una enfermedad contagiosa relaciona esta novela con el decadentismo europeo. Autores como D'Annunzio, Huysmans y Paul Bourget insisten en la condición enferma y patológica de la sociedad. El artista nutre su sensibilidad del cuerpo enfermo que le permite experimentar estados anormales de conciencia. Este tipo de retórica es definida así por Gabriella Nouzeilles:

La apropiación reivindicadora de lo patológico por parte de los escritores ha sido tradicionalmente asociada al decadentismo y a ciertas figuras intelectuales de la cultura europea fini-

secular, como Huysmans, Nietzsche y D'Annunzio (Calinescu, 1987, 151-221). Aunque por conveniencia con todo tipo de géneros (poesía, novela erótica, naturalismo “espiritual”, etc.), sus rasgos específicos sean difíciles de precisar, se podría decir que la característica que lo define es su relación particular con la retórica obsesiva de la salud y de la enfermedad [156].

La novela adquiere así un nuevo horizonte de lectura, pues los temas tratados corresponden a debates ideológicos muy importantes para la constitución de una identidad moderna. El autor parece señalar que la sociedad colombiana tiene que reconsiderar críticamente sus patrones ideológicos, si desea entrar en el siglo XX con posibilidad de dialogar simétricamente con los países europeos. El diagnóstico de *Flor del fango* es bastante pesimista, pues al final de la novela Luisa García es sacrificada por las fuerzas sociales: muere enferma y abandonada a las puertas de un cementerio. Es interesante ver que Luisa, símbolo de una nueva clase social que busca un bienestar ganado por el esfuerzo y no por la herencia familiar, el poder político o las influencias, denuncia la intransigencia y el clacismo de las élites en el poder.

### *Ibis: América como instinto*

De las novelas de Vargas Vila, *Ibis* (1900) es tal vez la que presenta con más intensidad el conflicto de la creación artística. En ella el autor pone en movimiento dos fuerzas opuestas: por una parte, la razón y la autoridad masculinas, encarnadas en personajes como el maestro y su discípulo Teodoro; por otra parte, el frenesí de la fuerza creadora, que no reconoce límites

ni prohibiciones, personificado en Adela, la protagonista. Estos dos elementos se confrontan a lo largo de la trama sin que haya un vencedor definitivo. Si Luisa García representa al ser humano sensible que ejerce su voluntad –y en este sentido es continuadora de Aura, el personaje de la primera novela de Vargas Vila–, Adela inicia un movimiento en dirección opuesta: la mujer pasa a representar el conflicto, el lado negativo y tenebroso del ser humano.

Hija de una prostituta y de un intelectual, en el temperamento de Adela se cristalizan las fuerzas del instinto. Su cuerpo hermoso y, en especial, su exuberante cabellera<sup>11</sup> personifican la naturaleza americana, capaz de envolver y llevar hasta la autodestrucción al hombre europeo. Teodoro, a pesar de las advertencias de su maestro, quien insiste rotundamente en los peligros de la condición femenina, sucumbe ante los encantos de la joven novicia y al final, ante su deshonra, se suicida. La trama, además, sucede en América, donde prospera el instinto de la mujer, pues el pensamiento racional está ligado a las cartas que vienen de Europa y que insisten en la capacidad de la razón para controlar los sentidos.

Frente a la búsqueda de autonomía de Luisa –quien en *Flor del fango* procura la conquista de un espacio social mediante la educación–, en *Ibis* se plantea la rebelión absoluta de Adela contra una condición establecida. Lilith, la deidad asirio-babilónica que pasó a la mitología hebrea, parece una de las fuentes de este personaje, pues, a diferencia de Eva, no acepta su pretendida inferioridad erótica y social respecto de Adán y se rebela:

Lilith consideraba ofensiva la postura recostada que el exigía. “¿Por qué he de acostarme debajo de ti? Yo también fui he-

cha de polvo, por consiguiente soy tu igual". Cuando Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Lilith, airada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó [R. Graves y R. Patai, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, citado en Bornay, 25].

En la iconografía relacionada con Lilith se encuentran los antecedentes de la mujer fatal que tanto preocupó a los artistas y escritores de fines del siglo XIX. La cortesana, la prostituta y la adúltera eran las representaciones de una sociedad enferma y abocada a su propia destrucción. Adela, como la *Nana* (1880) de Zolá, personaje de una de las novelas típicas de este período, transgrede todo tipo de tabúes sexuales y hace imposible la estabilidad social. Al cometer adulterio, ella desconoce la autoridad patriarcal, que pone el goce y el eros femenino bajo la tutela del hombre. El sexo de la mujer es concebido como un abismo en el que sucumbe la voluntad masculina. Por esta razón, el maestro aconseja a su discípulo:

Ama el Placer, no ames el Amor;  
ama a la Mujer, diosa de la carne, ámala por su carne solamente;  
ella es la Sara de Tobías, habitada de los siete espíritus,  
engendrados por el Deseo;  
ivirgen fatal!, ¡satisfácelos! [15-16].

Ni Adela ni su madre están inscritas dentro del sistema económico, los hombres son los proveedores y ellas se ven como parásitas de los bienes de otro. Asimismo, el espacio social que se les asigna resulta ambiguo, ya que no pertenecen a una clase

social y viven en la periferia de los espacios legítimos, donde la mujer se reconoce como madre o esposa. Al no ser ni lo uno ni lo otro, son vistas en términos de enfermedad, y en este sentido se hace urgente un tratamiento que prevenga al cuerpo social de su amenaza. Teodoro describe con las siguientes palabras la gravedad de ese estado psíquico-patológico:

Su atavismo trágico, su sangre envenenada, su herencia de prostitución, todo el virus de su origen, se ha rebelado en ella, la ha poseído, la ha embriagado, y loca de su cuerpo, aúlla bajo el escozor de su cáncer incurable [...].

Y el virus que ha comunicado a mi cuerpo y a mi alma no se extingue; yo la amo, y la deseo, y mendigo la limosna de sus besos, y desfallezco entre sus brazos adúlteros [243].

Sin embargo, esa energía sexual es vista también en la novela como la fuerza que alimenta el acto de creación y que estaría en la base misma del acto de escribir. Adela es asociada con Ibis, una deidad mitológica del antiguo Egipto relacionada con los procesos de conservación de la memoria, como la escritura. Vargas Vila se muestra muy consciente de esa tradición y abre el proceso de significación de la novela hacia espacios que sintetizan el eros y el arte, como ocurre en el siguiente párrafo:

¡Oh, el Ibis, el pájaro sagrado! Hijo de la soledad; así era ella; así la llamaba en su anhelo; así la veía en sus sueños dolorosos de Poeta;

y cerraba los ojos, y estiraba los labios, como para besar aquella mano de lirio, que había cerrado los ojos de la muerta;

y la visión huía como un Ibis de ópalo, con las alas plegadas en la tristeza nácar del crepúsculo [57].

El deseo de belleza que nos aleja de la animalidad, en el caso del erotismo, es manchado por la presencia irrevocable de lo corporal. George Bataille, cuando analiza los elementos estéticos presentes en los sacrificios humanos de los antiguos aztecas, advierte que la víctima debía responder a los ideales de belleza de su cultura para hacer sentir con toda su potencia la brutalidad de su muerte. En el acto erótico, la experiencia estética se da como una paradoja donde se oponen la humanidad que tiende hacia la perfección formal y la realidad orgánica y animal de la relación en sí. Bataille explica seguidamente la dinámica de las fuerzas presentes en el acto erótico:

La belleza importa en primer lugar porque la fealdad no puede ser mancillada y porque la esencia del erotismo es la mancha. La humanidad, significa del interdicto, es transgredida en el erotismo. Es transgredida, profanada, mancillada. Cuanto mayor es la belleza, mayor es la mancha [202].

Esta experiencia se presenta a lo largo de las novelas eróticas de Vargas Vila, en las cuales nos encontramos con mujeres espléndidas que representan el tipo de belleza formal e ideal de la sociedad occidental. El contraste entre la perfección física que apunta a una obra de arte –como la forma más elevada de humanidad– y la voracidad del instinto relacionada con la presencia de lo animal sacude a los protagonistas masculinos de estas novelas, sumiéndolos en desorientación y angustias profundas. El sexo femenino es el nudo significativo que man-



tiene el tejido narrativo; los ejemplos más patéticos son Adela, de *Ibis*, y Germania, de *Lirio Negro*.

El sentido de transgresión, patente en toda la obra de este autor, está montado sobre ese mecanismo que oscila entre el horror y la atracción. Adela es amada por ser la inspiración que anima la obra de arte, pero es temida por ser la depositaria del instinto que nos hace renunciar a nuestra condición de seres racionales. Con esa dinámica, Vargas Vila proyecta además la problemática relación entre América y Europa; feminiza a la primera convirtiéndola en un espacio orgánico indispensable para el acto de creación, pero ajeno la sensibilidad civilizada que ha domesticado al eros salvaje.

Las novelas eróticas de Vargas Vila muestran cómo los temas y las imágenes de la narrativa europea de finales del siglo XIX son aclimatados y reescritos en el contexto hispanoamericano. El debate sobre la mujer ayuda a entender de qué manera los procesos de identidad de estos países se fueron construyendo. Resulta patente un uso imitativo y dependiente de los modelos europeos sobre la mujer fatal, como ocurre por ejemplo con algunos aspectos de la caracterización de Adela en *Ibis*. Pero tal vez es más importante el surgimiento de temas autónomos, en cuyo desarrollo el cuerpo de la mujer es utilizado como catalizador de energías nativas, que pese a muchas dificultades permiten el crecimiento de nuevos pactos ideológicos en sociedades como la colombiana. *Flor del fango* y *Lirio negro* representarían este aspecto que indaga sobre la identidad nacional en un proceso complejo y de difícil construcción.

Vargas Vila también utiliza el erotismo de sus personajes femeninos para plantear una discusión sobre la naturaleza del arte, la cual es feminizada, atribuyéndole una energía que di-

suelve los pactos de las aristocracias terratenientes y de la Iglesia. Sin embargo, el poder femenino, al quedar fuera del control de la autoridad masculina, puede llevar a la debacle social y a la destrucción del individuo ilustrado. Esta doble manera de enfrentar el erotismo permite que el público lector se acerque a estas obras y encuentre en ellas aspectos liberadores que les permiten nombrar y discutir aspectos prohibidos de su erotismo y simultáneamente abrir un espacio para desafiar los mecanismos de control de la clase dominante. Muchas generaciones de colombianos, al leer a Vargas Vila, no sólo levantaron la censura que pesaba sobre su propia actividad sexual, sino que iniciaron de esta manera un acto que retaba los gustos y los presupuestos morales de la cultura hegemónica. Las múltiples ediciones piratas que han circulado profusamente durante todo el siglo XX dan cuenta de la enorme popularidad de este autor que fue leído generación tras generación, convirtiéndose en un fenómeno de la cultura popular. Quizá por ello Vargas Vila ha sido mirado con desdén por la crítica académica comprometida con aquellos productos literarios que perpetúan la sumisión a las normas prevaletentes. En el caso del discurso sobre la sexualidad, el sistema represivo estaría inhibiendo el surgimiento de nuevos agentes sociales que permitieran la creación de nuevas redes simbólicas para unir a nuestros países con Francia, Alemania, Italia e Inglaterra. La obra de Vargas Vila representa para la literatura colombiana un testimonio extenso y complejo de los debates, los imaginarios y las censuras que pesaban sobre nuestra sociedad a comienzos del siglo XX y de la búsqueda de los intelectuales colombianos que, a un tiempo con Silva y el mismo Vargas Vila, se apartaron del hispanismo como matriz tradicional de la cultura latinoamericana.

*Obras de referencia*

- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- Bermúdez, Suzy. *Hijas, esposas y amantes. Género, clase, etnia y edad en la historia de América Latina*. Santafé de Bogotá: Universidad de los Andes, 1992.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Coba, Patricia. *De María Magdalena y las otras. La mujer fatal en Vargas Vila*. Santafé de Bogotá: S. M. D., 1996.
- Deas, Malcolm. *Vargas Vila. Sufragio. Selección. Epitafio*. Bogotá: Banco Popular, 1984.
- Escobar Uribe, Arturo. *El divino Vargas Vila*. Bogotá: Tercer Mundo, 1968.
- España, Gonzalo. "El fenómeno Vargas Vila". Prólogo a *Ante los bárbaros* de José María Vargas Vila. Santafé de Bogotá: Panamericana Editorial, 1998.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. Volumen 3: La inquietud de sí*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- Gómez Ocampo, Gilberto. "Secularización, liturgia y oralidad en José María Vargas Vila". *Encuentros y desencuentros de culturas: siglos XIX y XX*. Bogotá: Asociación Internacional de Hispanistas, 259-267.
- Meyer-Minnemann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Murillo, Hernando. *Dialéctica trágica en J. M. Vargas Vila*. Pereira: Universidad Tecnológica, 1990.
- Nouzeilles, Gabriela. "Retórica modernista de la enfermedad". *Estudios*, enero-junio de 1997, 149-176.
- Pagels, Elaine. *Adán, Eva y la serpiente*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.

- Triviño, Consuelo. *José María Vargas Vila*. Bogotá: Procultura, 1991.
- Silva, José Asunción. *De sobremesa. Obra completa*. Edición de Héctor H. Orjuela. Madrid: Archivos, 1990b.
- Vargas Vila, José María. *Diario secreto*. Selección, introducción y notas de Consuelo Triviño. Bogotá: Arango Editores y El Áncora Editores, 1989.
- . *Flor del fango*. Santafé de Bogotá: Panamericana Editorial, 1998.
- . *Ibis*. Santafé de Bogotá: Panamericana Editorial, 1998.

*Novela histórica e intertexto musical:  
Wagner y Verdi en Pax*

MARGARITA LONDOÑO KRAKUSIN  
*Alma College*

En Colombia, la transición del siglo XIX al siglo XX fue de gran agitación política<sup>1</sup>, mientras que múltiples reivindicaciones sociales y enfrentamientos laborales<sup>2</sup> caracterizaron las décadas

---

<sup>1</sup> Es pertinente recordar que en la penúltima década del siglo pasado el ambiente político era dominado por el espíritu de la Regeneración, a cuya sombra se gestó la Constitución de 1886, que abolió el régimen federal y restableció la forma centralista y unitaria. Al gobierno (1888-1892) de Carlos Holguín, lo siguió la administración (1892-1898) de Miguel Antonio Caro, quien asumió un fuerte control sobre los medios de comunicación. Entonces se levantaron contra el estado autoritario los políticos liberales y los intelectuales (de La Gruta Simbólica, en especial) y, bajo la presidencia de Manuel Antonio Sanclemente, Colombia entró en la guerra de los Mil Días (1899-1903). Luego del cuatrienio (1900-1904) de José Manuel Marroquín, durante el cual se produjo la separación de Panamá, Rafael Reyes asumió el poder, pero fue derribado en 1909. Tras el gobierno de transición de Ramón González Valencia, en 1910 la Asamblea Nacional reformó la Constitución de 1886 y redujo el período presidencial a cuatro años. Las administraciones de Carlos E. Restrepo (1910-1914), José Vicente Concha (1914-1918) y Marco Fidel Suárez (1918-1921) respetaron la ley y fomentaron el progreso del país, pese a las dificultades creadas por la Primera Guerra Mundial.

<sup>2</sup> Entre 1914 y 1918, el indio Manuel Quintín Lame lideró un movimiento en pro de los derechos de los indígenas que creó un ambiente de agitación. En 1919

de 1910 y 1920; aunque los años posteriores fueron de modernización e industrialización<sup>3</sup>, no faltaron las pugnas hasta que con *el Bogotazo* (1948) se inició el período conocido como *la Violencia*. No es raro, entonces, que los intelectuales de ese tiempo buscaran expresar sus ideas particularmente en ensayos, discursos y diatribas; la novela, por el contrario, tuvo una gestación lenta y un desarrollo tortuoso debidos, en gran parte, al regionalismo y a la tradición colonial de lo que Ángel Rama llama “la ciudad letrada”.

En *The Colombian Novel, 1844-1987*, Raymond Williams muestra que desde 1840, cuando se publicaron los primeros panfletos, el valor estético de la novela siempre ha estado ligado con las contingencias políticas y la cultura (escrita y oral) representada por los partidos conservador y liberal. Asimismo, Williams vincula la producción novelesca a las tradiciones de cuatro zonas culturales en que divide el país: el altiplano cundi-boyacense, con *Manuela* (1858), de Eugenio Díaz, *Diana cazadora* (1915), de Clímaco Soto Borda<sup>4</sup>, y *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera; la costa atlántica, con *Ingermina* (1844),

---

se organizó el Partido Socialista y en 1920 el Partido Comunista. Uno de los mayores conflictos laborales fue el de las bananeras, en Ciénaga (1928), más tarde novelado por Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez.

<sup>3</sup> Ello sucedió bajo las administraciones de Enrique Olaya Herrera (1930-1934) y Alfonso López Pumarejo (1934-1938, 1942-1945), pero con la división interna del partido liberal llegó al poder el conservador Mariano Ospina Pérez, en cuyo gobierno tuvo lugar el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.

<sup>4</sup> *Diana cazadora* no habla de la diosa mitológica sino de una ventera que se da a la caza de un muchacho de clase alta. Con toques naturalistas, humor y sostenido interés, Soto retrata la vida bohemia de los bajos fondos bogotanos a principios de siglo.

de Juan José Nieto, y *Cosme* (1927), de José Félix Fuenmayor<sup>5</sup>; Antioquia, con *Frutos de mi tierra* (1896) y *La marquesa de Yólombó* (1928), de Tomás Carrasquilla, *Zoraya*, de Daniel Samper<sup>6</sup>, *Toá* (1933), de César Uribe Piedrahíta, y *Risaralda* (1935), de Bernardo Arias Trujillo; el Cauca, con *María* (1867), de Jorge Isaacs, y *El alférez real* (1886), de Eustaquio Palacios, provenientes de un medio cultural elitista<sup>7</sup>.

A su vez, Seymour Menton toma el año de 1946 (cuando aparece *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, la primera y verdadera –según este crítico– nueva novela histórica de Latinoamérica)<sup>8</sup> para clasificar de novelas históricas tradicionales las escritas desde 1826 hasta esa fecha, cuyos autores se identifi-

---

<sup>5</sup> La excepcionalidad de *Cosme* radica en que carece de un héroe tradicional, hecho interesante para una época de la novela colombiana en que todos los protagonistas masculinos eran héroes. El humor y la retórica juguetona unen a *Cosme* con la ficción costeña de García Márquez; Álvaro Cepeda Samudio señala que los escritores del Grupo de Barranquilla (entre ellos el propio García Márquez y el mismo Cepeda) deben mucho a Fuenmayor (Williams, 107).

<sup>6</sup> *Zoraya* narra episodios de la vida del virrey Solís y en su momento fue considerada como una de las mejores novelas nacionales (Ortega, 790).

<sup>7</sup> Esto no excluye casos como el del chocoano Arnoldo Palacios, autor de *Las estrellas son negras* (1949), novela perteneciente a una cultura popular enraizada en la tradición oral (Williams, 165). Más insular es *Mi Simón Bolívar* (1930), de Fernando González, obra que presenta el perfil ético-político del Libertador

<sup>8</sup> En Colombia, después de 1949, han aparecido numerosas obras incluidas por Menton en el catálogo de la nueva novela histórica: *La otra raya del tigre* (1976), de Pedro Gómez Valderrama; *La tejedora de coronas* (1982), *Los cortejos del diablo* (1970), *El signo del pez* (1987), *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1990) y *Los ojos del basilisco* (1992), de Germán Espinosa; *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *El general en su laberinto* (1989), de Gabriel García Márquez; *El fusilamiento del diablo* (1986), de Manuel Zapata Olivella; *El sendero de los ángeles caídos* (1989), de Andrés Hoyos; *Moros en la costa*, de Juan Manuel Echavarría (1991), y *Xué y la conquistadora* (1991), de Jorge Barrios Arana, entre otras.

can en primera instancia con el romanticismo y el realismo costumbrista y luego evolucionan hacia la estética del criollismo o del modernismo<sup>9</sup>.

Si a algunos de estos novelistas sólo les interesaba “el arte por el arte”, para otros –aunque continuaban ajustándose a los parámetros de dichos movimientos– la meta de su obra era, en palabras de Menton,

[...] to contribute to the creation of a national consciousness by familiarizing the readers with characters and events of the past, and to bolster the Liberal cause in the struggle against the Conservatives, who identified with the political, economic, and religious institutions of the colonial period [Menton, 18: contribuir a la creación de una conciencia nacional mediante la familiarización del lector con los personajes y hechos del pasado, reforzando la causa liberal en su lucha contra los conservadores, a quienes identificaban con las instituciones políticas, económicas y religiosas del período colonial].

Otro grupo de escritores –entre ellos Ángel Cuervo, Emilio Cuervo Márquez, Clímaco Soto Borda, Lorenzo Marroquín y muy especialmente José María Rivas Groot (Curcio, 179)<sup>10</sup>–

<sup>9</sup> En esa clasificación, *Ingermina* y *El oidor Cortés de Meza* (1845), de los colombianos Juan José Nieto y Juan Carlos Ortiz, respectivamente, alternan con *La hija del judío* (1848-1850), del mexicano Justo Sierra; *La novia del hereje* (1845-1850), del argentino Vicente F. López; *Guatimozín* (1846), de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, y *O Guaraní* (1857) e *Iracema* (1865), del brasileño José de Alencar.

<sup>10</sup> Por ejemplo, la Tierra Santa es el telón de fondo de *Phineés* (1909), de Emilio Cuervo Márquez. Presentan rasgos similares *La gloria de don Ramiro* (1908), del



se espiritualizan más y rechazan de plano el naturalismo europeo. Aunque se enfrentan al modernismo decadente, guardan de él cierto aire de elegancia y de maneras que resultan evidentes, por ejemplo, en *Pax* (1907).

Esta obra fue escrita por Lorenzo Marroquín<sup>11</sup> en colaboración con José María Rivas Groot<sup>12</sup>, según consta en una carta del 31 de marzo de 1907 enviada por Marroquín a Rivas<sup>13</sup>. La novela retrata la situación desastrosa en que quedó el país después de la guerra de los Mil Días. *Pax* es considerada como un *roman à clef* (novela en clave) en la que el público lector creyó ver la representación de numerosas figuras sociales y políticas de la época; según Antonio Curcio Altamar, fue “la novela

---

argentino Enrique Larreta, y –aunque publicada más tarde– *Sor adoración del Verbo Divino* (1923), del mexicano Julio Jiménez Rueda.

<sup>11</sup> Lorenzo Marroquín nació en Bogotá en 1856 y murió en Londres en 1918. Hijo de José Manuel, fue, como éste, literato y participó activamente en la política del país. Escribió, además de *Pax*, *Estudio sobre el poema del Mio Cid*, la comedia *El doctor Puracé*, el drama *Yo y Cartagena la heroica*, algunas biografías, poesía y artículos políticos (nota en *Pax*, 1946).

<sup>12</sup> José María Rivas Groot nació en Bogotá en 1863 y murió en Roma en 1923. Fue promotor de la renovación poética a través de la publicación *La lira nueva* (1886), en la que se dieron a conocer José Asunción Silva, J. González Camargo, Diego Uribe e Ismael Enrique Arciniegas. Entre sus obras se cuentan *Páginas de la historia de Colombia*, *El Nuevo Reino de Granada en el siglo XVIII*, *Víctor Hugo en América*, entre otras. Si bien algunas de las obras de Rivas se desarrollan en escenarios lejanos –*El conquistador de Roma*–, otras –*El discípulo de Nietzsche*– vuelven a los motivos nacionales en la crítica de los vicios políticos.

<sup>13</sup> En dicha carta Marroquín escribe: “Hoy tengo el gusto de remitirle el primer ejemplar que sale de la prensa (el último pliego en prueba todavía), por donde verá que, a pesar de que no hay capítulo ninguno que no tenga incidentes nuevos, modificaciones más o menos profundas, supresiones, adiciones y cambios más o menos sustanciales, el plan general de la obra y los caracteres se han conservado tal como los combinamos y los diseñamos juntos” (“Advertencia”, *Pax*, 1946).

que más encono y resquemores así como mayor cantidad de desmedidos elogios produjo en Colombia” (184)<sup>14</sup>. Asimismo, los empeños de *Pax* por exaltar los fueros nobiliarios desataron la ironía dolida de Marco Fidel Suárez, quien con el título de “Análisis gramatical de *Pax*”<sup>15</sup> escribió una dura y detallada crítica sobre los fallos lingüísticos y estilísticos de la obra.

*Pax* privilegia la belleza en cualquier forma de arte y da voz al sentimiento religioso de la época, a la vez que se extiende en digresiones y extensas descripciones de cuadros costumbristas. Los personajes se polarizan en seres diabólicos y fatídicos o en personajes angélicos exentos de toda falta. Sin embargo, “hay caracteres bien estudiados y con vida propia, como los de Roberto, Alejandro, Bellegarde y la hermana San Ligorio” (González, X). Igualmente, es un documento histórico sobre el “refina-

---

<sup>14</sup> La crítica señaló que el poeta Mata personificaba a José Asunción Silva; Karlonoff, a Francisco Javier Vergara; Montellano, a Pepe Sierra; Sánchez Méndez, a Carlos Martínez Silva; Roberto, a Roberto de Narváz; el general Landáburu, al general Rafael Uribe Uribe; González Mogollón, a Leonidas Posada Gaviria; Alejandro, a Alejandro Urdaneta. Afirma Curcio que, según Ortega Torres, la personificación no es tan exclusiva: por ejemplo, en Mata se puede ver no sólo a José Asunción Silva, sino también al Guillermo Valencia de “Palemón el Estilita”; de igual forma, también han quedado personificados los propios autores de *Pax* (nota al pie de página en Curcio, 183).

<sup>15</sup> Aparte del “Análisis gramatical de *Pax*”, de Suárez, *El Republicano* de Bogotá editó el 6 de septiembre de 1907 el artículo “*Pax* y la familia de D. R. González Mogollón”; en el mismo diario también aparecieron, el 9 de agosto y el 10 de septiembre, respectivamente, “Cazando en predio ajeno” y “*Pax*, paciencia y muerte con penitencia”, ambos de Jesús del Corral; asimismo, en las “Cartas de Abejorral”, firmadas por “Inocencio Abejorral”, de los días 22 y 31 de octubre y 6 y 18 de noviembre, se hacen algunos comentarios y críticas sobre la novela. Por la misma época aparecieron muchos otros artículos en *El Nuevo Tiempo*, *El Correo Nacional*, *Boletín Militar de Colombia*, *El Porvenir*, etc. (Curcio, 184-185).

miento cultural un tanto afrancesado, delicadeza de maneras, respeto caballeroso a la mujer, catolicismo tradicional, inquietudes intelectuales alrededor de Nietzsche, el decadentismo, la música wagneriana y desde luego la política” del Bogotá aristocrático de 1900 (González, x-xi).

Como lo expresa Francisco José González, las alusiones a la música de Wagner, Verdi y Massenet (en especial la ópera *Werther*, basada en la obra de Goethe), además de documentar el elitismo cultural de la época, determinan la tonalidad de *Pax* incluso en el fondo bélico. La historia del conde Bellegarde sigue de cerca a la de *Werther*; su amor por Inés (nombre que nos recuerda también a la heroína de *Don Juan Tenorio* [1835], pieza del romántico José Zorrilla) nos trae a la memoria el amor no correspondido de Werther por Carlota. En esta novela de Goethe, el lector navega en la ambigüedad respecto a los verdaderos sentimientos de Carlota hacia Werther, de la misma manera que en *Pax* nunca hay claridad sobre los sentimientos amorosos de Inés (I, 129).

Bellegarde, pese a ser un hombre de negocios eficiente y práctico, está influido por la evanescencia del modernismo a la vez que posee una gran sensibilidad romántica. Aunque se ha enamorado profundamente de Inés, calla este amor por el respeto y la amistad que lo unen a Roberto. Mientras su sensibilidad hacia la mujer amada es de corte romántico, el modernismo del conde Bellegarde se refleja en las acciones de su vida profesional y en sus deseos de traer industria y desarrollo a Colombia. Su proyecto es la canalización del río Magdalena con la ayuda del general Ronderos, ministro de Guerra, quien busca cimentar la paz del país en la prosperidad, la libertad y el contento general (I, 48).

Con el poeta Mata, Marroquín y Rivas Groot introducen en su novela la estética de los autores simbolistas, parnasianos o modernistas. En el capítulo titulado “Pax”, hacen una parodia del poema “Palemón el Estilista”, de Guillermo Valencia, y de los “Nocturnos”, de José Asunción Silva, representativos de las distintas tendencias vigentes en el país en el orden cultural (I, 122-126). También constituyen una mofa del modernismo las “crisis de tétrico *spleen*” por las cuales pasa periódicamente Alejandro, junto al afán innovador de los protagonistas (I, 192). Además del eclecticismo propio de este movimiento, en *Pax* se encuentran huellas de las inquietudes nietzscheanas (I, 30) y de la exaltación romántica de la música.

La novela de Groot y Marroquín presenta con *Aída* (1871), ópera de Verdi<sup>16</sup>, más de una relación importante. Primero, si en *Aída* los combates entre etíopes y egipcios transcurren junto a las riberas del río Nilo, en *Pax* la guerra de los Mil Días tiene por escenario el río Magdalena. Segundo, este intertexto operático acompaña la presentación y el desarrollo del romance de Dolores –la única heredera del inculto, ambicioso y rico hacendado Montellano– con Roberto, a quien Alejandro Borja, su primo, interpela con un “Salud, Radamés”, mientras tararea la marcha de *Aída*.

En *Pax* las dos protagonistas femeninas tienen interés en Roberto pero ni para Dolores ni para Inés los sentimientos de éste son diáfanos, y hasta el final, cuando Roberto se está mu-

---

<sup>16</sup> Verdi compuso *Aída* por un encargo del gobierno egipcio para la inauguración del Canal de Suez, cuyas obras fueron terminadas dos años antes. La *première* en El Cairo, en la víspera de la Navidad de 1871, fue paralela a la *première* en el teatro La Scala de Milán.

riendo, no se elucida el verdadero amor entre los primos. La dificultad para entender ese amor estriba en la espiritualidad que demuestran los personajes de linaje aristocrático, la cual confunde al lector, quien no acierta a esclarecer los motivos de las conductas de aquéllos. Se tiende a adjudicar su delicadeza, su respeto y su caballerosidad estrictamente a la esmerada educación que los miembros de su clase social recibían. A la vez, se puede pensar que el ambiente está enrarecido por una religiosidad exacerbada, comprensible en las dos matronas, doña Ana y doña Teresa, pero bastante inquietante para el caso de Roberto, Alejandro y el conde Hugo Dax-Bellegarde.

La sensibilidad de los protagonistas masculinos va muy a tono con la del doctor Miranda, sacerdote amigo de la familia y capellán de los ejércitos, quien introduce por primera vez a Wagner en la novela. A partir de ese momento, la filosofía, las técnicas y las teorías wagnerianas se evidencian como elementos estructuradores de *Pax*. Por ejemplo, Marroquín y Rivas Groot intentan reproducir los espectaculares efectos dramáticos que procuraba el músico alemán en sus obras: si en la procesión armada hacia la guerra civil, de *Rienzi* (1840), desfilan juntos monjes, sacerdotes de la alta jerarquía y senadores, en *Pax* la marcha hacia la guerra de los Mil Días agrupa al doctor Miranda, a una religiosa enfermera de campaña y al ministro Ronderos, y acaba con la entrada a caballo del victorioso protagonista.

Wagner fue una de las figuras más importantes del siglo XIX en Europa, así como un personaje admirado por la élite y los intelectuales de América. Su nacionalismo, su idealismo social y su antisemitismo influyeron en las artes y las ideas políticas del momento. En *Sobre la ópera y el drama* (1850-1851), Wagner

planteó la reforma del arte operático mediante la integración de elementos dramáticos, visuales y musicales: para él, todas las artes, incluida la música, debían estar al servicio de las necesidades dramáticas de la historia, de modo que a través de los “elementos temáticos recurrentes dominantes” (*Leitmotiven*) se lograra la continuidad en el desarrollo temático y el efecto dramático de la composición. Si cada *Leitmotiv*, en interrelación con los demás, tiende a realzar el significado emocional del drama (*New Encyclopedia*, XVII, 122)<sup>17</sup>, los *Motiven* mueven o inducen a la persona a actuar de determinada manera: los primeros tienen que ver con la estructura de la obra y los segundos con los impulsos emocionales de los personajes (Grey, 320).

Esto concierne a nuestro estudio, por cuanto los autores de *Pax* se sirven de las ideas reformistas de Wagner para componer su novela. Por una parte, el sincretismo artístico de Wagner, rasgo compartida con todo el modernismo, resulta evidente en *Pax*: tanto la pintura (I, 15-19, 195) y la música (I, 31-35) como la filosofía (I, 8, 28-30), la literatura (6-8, 11, 24-30), el canto (11) y las artes marciales ayudan a construir los efectos dramáticos y literarios de la obra. Por otra parte, todos ellos se constituyen en temas recurrentes (*Motiven*), en temas recurrentes dominantes (*Leitmotiven*) o en motivos (*Motiven*, como impulsos, emociones), según las premisas wagnerianas.

El primer *Leitmotiv* que encontramos en *Pax* es la leyenda de la Dama Castellana con que comienza la obra, narrada por

---

<sup>17</sup> El *American Heritage Dictionary* (Boston, 1982) define *motif* como “el elemento temático recurrente usado en una obra artística o literaria” en tanto que relaciona el término *motive* con los deseos, las necesidades y los impulsos. En alemán, al igual que en español y francés, a la misma palabra corresponden dos conceptos.

el Doctor Miranda durante la comida celebrada en honor del conde Bellegarde. Entonces aparecen el halcón, prefiguración del doctor Alcón, y las rosas de Castilla, que a su vez se tornan luego en otro *Leitmotiv*, como símbolo del amor del conde por Inés, de la decadencia de la familia Ávila, de la falta de clase de los Montellano y de la póstuma declaración de amor de Bellegarde a Inés. Así, un motivo de menor importancia alcanza relevancia y complejidad por las conexiones y las transformaciones que sufre y que expanden o alteran su significado.

Además, justamente durante la narración de la leyenda se plantea por primera vez que la guerra y la paz constituyen el telón de fondo de la novela. En la recepción, el conde se siente atraído por un díptico de óleos que cuelga en la pared del salón de música en casa de doña Teresa. El primer cuadro, en el que se observa un hipódromo, muestra un gran

[...] sentimiento de color... brillo, franqueza, energía... Es un estudio al aire libre lleno de movimiento: cabezas en que se pinta la ansiedad, el apiñamiento de la muchedumbre, y aquí y allá, alegrando el conjunto, toques rojos, azules, amarillos, en los gallardetes, en los trajes, en las chaquetas de los *jockeys* [1, 16]<sup>18</sup>.

El segundo de estos cuadros presenta un

[...] paisaje gris. Una sola mancha, uniforme, monótona, casi desapacible, con intensidades misteriosas en las sombras... En

---

<sup>18</sup> La escena con los colores de la bandera colombiana, los uniformes, los jinetes y demás, bien puede tomarse como símbolo de los momentos de gloria o como anticipación de los hechos que se avecinaban para el país.

el fondo, entre las brumas, resplandores rojizos, que dejan adivinar una batalla... Acá, solo en primer término, un oficial tendido en la tierra, abandonado cerca de una hoguera extinguida; el hilo de humo que se alza al lado del moribundo le da al cuadro un carácter de soledad lamentable [1, 16].

*Guerra y paz* es precisamente el título que el general Ronderos da a los dos bocetos que Alejandro, primo de Inés y de Roberto, ha pintado para doña Teresa y cuyo modelo es el propio Roberto. Después de la descripción que hace Bellegarde y la apreciación de su valor artístico, el nombre que deberían llevar los bocetos es tema de debate (15-17). Los nombres sugeridos, *Luz y sombra*, *Día y noche*, *Gloria y duelo*, *Guerra y paz*, perfilan el texto y el contexto de la obra, así como los conflictos interiores de las figuras protagónicas. Discutidas cada una de las sugerencias, por fin se acuerda que el díptico se llame *Pax*, a su vez título de la novela.

Como se ha anticipado, Roberto es el epicentro del mundo ficcional de *Pax*. Sus conflictos interiores, sociales y económicos, al igual que sus ideas políticas, son *tópicos* del drama que se representa en *Pax* y, a la vez, *motivos* que impulsan las acciones del protagonista. El díptico *Pax* es, por lo tanto, el boceto pictórico y la síntesis del texto escrito. A su vez, Bellegarde asume el papel de narrador omnisciente de la obra pictórica y de oráculo que revela la acción de la novela y de la guerra que aún se está gestando. Landáburo, general rebelde e iniciador de la guerra de los Mil Días, aún no había llegado a Colombia y ya Bellegarde hablaba de la guerra y de los devastadores resultados del conflicto armado. Los bocetos, además, se ven envueltos de un halo de misterio, de aire premonitorio o enigmático.



Ahora bien, si Bellegarde es el oráculo de los “buenos”, el doctor Agüeros lo será para el bando de los “malos”.

En *Pax* se encuentra un elemento esencial de la ópera romántica alemana: la fusión entre lo fantástico y lo real, con la aparición de sombras (I, 210) y blancas figuras (I, 206)<sup>19</sup>. La relación entre lo natural y lo sobrenatural creó un mundo nuevo de ficción operática y la integración de ambos elementos fue precisamente el punto de partida para Wagner. A su vez, esto puede ser considerado como un preludio en su búsqueda del sentido universal de la leyenda y en el desarrollo de su talento para crear una atmósfera única, especial, para cada una de sus creaciones operáticas. En la obra de Marroquín y Rivas Groot la simbiosis entre lo real y lo sobrenatural se adelanta a las ficciones fantásticas en las que, antes de comenzar la acción, el lector es informado del final.

La pintura y la música son intertextos y temas recurrentes que permiten adentrarse en los sentimientos y las emociones de los tres protagonistas masculinos y ayudan a comprender los *motivos* tras las acciones de los personajes. Bellegarde, como Wagner, se identifica en ocasiones con Beethoven y, a través de la interpretación que el conde hace en el piano de la *Cuarta sinfonía en si bemol* del músico alemán, revela el futuro de sus propios sentimientos por Inés, a quien acaba de conocer (I, 35). De otra parte, Alejandro explora el ambiente conventual de la hermana San Ligorio y su interpretación del fresco de la capilla,

---

<sup>19</sup> Weber fue el primero en establecer una relación entre lo natural y lo sobrenatural o lo no tangible en *Der Freischütz* (1821). En *Die Feen* la música provee las impresiones y las emociones, mientras el texto se adhiere a las convenciones recitativas, como las arias (White, 9).

*La Magdalena*, se revela como tema dramático, además de aclarar la reacción de Alejandro y su profunda tristeza por la muerte y la sepultura de la monja en el campo de batalla. Su secreto amor y su admiración por ella son *motivos* que explican su devoción, su desprendimiento, su espiritualidad y su soltería (1, 208). Los *Leitmotiven* wagnerianos adquieren poco a poco su sentido en *Pax* y la música contribuye a este significado creando una reciprocidad entre los motivos musicales, los pictóricos y los dramáticos. Como Wagner, Marroquín y Rivas Groot no querían adherirse a la rigidez de un solo sistema. Por el contrario, buscaban experimentar nuevas formas. La interpolación de la *Cuarta sinfonía* en *Pax* constituye una alusión a la técnica sinfónica, derivada de Beethoven, con la cual Wagner implantó su reforma sirviéndose de pequeños motivos, de modulaciones frecuentes, de una textura flexible y del contrapunto (White, 72).

Es evidente que Marroquín y Rivas Groot eran grandes conocedores de la obra de Wagner y que estaban profundamente impresionados con las reformas que había llevado a cabo en el campo de la ópera. Uno de las problemáticas que más interesó al compositor fue la inherente a la naturaleza misma de la ópera, la cual exige la combinación de artes independientes y autosuficientes, de música y drama. Dos importantes aspectos de este complejo problema son, primero, las limitaciones expresivas o el poder articulatorio de la música; segundo, el conflicto entre la estructura dramática y la musical. Si bien la música puede articular emociones, no maneja efectivamente los detalles de la acción dramática. Para expresar la emoción, la música sigue la lógica de su propia estructura interna (en términos de repetición, balance y forma), la cual entra en conflicto con el desarrollo y el avance de la acción (White, 70). Marroquín

y Rivas Groot parecen haber tomado estas ideas para crear una obra genéricamente híbrida en la cual la música, la literatura y la pintura se integraran estructural y temáticamente con el objeto de reforzar la acción novelística. En la novela cada una de estas artes trabaja en armonía con las demás para producir una especie de sinfonía artística que, al tiempo que adelanta la acción, mueve la reacción emocional tanto de personajes como de lectores. Si en la ópera el liderazgo es asumido por diferentes instrumentos con un propósito poético, en *Pax* vemos que unas veces cobra mayor importancia la pintura; otras, la música (*Werther*, *Aída*, *Rienzi*, etc.), y, otras más, el texto literario, logrando así pasajes de alta emotividad que alternan con pasajes menos dramáticos u otros textos de menor sofisticación literaria, con el objeto de balancear la tensión dramática.

Estas tres artes tienen su función propia e importante dentro de la obra. No obstante, es pertinente recordar que el lector no tiene acceso a la pintura real o a la música de Wagner, Verdi, Beethoven o Massenet, y sólo se enfrenta al texto literario, a lo que E. M. Foster llama una “masa de palabras” (44). La música y la pintura son simples creaciones ficcionales dentro de esa otra creación ficcional que es la literatura. Por lo tanto, y en un sentido amplio, *Pax* goza de las características propias del meta-arte por crear un texto artístico dentro de otro.

De igual forma que la música y la pintura tienen su misión dentro del texto, cada uno de los tres protagonistas tiene una función definida claramente: Roberto es la figura central del texto literario, y los demás personajes masculinos sólo son elementos que ayudan a realzar la acción de la novela; Bellegarde tiene a su cargo el texto musical que anuncia la estructura de la novela y el pictórico que sintetiza la trama; Alejandro, por

su parte, mantiene el control del contexto histórico, ya que es él quien pinta el díptico y comunica las noticias de la llegada del rebelde Landáburo, de la agitación política y de la guerra, además de cumplir su función como líder militar de la contienda y añadir un elemento de misterio. En la obra nunca se hace una mención de sus sentimientos por la hermana San Ligorio, pero al final se trasluce que tanto el doctor Miranda como Roberto estaban enterados de este secreto amor.

Por otro lado, las contrapartes femeninas representan lo etéreo, lo imposible, rasgo propio de la filosofía romántica. Inés es inaccesible para Bellegarde, como prometida de su amigo, y también para Roberto, por no tener fortuna que ofrecerle. La hermana San Ligorio representa lo inalcanzable para Alejandro, debido a sus votos religiosos. El amor de Dolores resulta imposible para el doctor Alcón por estar enamorada de Roberto. Doña Teresa y doña Ana nunca cumplen sus deseos de ver unidas las vidas de sus hijos, Inés y Roberto.

Si los temas recurrentes constituyen un factor primordial para la unidad de la obra y la articulación de la trama, los elementos de tensión y los de relajamiento, derivados de las reformas wagnerianas, son de gran importancia y tienen el objeto de preparar al espectador para el momento del clímax. Con ellos Marroquín y Rivas Groot exploran las posibilidades de la participación activa del lector, adelantándose a la noción cortazariana del “lector macho” (activo), capaz de efectuar un cuidadoso seguimiento de los motivos, hacer las conexiones necesarias entre ellos y ver las transformaciones que han sufrido para tener una comprensión profunda de la trama y de la estructura de la obra. Por ejemplo, el humo que se ve en el díptico lo volvemos a encontrar en las hogueras con que los soldados pre-

paraban las comidas, las cuales marcan la continuación de la guerra; otras veces el humo es símbolo de destrucción, y finalmente señala la muerte del protagonista y el fin de la obra. Ese *motivo* también se transforma en bruma que impide la visión del futuro (de la novela y de Colombia) cuando no se presenta como recurso para dilatar la acción y mantener el suspenso en el lector o bien para indicar lo efímero o lo inasible, lo cual se evidencia en el incienso de la capilla o en la neblina que cubría el convento de la hermana San Ligorio cada vez que Alejandro la visitaba. La bruma reaparece en los cerros en el día de la muerte de la monja y la misma neblina cubre *La Alondra*, hacienda donde Roberto se recupera de sus quebrantos de salud. Si bien es cierto que algunas veces la asociación del *motivo* es clara o éste en sí resulta consistente, otras veces cambia su significado de específico a genérico o viceversa.

La obra de Marroquín y Groot despertó en el momento de su publicación un gran interés en el público lector debido a su trasfondo histórico y político. Noventa años después importan más las técnicas literarias y el uso que los autores hacen de las ideas reformistas de Wagner para concebir la obra como un conjunto artístico cuyo *corpus* es elaborado de modo artesanal en un entretrejo de textos de distinta procedencia. Este eclecticismo que gobierna el conjunto define a *Pax* con los parámetros modernistas. Además, la libertad de forma y de expresión, común a modernistas y románticos, se ve acompañada de un gran afán innovador y experimental. A pesar de esto, su aspecto más interesante, a mi modo de ver, es el uso del intertexto musical y del pictórico, por ser éstos nuevas ficciones estructurantes que cobran especial vitalidad convertidos en elementos claves de *Pax*.

*Obras de referencia*

- Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones, 1957.
- Foster, E. M. *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1954.
- González, Francisco José. "Introducción" a *Pax* de Lorenzo Marroquín y José María Rivas Groot. Bogotá: Biblioteca Nacional, 1946.
- Grey, Thomas S. *Wagner's Musical Prose: Text and Context*. Londres: Cambridge, 1995.
- Marroquín, Lorenzo; Rivas Groot, José María. *Pax*. Introducción de Francisco José González. Bogotá: Biblioteca Nacional, 1946.
- Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas, 1993.
- Ortega T., José J. *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Cromos, 1935.
- Varios. *New Encyclopedia*. Londres: Funk & Wagnalls, 1984, volumen XVII.
- White, Chappell. *An Introduction to the Life and Works of Richard Wagner*. New Jersey: Prentice Hall, 1967.
- Williams, Raymond L. *The Colombian Novel. 1844-1987*. Austin: University of Texas, 1991.

*Cosme, precursora  
de la nueva novela latinoamericana*

ROBERT L. SIMS  
*Virginia Commonwealth University*

La novela de José Félix Fuenmayor<sup>1</sup>, *Cosme*, editada en 1927, tres años después de *La vorágine*, constituye una novela híbrida en comparación con la producción novelística de la época, por lo que anticipa las novelas posteriores de algunos escritores –entre ellos Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio– en que el humor y la actitud lúdica desempeñan un papel importante. Claro que estos rasgos pertenecen a la cultura costeña y la historia de *Cosme* presenta una serie de normas de las que la novela se burla constantemente. Los largos subtítulos que preceden cada capítulo ya anuncian en forma condensada la ampliación y el tono lúdicos del desarrollo desigual y descomunal de *Cosme*. La novela también parodia otros discursos de la sociedad letrada y de la cultura oficial, sometidos constantemente al mamagallismo costeño. De hecho, el autor

---

<sup>1</sup> José Félix Fuenmayor nació en Barranquilla en 1885 y murió en la misma ciudad en 1966. Fue también poeta y periodista. Fundó el periódico *El Liberal* y las revistas *Semana* y *Mundial*.

no sólo da cuenta del fetichismo propio de la escritura de esa sociedad, recubierta capa tras capa por el barniz de la cultura europeizante, sino que expone toda esta fachada cultural a la discursividad costeña de la oralidad que subvierte y desbarata la discursividad de la escritura. La novela enfrenta las fuerzas centrípeta y centrífuga (escritura y oralidad) para mostrar la vitalidad de la multivocidad de la cultura costeña. En este sentido y otros, *Cosme* ya aborda muchos de los temas y de las técnicas de la nueva novela latinoamericana.

Raymond L. Williams destaca la posición insólita de la novela cuando aparece en 1927:

*Cosme* fue publicada tres años después de *La vorágine*, cuando estaba creciendo el efecto sensacional de la obra de Rivera. En consecuencia, debe enfatizarse el tono ligero y el lenguaje despojado de retórica de *Cosme*. En el panorama nacional, *Cosme* tendría que ser considerada como un hecho anormal. Sin embargo, en la cultura humorística e irreverente de la Costa, su aparición fue un acontecimiento perfectamente normal [138-139].

Si nos valemos del análisis tripartito de la cultura propuesto por Raymond Williams –quien distingue entre lo dominante, lo residual y lo emergente– podemos ubicar mejor la obra de Fuenmayor. Evidentemente, lo dominante literario lo constituyen los productos de la cultura quirográfica o escrita, como *La vorágine* (1924). *Cosme* anda a caballo entre lo dominante (la cultura escrita de la cual es un producto), lo residual (hay discusiones sobre los valores y las prácticas de la cultura escrita y tradicional, que la novela parodia) y lo emergente (la novela no sólo parodia los discursos de la cultura escrita y oficial,



sino que introduce un nuevo elemento, el humor o mamagallismo costeño, que pertenece a la cultura oral y, de modo ineluctable, se opone a la cultura oficial). Además, la novela establece una brecha en la literatura de la cultura oficial al exponerla al dialogismo, a la heteroglosia, en función de la cual el mundo constituye una circulación continua de discursos que chocan, se combinan y se separan, un proceso constante de entronización y desentronización discursivo, un conflicto entre las fuerzas centrípetas de la monoglosia y las fuerzas centrífugas de la heteroglosia, es decir, un conflicto entre el fetichismo de la escritura y la hasta ahora camuflada polifonía oral.

*Cosme* presenta otros dos aspectos que la aproximan a la nueva novela latinoamericana: la metaparodia y la ordenación oposicional de perspectivas. A diferencia de la parodia, en la cual es posible identificar como autorizados el discurso bivocal o las enunciaciones de las voces conflictivas, de manera que el lector sabe a ciencia cierta con qué voz se espera que se ponga de acuerdo, en la metaparodia el lector no lo puede saber. En la metaparodia cada voz puede ser una parodia de la otra y se invita al lector a considerar cada una de las consiguientes interpretaciones contradictorias en una sucesión potencialmente inacabable. Así que

the readers of metaparody are expected to comprehend the work not as the compromise between book and counterbook, but as their ultimately inconclusive dialogue [Morson, 81: los lectores de la metaparodia deben de comprender la obra no como un equilibrio entre libro y contralibro sino al final como su diálogo inconcluso].

Hay que agregar que las metaparodias empiezan a menudo por parodiar un texto original y luego parodian la parodia del original. En la ordenación oposicional de perspectivas se contraponen normas que muestran las deficiencias de cada norma cuando se las examina en la perspectiva de las otras. Así,

when the reader relates these opposing norms to one another, he produces a kind of reciprocal negation. The negation consists in the fact that as each norm becomes thematic, it implicitly shuts out the others, which in their turn become thematic, thus undermining what went before. And so each norm takes its place in context of negated and negating norms –a context quite different from the system out of which they were all originally selected. The context is a product of switching perspectives, and the producer is the reader himself, who removes the norms from their pragmatic setting and begins to see them for what they are, thus becoming aware of the functions they perform in the system from which they have been removed [Iser, 101: cuando el lector relaciona estas normas opuestas, él produce un tipo de negación recíproca. La negación consiste en el hecho de que a medida que cada norma se hace temática, implícitamente elimina las otras normas, las cuales a su vez se tornan temáticas y de este modo socavan lo que ya precedió. De manera que cada norma ocupa su lugar en un contexto de normas negadas y negantes –un contexto bastante distinto del sistema del cual originalmente se las seleccionó todas. El contexto es producto de un cambio de perspectivas constante, y el lector es quien lo hace, el que saca las normas de su lugar pragmático y comienza a verlas tales como son, y así va dándose cuenta de las funciones que llevan a cabo dentro del sistema del cual han sido sacados].

En *Cosme*, la primera inversión de perspectivas es el escenario novelístico, en comparación con *La vorágine*, de José Eustasio Rivera:

Pero la obra de José Eustasio Rivera es el polo opuesto de la obra de José Félix Fuenmayor. Mientras aquél es emotivo, apasionado, huracanado, grandilocuente, el segundo es cerebral, sobrio, irónico, sabe darle la intensidad adecuada a cada episodio. En fin, aquél es la selva y éste es la ciudad. Porque con José Félix Fuenmayor irrumpe en la literatura colombiana la novela urbana, la ciudad de cuerpo entero [Vargas, 185].

Así que *Cosme* constituye un fenómeno literario aleatorio en el tradicional panorama literario de la cultura quirográfica costeña de la época, ya que parece invertir la dicotomía tradicional de civilización/barbarie europeizante al situar la novela en la ciudad de Barranquilla. Fuenmayor lleva a cabo un descentramiento y un desplazamiento de la literatura dentro del centro (la ciudad como encarnación y expresión de los valores y las ideas del fetichismo de la escritura que, desde la Conquista, vela más que revela) hacia la oralidad que también sigue vigente pero oculta en este ambiente. Claro que se trata de una Barranquilla transformada, sublimada, es decir, un cambio de lugar al espacio. Como explica Mieke Bal:

El concepto de *lugar* se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales. Por supuesto sólo en la ficción: esos lugares no existen verdaderamente tal como lo hacen en la realidad. Pero nuestras facultades imaginativas piden su inclusión en la fábula. La historia se determina por

la forma en que se presenta la fábula. Durante este proceso se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados *en relación* con su percepción, reciben el nombre de espacio [101].

Bal añade que los espacios pueden funcionar de dos maneras:

Por un lado sólo marco, lugar de acción. En esta capacidad una presentación más o menos detallada conducirá a un cuadro más o menos concreto del espacio. El espacio puede también permanecer por completo en un segundo grado. En muchos casos, sin embargo, se “tematiza”, se convierte en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa entonces a ser un “lugar de actuaciones” y no el lugar de la acción [103].

En *Cosme* se trata de la segunda posibilidad porque la realidad física y arquitectónica de Barranquilla casi no es descrita, de modo que el espacio urbano se convierte en un lugar de actuaciones llevadas a cabo por Cosme. Este uso del espacio urbano corresponde a lo que asevera Alejo Carpentier de las ciudades latinoamericanas: “La gran dificultad de utilizar nuestras ciudades como escenarios de novelas está en que nuestras ciudades no *tienen estilo*” (12), tras lo cual añade que estas ciudades poseen “un *tercer estilo*: el estilo de cosas que no tienen estilo” (13). Este tercer estilo “suele ser ignorado por quienes lo contemplan cada día”, y resulta que “muy pocas ciudades nuestras han sido *reveladas hasta ahora*, a menos que se crea que una mera enumeración de exterioridades, de apariencias, constituya la *revelación* de una ciudad” (13-14).

Claro que a Fuenmayor no le interesa revelar la ciudad de Barranquilla en cuanto espacio mágico, como lo hace Gabriel García Márquez en varias “Jirafas” que sobre ciudades costeñas escribió en los años cincuenta: por ejemplo, en la titulada “Las estatuas de Santa Marta” (1952), dice que Santa Marta “tiene un ambiente que parece vivir todavía en el siglo pasado a pesar de que su aspecto arquitectónico no conserva la preocupación colonial de Tunja, Popayán o Cartagena” (191). Lo que sí interesa a Fuenmayor es Barranquilla como lugar de las actuaciones de Cosme, las cuales constituyen en buena parte la educación del protagonista, que se opone a la educación tradicional de la cultura letrada, a la vez que se basa en la cultura popular y la oralidad. En los capítulos V, VI y VII, el autor expone la idea y los ideales tradicionales de la educación de la sociedad con escritura, mientras que en el capítulo XI Cosme inicia su verdadera educación en la cultura popular. Don Damián, como representante de la sociedad univocal, enuncia los principios de esta educación, que pasa de un espacio cerrado a otro:

La educación que comienza en la cuna es dejar al muchacho que grite sin calmarlo con jarabes morfinados; que corree y se caiga de las mesas y rompa la vajilla y registre todo, bolsillos y cajones, sin tratar de hacerle entender con azotes que tales actos sean impropios de un caballero [6].

La señorita Dora, una parodia de la maestra ejemplar creada y sostenida por el fetichismo de la escritura, pertenece a una familia distinguida, y cuando se critica su plantel en la prensa la sociedad quirográfica la defiende con la escritura:

La sociedad se irguió indignada contra los quejosos incapaces de admirar aquel inmenso sacrificio de la posición, la juventud y la belleza. El reportero autor de la malhadada gacetilla fue despedido de la redacción del periódico, y en éste se insertó al día siguiente un artículo de desagravio a la dama [16-17].

Por la escritura esta sociedad canoniza la escuela de la señorita Dorita y acaba por llamarla *Colegio de la Sagrada Familia* después de una discusión acalorada en que una de las socias de la congregación del Santo Leño propone llamarla *Colegio de Jesús, María, José y el Asno Sagrado*. Aunque se decide no incluir el asno en el nombre del colegio, es evidente que los estudiantes serán burros cuya educación nunca tendrá que ver con el mundo dialógico del exterior.

En el capítulo XI de la novela, “Una familia encantadora”, los padres de Cosme le conceden a éste un “permiso excepcional” para que salga solo a divertirse en la noche del 31 de diciembre: “Cosme anduvo a la ventura mientras se trazaba un plan de operaciones. Lo primero era llegar a barrio desconocido para asegurar mejor su libertad” (36). De pronto el zana-horrio personaje da en la calle con un grupo de siete mujeres que lo llevan a su casa y lo entran en un cuarto donde le toca mecer una hamaca mientras recita su poema. Fuenmayor limita su descripción de la ciudad: “Hasta los oídos de Cosme llegaban los ecos alegres de la ciudad en fiesta. Un reloj dio las once” (38). Lo que importa es la educación vivencial del personaje en la cultura popular:

Por fin, clareando ya el día, se recorrió el cerrojo y entró la encantadora familia. De las ocho mujeres, siete se atropellaron

disputándose las dos únicas mecedoras que había en la sala. Aterrado Cosme, abrió de un salto la carrera. La encantadora familia, convertida en una bandada de arpías, lo persiguió. Cosme pudo escapar pero no sin llevarse una buena cantidad de golpes y de arañazos [39].

Las referencias “barrio desconocido” y “la ciudad en fiesta”, acotaciones en apariencia generales, las cuales contrastan con la especificidad de la experiencia vivencial de Cosme en el burdel, bastan para que los lectores, que ya conocen la ciudad de Barranquilla, la visualicen, pues las acotaciones generales les evocarán una imagen mucho más precisa. El uso de anotaciones generales para evocar la ciudad se parece a la técnica de la psicología de la *Gestalt* llamada “ley de cierre”, con que una persona, “en ciertas circunstancias, tiende a percibir los objetos completos, aun cuando no lo estén. Es decir, mentalmente suplimos lo que falta, o sea, completamos o ‘cerramos’ la figura” (Márquez Rodríguez, 124). Si bien la Costa y en especial la ciudad de Barranquilla experimentaron cambios y un crecimiento muy dramáticos durante las primeras décadas del siglo XX, Fuenmayor le da al lector una imagen mínima y la menos arquitectónica de la ciudad, porque él se dirige a los lectores que ya la conocen. Barranquilla es más atmósfera encerrada en un espacio cuyos componentes (la ciudad en fiesta y el burdel) ya le evocan al lector una imagen *Gestalt* que él puede completar fácilmente. Fuenmayor hace más hincapié en los elementos que transforman a Barranquilla en espacio de la cultura popular. Así se da una continua ordenación oposicional de perspectivas entre el interior (vida familiar de Cosme—educación tradicional—cultura oficial) y el exterior (espacio ficcional

de la ciudad–educación vivencial–cultura popular). Lo cierto es que la cultura popular y la oralidad irrumpen de modo continuo en el espacio de la monoglosia de la cultura oficial regida por el fetichismo de la escritura.

El espacio de la ciudad de Barranquilla se divide en un movimiento de vaivén entre el interior y el exterior, entre la casa familiar de Cosme y la ciudad que va formando su verdadera educación. En cierto sentido, el movimiento de un espacio a otro constituye el paso de un espacio negativo a uno positivo. La casa representa la circulación en un circuito cerrado del discurso monoglótico de la cultura oficial que se cree inmune a las fuerzas centrífugas de los discursos heterogloticos que circulan en el espacio exterior. El movimiento accidentado e irreversible de Cosme del interior hacia el exterior hace que el circuito cerrado del discurso monoglótico se contagie, choque y dialogue con la heteroglosia de la cultura popular. Aunque en el momento en que aparece *Cosme* el alcance de su irrupción en la cultura oficial queda limitado al ambiente costeño, la novela logra exponer la monoglosia oficial al mundo dialógico y multivocal de la Costa para que toda la vida y la educación de Cosme sean contagiadas cada vez más por la cultura popular.

De hecho, desde el comienzo de la novela, la heteroglosia, la multiplicidad de discursos, es decir, el uso consciente de distintos niveles o tipos de lenguajes, incursiona en el texto. En el capítulo primero, subtítulo “El Doctor Patagato, al dar una pesada chanza a su amigo Don Damián, hace de manera inopinada un descubrimiento genésico”, se parodia una grave situación familiar: don Damián, como lo sugiere su nombre, se ha martirizado durante veinticuatro años por tener un niño. Se sabe que san Cosme y san Damián fueron mártires cristia-



nos en la época de Diocleciano, hacia 287, y son los patronos de los cirujanos, cuya fiesta es el 27 de septiembre. Tanto la vida de don Damián como la vida futura de Cosme son una serie de sufrimientos:

La frase nuclear que mejor daría cuenta de la obra es “Cosme sufre”, y la novela sería tan sólo su ampliación: sus padecimientos de adolescente y la falta de cariño, su búsqueda de trabajo, la pérdida de su familia, y los ataques del capitán Truco [Williams, 139].

El padecimiento y la desesperación de don Damián hacen contraste con la sencillez y la fe de su esposa, doña Ramona, que a los cuarenta y tres años aún cree en la milagrosa posibilidad de tener un niño y por eso sigue al pie de la letra el tratamiento que le receta el doctor Patagato, quien le dice que “desde la primera dosis tendrá usted que dedicar todos los días del mes a su marido” (8). Luego de que el doctor insiste en la palabra “todos, mientras don Damián se hundía en una especie de angustia, doña Ramona expresó claramente, con una sonrisa alarmada pero satisfecha: ‘He entendido’” (8). Lo que ella acepta y cree como natural y sin explicaciones doctas y científicas, su marido considera imposible e inútil y el doctor cree un efecto placebo, se transforma en un acontecimiento digno de la cultura popular: “Tres o cuatro meses después, el doctor Patagato, oficialmente, declaraba encinta a doña Ramona” (9). Así, el primer acontecimiento importante de la novela se torna aleatorio y nada tiene que ver con el mundo oficial ni con la ciencia, de manera que el doctor Patagato, “más sorprendido que halagado por la imprevista eficacia de su receta”, la atri-

buye a “una ‘exageración’ de ciertos principios genésicos académicamente aceptados. Así puso sobre una base científica su involuntario descubrimiento” (9).

En el segundo capítulo, subtítulo “Prehumanidad, prehistoria y primitiva miseria de Cosme”, el narrador no focalizado establece su perspectiva, que lo ubica casi totalmente fuera de la historia en que se esperaría que interviniese en la narrativa para contarnos los detalles de la biografía de Cosme. El autor descarta la falsa y equivocada posición de la omnisciencia, en que se sabe todo simultáneamente, para que el narrador no diga ni sepa más que los personajes. Fuenmayor parece darse cuenta de que el novelista no tiene nada que saber porque lo inventa todo y se trata más bien de controlar la circulación de la información. Así que el narrador no focalizado no interviene directamente en el texto: “Una exposición de datos precisos acerca de la prehumanidad de Cosme sería, a no dudarlo, muy interesante” (10). Tras una paródica presentación científica sobre la prehumanidad de Cosme (“El doctor Patagato, pues, sólo garantizaba, según sus métodos, que Cosme había preexistido en los tomates y en los limones”, 10), el narrador comenta: “Por el contrario, la prehistoria de Cosme es bastante conocida. Puede hallarse, *mutatis mutandi*, en cualquier tratado de embriología” (10). El nacimiento de Cosme no tiene nada que ver con el discurso monoglotico del doctor Patagato:

Pero, realmente, no se encontraba en tal posición; y aunque en ese estado un biólogo lo mismo hubiera podido certificar que Cosme sería cocodrilo o pulgón, parece que Cosme por su parte no hubiera podido ser indiferentemente cualquier animal [11].

El papel del narrador no focalizado consiste en subvertir el discurso monoglótico del mundo oficial y exponerlo a las fuerzas dialógicas que establecen perspectivas opuestas. Mientras el doctor Patagato repasa “en la cabeza las fases de la concepción, maravillosas como las peripecias fantásticas de un cuento de hadas”, doña Ramona comienza a palidecer y sale el niño, “indefenso y desnudo, lanzando chillidos” (11). El nacimiento de Cosme constituye la primera incursión de la cultura popular en el espacio de la cultura oficial y seguirán la misma trayectoria paródica su crecimiento y su desarrollo. A los cuatro años, “Cosme empleaba procedimientos cuyos antecedentes es cómodo encontrar en la conducta de los trogloditas. Su deseo era su derecho, y no conocía otro modo de afirmarlo” (13). Los comentarios del narrador no focalizado crean brechas en la narrativa porque no explica nada: en cierto sentido, es un narrador no confiable que no quiere distanciar de Cosme al lector.

Mientras don Damián y el doctor Patagato discuten el desarrollo teórico de Cosme, él continúa creciendo según sus propios ritmos más naturales, que los otros intentan clasificar dentro del marco social:

Pero a los siete años Cosme acudía rara vez al despojo violento. Ya no esgrimía habitualmente su hacha de piedra. Tampoco combatía con la explosión descubierta de los chillidos y los pataleos, ni mordía, ni arañaba [14].

Así se presentan perspectivas opuestas sobre el desarrollo social y natural del niño, y el narrador no focalizado proporciona al lector la perspectiva natural del desarrollo de Cosme, el cual se asimila más al mundo de la cultura popular que al

mundo oficial que don Damián y el doctor Patagato en balde tratan de caracterizar mediante el discurso monoglótico: “Vemos que el estado de bruto impulsivo es casi siempre el comienzo de los animales de nuestra clase. Cosme sale ya de esa condición y continúa su marcha hacia adelante. Adónde se llega por fin, lo ignoro” (15). Lo que ellos conciben como una línea recta con etapas bien definidas es en realidad una línea accidentada cuya trayectoria se refracta al chocar con la multivocidad de la heteroglosia humana. Cosme sigue creciendo y desarrollándose a pesar de todas las discusiones pseudocientíficas que terminan por caer al vacío.

De hecho, toda la presentación de las primeras etapas del crecimiento de Cosme se opone a la sociedad quirográfica que crea a las personas por la escritura, como en el caso de doña Dora, la maestra. La sociedad escrita monoglótica quiere transformar a Cosme en su héroe, pero Fuenmayor se burla de todos los esfuerzos y así la consecutividad de la escritura queda constantemente interrumpida. Ni la vida de Cosme ni la vida en general, dentro del ambiente costeño, pueden seguir una trayectoria recta una vez que se ponen en contacto con la cultura popular y las fuerzas centrífugas del dialogismo. El primer fracaso de Cosme son los poemas de amor que escribe al ser rechazado por Lucita:

La traición de Lucita metió a Cosme de cabeza en la poesía mortuoria, y en una semana de meditaciones negras compuso unas estrofas que tituló *Mi dolor infinito*. Se resignó, por tanto, a continuar su mísera existencia. Y aún lo consoló el considerar que sin su infortunio no habría tenido argumento para *Mi dolor infinito* [35].

Cosme no sólo inicia su contacto con la sociedad escrita sino que también señala el comienzo de su verdadera educación en el ámbito de la cultura popular. Después del besito de Mariquita en el burdel, Cosme, mientras mecía una hamaca, “se contemplaba recitando ante aquella familia deliciosa *Mi dolor infinito*, entre aplausos y exclamaciones admirativas. Veía a Mariquita que le daba otro beso pero en la boca, y espontáneamente, sin mandato de la señora; y no en público, sino a escondidas, detrás de una puerta” (38). Como constata Raymond L. Williams:

Cosme en su papel de intelectual es, pues, un antihéroe de la cultura escrita. Se caracteriza como un intelectual ineficiente y soñador, que a veces aspira a ser un héroe, pero que siempre falla; fracasa en los escauceos rituales con las mujeres, y en este sentido es exactamente lo opuesto al Cova seductor de *La virgine* [141].

Si Cosme se presenta a lo largo de la novela como el antihéroe de la cultura quirográfica, constituye en términos iserianos la perspectiva opuesta que constantemente niega las doctas pretensiones de la parte de don Damián y del doctor Patagato, ambos parodias que se van metaparodiando al tiempo que metaparodian el discurso monoglótico y cerrado de la misma sociedad. Estos dos hombres y Cosme representan lo que Gérard Genette llama la hipertextualidad<sup>2</sup>. Genette tam-

---

<sup>2</sup> “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera

bién compara esta duplicidad de objeto propia de la hipertextualidad con

la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve sobre el mismo pergamino cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia. El hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune, lectura *palimpsestosa* [495].

Es importante subrayar la idea de que la relación hipertextual entre el texto B y el texto A es transformativa, dinámica, dialógica, por cuanto la transtextualidad genettiana alude “a un sistema de vasos comunicantes esencialmente dinámico y se opone a la ‘inmanencia’ como la idea de un texto abierto y dialógico a la idea de un texto cerrado y monológico” (Guerrero, 164).

En la novela las discusiones científicas entre don Damián y el doctor Patagato sirven de hipotexto (texto A) que el hipertexto (texto B) de la experiencia y la educación vivencial en el espacio exterior y dialógico va parodiando y transformando en un diálogo inconcluso, abierto y dinámico. En el capítulo XII

---

que no es la del comentario. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto ‘habla’ de un texto. Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él o citarlo” (14).

chocan los discursos monoglótico y dialógico en la discusión del tipo de educación recibida por Cosme, quien acaba de bachillerarse. Para el doctor Colón, en el colegio la educación tiene siempre cierto valor especular, ya que se ha adoptado

para los diplomas que expide un modelo llamativo, no con vistas al arte pintoresco sino por una noción de utilidad. Los documentos oficiales de esta clase, dotados de hermosa apariencia, cautivan el ánimo y predisponen al respeto [41].

En el debate acerca de la educación de Cosme, sin embargo, Damián, el doctor Patagato y el doctor Colón critican el discurso del superado humanismo clásico que nada tiene que ver con la vida moderna. Cosme “no lee ni habla ninguna lengua muerta; pero aprendió las raíces griegas y las latinas, conocimiento que aprovecha para el dominio de su propio idioma” (41). El idioma que dominará Cosme será el de la oralidad, el de la vida. El doctor Patagato critica (y metaparodia) el discurso humanista estrechamente vinculado con el fetichismo de la escritura. Si bien, según don Damián, estos doctos pueden ofrecer “a sus iniciados extraños y majestuosos placeres”, el doctor Patagato declara que “la felicidad que alcanzan esos humanistas es una pobre felicidad que no pueden compartir con los suyos” (42). Así, el discurso humanista circula en una trayectoria cerrada que nunca se pone en contacto con otros elementos contagiosos, como el mamagallismo costeño o el burdel, que es la versión carnavalesca, la contraportada, de la Escuela de la Sagrada Familia, integrada por la Familia Encantadora, la verdadera escuela que inicia a Cosme en la educación vivencial, en la cultura popular y oral. El doctor Patagato echa el cuento

de su amigo Picón, quien se hundió tanto en el helenismo que sus propias obras “no mejoraron nada la obra antigua” (42). Picón “se apergaminó tanto que al fin no parecía sino una hoja desprendida de algún apolillado cuaderno” y “murió en la Biblioteca Nacional, aplastada en un derrumbe de infolios” (43). Picón constituye una puesta en abismo paródica de la sociedad letrada, que se encubre y encubre la oralidad del mundo dialógico y heteroglótico que sigue latiendo bajo las gruesas capas engendradas por el fetichismo de la escritura. Los miembros de la sociedad europeizante costeña también van encubriéndose con montones de infolios que les impiden participar en la otredad dialógica. Su discurso monoglótico describe un movimiento en espiral hacia adentro, hacia un punto muerto en que la verdadera comunicación con el otro se hace imposible. La palabra dialógica contiene el pasado, el presente y el futuro, y en la constante circulación de discursos dentro del espacio dialógico los multitudinarios discursos pueden seguir renovándose.

Como dice Raymond L. Williams,

el contenido de esta conversación es una diatriba contra el valor auténtico de la educación clásica, y una defensa de la educación práctica y moderna, [y] este capítulo XII subraya lo moderno, lo práctico y lo inmediato, y menosprecia la cultura clásica del pasado [141].

El doctor Colón critica el discurso pseudocientífico que solía dominar la novela del siglo XIX y la concepción eurocéntrica de lo que constituía la modernidad:



*Cosme, precursora de la nueva novela latinoamericana*

No sé por qué solemos llamar sabios a los Picones y aun a los coleccionistas de hierbas, a los observadores de insectos cautivos, etc. Sus notas, muy interesantes, sirven a veces al hombre de genio; pero más parecen maníacos y monomaníacos que sabios. La división del trabajo responde a conveniencias relativamente bajas que no suben hasta los filósofos. La sabiduría no es la especialización sino la extensión del estudio y el conocimiento [43].

Por las mismas bocas que en los primeros capítulos emitieron doctas parodias del discurso científico ahora sale una crítica de la ya superada educación clásica. Cosme

[...] sabe lenguas modernas, las entiende en la lectura, y a este fin emplee el tiempo que hubiera gastado en conseguir que las pronunciara como nativo y como tal las hablase, y las comprendiese al oír las. Juzgué lo primero más importante que lo último [43].

Aunque el doctor Colón enfatiza la educación práctica, lo hace dentro de los parámetros de la sociedad quirográfica que no reconoce la importancia de la oralidad. Aunque el doctor Colón opina que Cosme “está tan bien preparado para ser un Picón no grecizante como para abrazar sin riesgos de chambonadas el arte de los zapateros”, Cosme “dejaba correr las vacaciones sin que le preocupara lo que sucedería el año siguiente en cuanto a sus estudios superiores” (45).

Si, como explica Raymond L. Williams, todo el capítulo, y en especial las intervenciones de Colón, podría interpretarse como una metáfora del debate en torno de la cultura escrita y

de su forma más sofisticada, el humanismo clásico, y también en favor de la cultura oral, del sentido común y del lenguaje coloquial enraizado en la oralidad” (141), el capítulo asimismo contiene un metatexto<sup>3</sup> que critica los conceptos de la modernidad europea ofrecida como protomodelo para todos los países. Tras la fachada conceptual de la modernidad europea se oculta el “mito de la Modernidad”, asentado en las siguientes premisas: (1) por estar más desarrollada, la cultura europea constituye una civilización superior a la de las otras culturas; (2) el hecho de que las restantes culturas “salgan” de su propia barbarie o subdesarrollo por el proceso civilizador representa un progreso, un desarrollo, un bien para ellas mismas, es decir, se trata de un proceso *emancipador*; (3) como primer corolario, la dominación que Europa ejerce sobre otras culturas es una acción pedagógica o violencia *necesaria* (guerra justa), y queda justificada por ser una obra civilizadora o modernizadora” (73).

Por esto el mito de la Modernidad excluye mucho más de lo que incluye, y el fetichismo de la escritura se convierte así en el principal instrumento para llevar a cabo el doble proceso de asimilación y exclusión del otro. Con el propósito de superar ese mito, Enrique Dussel plantea el concepto de “Trans-Modernidad”, definida como “inclusión de la Alteridad negada: la dignidad y la identidad de las otras culturas, el Otro previamente encubierto” (73-74), y agrega, respecto a la idea de que, si España está fuera de la Modernidad, mucho más lo está América Latina:

---

<sup>3</sup> La metatextualidad se define como “la relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo) e incluso, en el límite, sin nombrarlo. La metatextualidad es por excelencia la relación *crítica*” (Genette, 13).

Nuestra hipótesis, por el contrario, es que América Latina, desde 1492, es un momento constitutivo de la Modernidad, y España y Portugal son la “otra-cara”, la Alteridad esencial de la Modernidad. El “ego” o la subjetividad europea inmadura y periférica del mundo musulmán se irá desarrollando hasta llegar con Hernán Cortés, en la conquista de México (el primer “espacio” donde dicho “ego” efectuará un *desarrollo* prototípico), a constituirse como “Señor-del-Mundo”, como “Voluntad-de-Poder” [21-22].

El espacio latinoamericano ha sido durante siglos el patio de recreo de la imaginación distorsionada europeizante, y las sucesivas olas de europeos han dejado sus huellas y quimeras efímeras y fugaces en la playa de la otredad, sin darse cuenta de que el mundo no es *yo y él* sino *nos-otros*. Centro/periferia, barbarie/civilización, superior/inferior, alto/bajo: el pensamiento dicotomizado occidental nunca ha podido imaginar ni mucho menos concebir ni aceptar la idea de que en realidad, desde que Colón pisó tierra en el llamado Nuevo Mundo, vivimos en un mundo descentrado que no reconoce la jerarquización engendrada por la binarización del mundo en dos campos diferentes: los de arriba y los de abajo. Este modo de pensar requiere el mito de la Modernidad para imponer una visión monocromática en función del proceso tripartito de *identificación* de la alteridad con otra realidad ajena, *reducción* de la alteridad y, cuando sea necesario, *eliminación* de esta alteridad (proceso cumplido, por ejemplo, con las sucesivas imágenes de los indígenas como niños bondadosos y simples, luego como representantes del Buen Salvaje y, finalmente, como caníbales que había que esclavizar para salvarles el alma y poder asimilarlos a

la economía de la conversión). De hecho, el espacio heterotópico de América Latina, integrado por zonas o fragmentos de un gran número de órdenes que brillan separadamente en un espacio sin que se pueda conectarlos o encontrarles un *locus* común, ha sido una gran ensoñación para la imaginación europea, en su creencia errónea de que todo emanaba de un centro creado por el mito de la Modernidad.

Fuenmayor yuxtapone los espacios en su novela para crear un espacio heterotópico en que Cosme irá aventurándose después del capítulo XII, cuando su educación monoglótica termina. El capítulo XI constituye un espacio interpolado, es decir, la introducción de un espacio ajeno dentro de un espacio familiar o entre dos áreas adyacentes de espacio donde *entre* no existe, ya que el burdel parodia la Escuela de la Sagrada Familia (que no admite el asno) y se metaparodia e inicia la verdadera educación de Cosme en el espacio carnavalesco y dialógico y contrasta con la discusión teórica respecto al valor de la educación que ha recibido Cosme.

Fuenmayor parece darse cuenta de que la Costa, y por extensión América Latina, ha sido siempre una heterotopia, ya que Europa constituye el opuesto de América Latina, su doble ajeno, su alteridad negada durante quinientos años. América es un espacio plurilingüístico y plurirracial, un plurimundo en comparación con Europa. Estas diferencias externas coinciden con las diferencias internas de la América Latina, que presenta una cornucopia, un mosaico de culturas, lenguajes, paisajes y zonas ecológicas incompatibles, que hacen su espacio intrínsecamente posmodernista; de hecho, nunca ha habido un centro continental, y los europeos, obsesionados por la unidad quimérica que el fetichismo de la escritura les ofrecía, vivían inmersos

en un mundo descentrado y desfronterizado que su ensoñación centrista y desarrollista les enceguecía hasta tal punto que la verdadera otredad se les iba escurriendo. Curiosamente, los gurús europeos del posmodernismo, que proclaman y gritan al cielo (desde el centro) que el mundo está completamente descentrado y abogan por los espacios periféricos latinoamericanos marginalizados durante quinientos años, quieren negarles su nueva posición privilegiada y establecer una nueva jerarquía:

However, just as it appears that for once the Latin American periphery might have achieved the distinction of being postmodernist *avant la lettre*, no sooner does it attain a synchronicity of forms with the international cultural discourses, than that very same postmodernism abolishes any privilege which such a position might offer. Postmodernism dismantles the distinction between centre and periphery, and in so doing nullifies its significance [Richard, 467: Sin embargo, en el momento en que parece que por una vez la periferia latinoamericana pudiera haber logrado ser posmodernista *avant la lettre*, apenas logra una sincronidad de formas con los discursos culturales internacionales, cuando ese mismo posmodernismo suprime todo privilegio que tal posición pudiera ofrecer. El posmodernismo desmantela la diferencia entre centro y periferia, y así anula su significado].

Aunque el mito de la Modernidad sí postula un centro (la cultura quirográfica-europeizante), a la vez que marginaliza la cultura popular y la oralidad, es evidente que Fuenmayor cuestiona constantemente los fundamentos de la sociedad escrita en un vaivén entre la escritura y la oralidad:

*Cosme* es un diálogo epistemológico que se relaciona con las culturas oral y escrita. El narrador expresa una duda permanente hacia las formas más sofisticadas de la cultura de la escritura, tal como se demostró al comentar las actitudes de los personajes hacia la tradición clásica, la ciencia moderna y el escritor moderno [Williams, 142].

*Cosme* no es sólo una novela moderna y anunciadora de la nueva novela latinoamericana; también es un largo cuestionamiento del modernismo, tal como se concibió en el Centro. En el capítulo xxxv, “La novela de Remo Lungo”, se encuentra una puesta en abismo de la misma *Cosme* en la novela que escribe Remo Lungo:

Más bien considero absurdo el incrustar seres imaginarios en guías de Baedeker. Lo fantástico tiene su lógica; y el movimiento de una vida que es ideal tiende naturalmente a enmarcarse en la ciudad que no existe. No dudo que esa lógica se burle por autores de alma topográfica. Pero el poeta no puede evadirla. Su manera de ver y su manera de pintar transforman virtualmente el objeto en imágenes que casi nada conservan de la exactitud fotográfica [119].

Este capítulo señala un cambio en el nivel metatextual en que la novela reflexiona sobre sí misma, pero la autorreferencialidad de la novela se desarrolla en la forma de un cuentito que puede leerse como parte de la trama o como entidad independiente. De hecho es difícil hablar de un relato primario en esta novela, ya que cada capítulo presenta este dualismo. Si el relato primario es aquel que sirve de referencia cronológica al dis-

curso narrativo, el elemento que relaciona todos los capítulos son los sucesivos sufrimientos de Cosme. Al igual que el espacio de la ciudad no sirve como lugar de acción sino como escenario de las actuaciones de Cosme, la novela consiste más en una serie de relatos secundarios que se apartan continuamente de la línea temporal que constituye la historia. Remo Lungo se burla de la cronología:

Los sucesos que narro no tienen época. Son de todo tiempo, porque en ellos agito los mismos títeres humanos que, desde la soledad extrema del Edén hasta la extrema compañía [...] del comunismo, poco o nada han cambiado de su perversidad fundamental y de su miseria nativa [119].

Y añade:

Yo no sé hacer historia; y estimé incómodo el trasportar sobrepadamente sujetos reales a la retórica de mi novela. Por la más imprecisa indicación se les habría descubierto en seguida. Consideré el trasplante inútil además, y dañoso al vuelo alto de una bien aireada literatura [120].

El narrador no focalizado no se vale de todas las prerrogativas que se esperan de él, en especial las intervenciones constantes para dominar la temporalidad de la novela, describir largamente una escena, explicar las acciones y la psicología de los personajes y no dejarlos hablar. Como lo explica R. L. Williams:

La originalidad de *Cosme* debe buscarse, no en su modernidad, sino en los distintos elementos ausentes de la obra: no se

presenta un héroe tradicional, en una nación en la que todos los protagonistas masculinos habrían sido héroes. Tampoco aparece el lenguaje retórico y emotivo usado en gran parte de la narrativa colombiana de la primera parte del siglo XX, que aún sobrellevaba el peso del romanticismo y del modernismo. No incluye las abultadas introducciones a los personajes, ni las largas descripciones de los escenarios que se encuentran en otras obras. El *récit* está conformado enteramente por el diálogo y la anécdota [o *historia*], con algunas excepciones descriptivas [142].

*Cosme* constituye un cuestionamiento al mito de la Modernidad creado y diseminado por el Centro (Europa) como único modelo para la civilización y la sociedad y la cultura escritas, supuesto acto emancipador que excluye mucho más de lo que incluye. Fuenmayor expone los fundamentos mitificados de la Modernidad eurocéntrica al espacio costeño periférico que logra incursionar e irrumpir repetidamente en aquel espacio cerrado para crear brechas y fugas dialógicas que revelan el verdadero espacio ficcional de la literatura latinoamericana. *Cosme* confirma la idea de que el autor de ficción no tiene nada que saber porque lo inventa todo.

### *Obras de referencia*

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1987.

Carpentier, Alejo. *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1984.

Dussel, Enrique. *1492: el encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad"*. La Paz: Plural Editores, 1994.



- Fuenmayor, José Félix. *Cosme*. Bogotá: La Oveja Negra, 1985.
- García Márquez, Gabriel. *Obra periodística. Volumen I: Textos costños*. Bogotá: La Oveja Negra, 1981.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Guerrero, Gustavo. *La estrategia neobarroca: Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra de Severo Sarduy*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Márquez Rodríguez, Alexis. *La comunicación impresa. Teoría y práctica del lenguaje periodístico*. Caracas: Ediciones Centauro, 1976.
- Morson, Gary Saul; Emerson, Caryl (editores). *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1989.
- Richard, Nelly. "Postmodernism and Periphery". *Postmodernism: A Reader*. Edición de Thomas Docherty. New York: The Columbia University, 1993.
- Vargas, Germán. *Sobre literatura colombiana*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek, 1985.
- Williams, Raymond L. *Novela y poder en Colombia. 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo, 1991.

## *La mujer moderna en cuatro obras de Tomás Carrasquilla*

MARY G. BERG  
*Harvard University*

Con frecuencia, y con justicia, se considera a Tomás Carrasquilla<sup>1</sup> como uno de los grandes fundadores de la novela co-

---

<sup>1</sup> Tomás Carrasquilla nació en Santo Domingo (Antioquia), el 17 de enero de 1858. Con la excepción de dos breves etapas en Bogotá, pasó su vida en su departamento natal, en cuya capital murió el 19 de diciembre de 1940. Su primer esfuerzo creativo fue un cuento titulado “Simón el mago”, que escribió con rapidez en 1890 para satisfacer los requisitos de entrada en una tertulia literaria de Medellín, en la cual también produjo su primera novela, *Frutos de mi tierra* (1896). En 1895 Carrasquilla visitó por primera vez Bogotá en su deseo de ver publicada esa novela. Cuando su familia se trasladó a Medellín, Carrasquilla escribió allí varias obras cortas, entre ellas “En la diestra de Dios Padre”, “Blanca” y “Dimitas Arias” en 1897, junto con “San Antoñito” y “Luterito” en 1899, y también crítica literaria, que publicó bajo el título “Herejías” en 1897. La guerra de los Mil Días motivó uno de sus cuentos mejor conocidos, “A la plata”, de 1901. Durante los tres años siguientes trabajó en la bodega de la mina de San Andrés, cerca del pueblo de Sonsón, y aunque sus cartas de San Andrés reflejan un disgusto profundo por la monotonía de la rutina diaria, esta experiencia en el ambiente minero lo hizo familiarizarse con situaciones que luego aprovechó en su ficción.

Cuando volvió a Medellín, entró otra vez en contacto con sus amigos literarios, y escribió su novela *Grandeza* (1910). De 1914 a 1919 trabajó en Bogotá como funcionario en el Ministerio de Hacienda antes de volver a Medellín. A pesar de problemas crecientes de salud y de visión, logró terminar sus novelas maduras:

lombiana. “Un novelista monumental” y “un novelista épico” lo llama Fernando Ayala Poveda (258). Por la fuerza de sus palabras, en sus muchos cuentos, novelas y artículos, Carrasquilla nos convence de que lo regional capta lo nacional y de que la descripción de lo específico de un pueblo permite entender ese pueblo –en el sentido cada vez más amplio de región, de país, de continente, de hemisferio– más profundamente que cualquier generalización.

Carrasquilla ha sido llamado modernista, costumbrista, regionalista, y lo han afiliado con el realismo ruso, el romanticismo y el naturalismo español, pero su obra se resiste a limitarse a cualquier categoría. Thornton Wilder, el novelista y dramaturgo norteamericano, exclamó con pasión que, a su juicio, Tomás Carrasquilla era el gran autor latinoamericano del siglo XX por su extraordinario talento para captar las voces del pueblo, la esencia de lo colombiano, lo americano y lo humano.

Pero Carrasquilla no sólo se ha interesado por el pueblo. A menudo se ha observado su fascinación por los personajes femeninos, que presentó ampliamente a través de su obra narrativa. En sus cuentos y en sus novelas principales, como *Frutos de mi tierra* (1896), “Blanca” (1897), “Dimitas Arias” (1897),

---

*Ligia Cruz* (1920), *El Zarco* (1922), *La Marquesa de Yolombó* (1926), todas publicadas inicialmente en revistas o en periódicos y luego en forma de libros. También escribió crítica literaria, comentarios sociales, ensayos y homilias. Por causa de su ceguera total, dictó su última novela, una trilogía, *Hace tiempos* (1935-1936), a varios miembros de su familia. Tuvo la suerte en vida de tener buenos amigos, y en la posteridad no ha carecido de buenos críticos: pese a las vicisitudes de la difusión de sus libros, se han escrito páginas valiosísimas sobre su obra. Una bibliografía excelente se halla en el libro de Luis Iván Bedoya, *Ironía y parodia en Tomás Carrasquilla* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1996), 197-270.

“Luterito” (1899), *Grandeza* (1910), *Ligia Cruz* (1920), *El Zarcito* (1922), *La Marquesa de Yólbó* (1926) o *Hace tiempos* (1935-1936), se observa el deseo del autor de captar en detalle la vida cotidiana local, que representa lo universal humano. Además de ello explora profundamente la psicología del pueblo, estudia el impacto de nuevas ideas y posibilidades de cambio radical y examina el desarrollo de la personalidad individual y su interacción con la humanidad colectiva que la circunda y la limita. Toda una serie de obras se enfoca en la persona y la personalidad de la mujer, la utiliza como ejemplo y eje en la exploración de los tres temas indicados. Aquí se analizarán con brevedad cuatro textos con protagonistas femeninas: “Blanca”, “Salve, Regina”, *Ligia Cruz* y *La Marquesa de Yólbó*. Los textos se abordan en el orden cronológico de producción –por ser la obra de Carrasquilla tan orgánica– y también según la edad de la protagonista: Blanca es una niña de cuatro años, las jóvenes de “Salve, Regina” y *Ligia Cruz* son adolescentes, y *La Marquesa de Yólbó* abarca la trayectoria vital completa de Bárbara Caballero, desde la niñez hasta la vejez.

### “Blanca” (1897)

En “Blanca”, Carrasquilla perfecciona el balance entre lo pictórico, lo simbólico y lo humano cotidiano. Como la princesa de Rubén Darío, Blanca es una niña demasiado perfecta, casi una obra de arte, y esta niña pura, “destacada, luminosa, como en tranquila noche de verano la estrella salvadora del marino” (1970, 73), redime y transforma a su propio padre, el negro Rivas, cuya alma está congestionada por “nubes negras” (72), pero muere al final: su cuerpo es tan mortal como luminoso su

espíritu. Desde el principio del relato contrastan lo blanco y lo negro, la luz y la sombra, la pureza y la corrupción, el espíritu y el cuerpo, lo sencillo y lo barroco decadente, y también se deja el mensaje de que la naturaleza es indiferente: la corrupción y la negligencia no se castigan; lo bueno y lo puro no se premian. La solidez cómoda de la vida cotidiana antioqueña, con su énfasis en la comida, en el orden doméstico, en la observación de la religión y el respeto por la familia, no brinda protección contra el lado oscuro, imprevisto, catastrófico, de las fallas humanas.

Todo el interés del cuento se enfoca en la niña Blanca, una chiquilla de cuatro años idealizada, de una parte, entre una red de imágenes que la asocian con la Virgen, pero descrita, de otra parte, como real dentro de la suntuosidad del jardín en donde juega con los gusanos, las plantas, el gato, y observa a las hormigas que devoran el pétalo de una rosa. Es el suyo un mundo vegetal y animal denso, táctil y sensual, el de una Eva niña que todavía juega impunemente con las serpientes del frondoso jardín. Convincente y simpática, Blanca construye con los materiales que encuentra a mano una catedral barroca –al estilo Gaudí– para celebrar a la Virgen, al tiempo que, de modo sensual, saborea sin temor y “troncha con los dientes ratonescos capullos de rosa imperial” para luego desguazar “copos de caracucho blanco y de albahaca” (61) con que decorará su altar. El habla de Blanca es el de una niña verdadera. El autor celebra con ternura a esta pequeña que

[...] inventaba los verbos y los participios más extraños, rara vez usaba el pronombre de primera persona y sus declinaciones, así como tampoco la inflexión verbal correspondiente, sino que

se llamaba a sí misma “La Niña”. La Niña tiene la bata *rotada*; La Niña está *librando* (leyendo); álcenla, cárguenla [64].

Pero Blanca también vislumbra a la mujer que será, “la mujer antioqueña, alta, esbelta, de movimientos lánguidos y cadenciosos” (65), tan parecida a la estatua de la Virgen que ella adora, esa imagen con la cual sueña y que representa su verdadera pasión, su ideal (64). El autor siempre comenta con humor los evidentes efectos de la imaginación literaria: esta niña no lee, pero escucha con atención lo que le cuentan, y así

[...] en ella se recrudeció la ternura, la devoción, el afecto por la Virgen. Entró en tal estado de fervor y misticismo que sus temas, sus juegos, revestían el carácter religioso: todo era administraciones, misas, altares, procesión y Mes de María [74].

Junto con el contraste y la interacción entre blanco y negro, el autor teje una red de imágenes de pájaros, simbólicos, metafóricos y reales. A Blanca le encanta correr tras los gorriónes del jardín y darles granos de arroz, los variados pájaros en jaulas en la casa entran en su mundo imaginario. Blanca asocia los pájaros en el cielo con la Virgen y con el alma de su difunto hermanito Carlitos, de quien le han dicho que vive en el cielo. Está segura de que aparecerán pájaros para la fiesta de la Virgen, cuando la familia celebre el cumpleaños del abuelo, y durante esa celebración, ella de blanco y su madre con “su color trigueño que los pintores atribuyen a María”, vestida como la Virgen, “todo bíblico” (81), los mayores se descuidan, ocupados con la fiesta, la niña corre tras un colibrí y poco después la encuentran ahogada. Y la última línea del cuento, muy pro-

pia de Carrasquilla, es breve y simbólica: “El colibrí, en tanto, revoloteaba rumoroso entre las fucsias” (82), ajeno al dolor humano.

*“Salve, Regina” (1903)*

Luis Iván Bedoya, en su libro *Ironía y parodia en Tomás Carrasquilla*, ha analizado magistralmente la conexión íntima entre la Virgen y la protagonista de la novela corta “Salve, Regina”, cómo Carrasquilla incorpora y alude a imágenes pictóricas de Murillo, y cómo emplea los contrastes entre oscuridad y luz, ofuscación y percepción luminosa, relaciones que se anuncian desde el título.

A diferencia de la protagonista de “Blanca”, Regina sí tiene que afrontar la lucha entre el deseo de pureza –ser como la Virgen, ser digna de la Virgen– y el deseo corpóreo, sexual, irreprimible, por el novio vedado. “Blanca” es más un cuadro modernista de contrastes que se presentan en escena dramáticamente pero que no se desarrollan, mientras que en “Salve, Regina” el autor explora el profundo dilema de reconciliar los opuestos mensajes de la sociedad (la antioqueña, en específico, como todo lo de Carrasquilla). A Regina le resulta imposible ser la “niña buena”, pura como la Virgen, obedecer a la letra una religión idealista y, de modo simultáneo, vivir físicamente en el mundo.

Como el jardín de Blanquita, el pueblo de Regina es un paraíso. También es bucólica, “edénica”, nos recuerda Carrasquilla, la casa de Regina: colmada de gente cariñosa, de chicos que juegan, de mujeres que cosen, de gatos y perros leales, de rosas y azucenas, y de comidas ricas. Pero Regina no deja de entristecerse por su incapacidad para resolver su dilema. Su madre

todavía sueña que su hija pueda olvidar “al tal Marcial. ¡Pero imposible! Es un amor que le puede: desde niña lo ha querido, y toda su vida ha sido él perverso y de mala ley” (225). Regina, muy sola, se culpa a sí misma. Se puede ocupar en sus estudios o en decorar con flores la iglesia, pero su doble obsesión (Virgen/Marcial) la domina y la destruye; lo peor para ella

[...] era el sentir allá en el fondo de su ser que, mientras más temía y execraba a ese hombre, más amor le inspiraba, cual si el fango y las maldades de Marcial fuesen, para su corazón sin mancha, fascinación irresistible de un poder misterioso. En sus horas de angustia y desaliento lloraba a escondidas; pero, alma batalladora que aspiraba al triunfo, volvía al estudio, aunque fuese como un autómeta [226].

El ambiente del pueblito aislado la sofoca. Los pueblerinos no pueden entender ni el idealismo ni la espiritualidad de Regina. Como las otras protagonistas fuertes e independientes de Carrasquilla, que viven sus pasiones y persiguen sus ambiciones, a pesar de la gente común que cree que ellas deben ser como todas, Regina se aísla cada vez más: “delicada y exquisita por temperamento, no podía vibrar demasiado en aquel ambiente lugareño donde corrían siempre huracanes de chismes y de murmuraciones” (226). El abismo se abre: por un lado, la solitaria Regina; por otro, el pueblo. La creen elitista y orgullosa, egoísta, y en cierto sentido lo es, porque está dominada, absorbida y enceguecida por sus obsesiones:

[...] una cosa que no le perdonaban a Regina las ínclitas de La Blanca [era] el que tratase de igual modo a las doñas que a



*La mujer moderna en cuatro obras de Tomás Carrasquilla*

las ñaes, a los ricos que a los pobres. A la joven, por su parte, jamás se le ocurrió pensar que ella y las gentes buenas de su pueblo estuvieran o no a un mismo nivel, ni que fuera superior o inferior a nadie [226-227].

Esta creencia en la igualdad de todo ser humano, vista como subversiva (y egoísta) en su pueblo, es común a todas las mujeres protagonistas de Carrasquilla: Ligia Cruz permanece ciega a las líneas divisorias de clase y Bárbara Caballero insiste en la igualdad de ricos y pobres en cuanto a respeto, dignidad y derechos humanos básicos: ella libera a sus esclavos, establece escuelas para todos sin discriminación por clase social ni por género, aunque se preservan ciertas distinciones y estereotipos raciales de la época. A Ligia Cruz la creen trastornada e ilusa, y Bárbara Caballero también tiene sus detractores.

Es fascinante el subtexto de raza en *La Marquesa de Yólobó*. Lo peor que se puede sugerir de Bárbara en el pueblo es que tiene la piel muy oscura. Las amigas más íntimas de Bárbara son su prima Liboria, mujer intelectual que le enseña a leer y escribir, y sus dos compañeras fieles, las negras libertas Narcisa (la mujer más bella del pueblo) y Sacramento, que se quedan con ella durante toda la vida. Es por medio de Sacramento que Bárbara viene a saber tanto sobre “familiares y ayudados” y llega a creer que ella misma no sólo tiene familiar y es ayudada, sino que ha hecho, si no un pacto, sí una conexión dudosa con el diablo que tendrá que castigarse en el futuro y que reduce sus triunfos a fruto de esta colaboración.

Todas estas protagonistas femeninas (Blanca, Regina, Ligia, Bárbara) mueren al final de la narración, y sus muertes son enfoque de atención. La muerte tan abrupta y arbitraria de Blan-

quita convierte al cuento en alegoría modernista. En el caso de Regina, se subraya lo irresoluble de su dilema. Si bien se pospone el momento de crisis, puede ser vislumbrado desde un principio. La bufanda que teje Regina simboliza esta postergación en muchos niveles. Bedoya analiza con perspicacia la bufanda como mortaja de Penélope, que posterga el momento de decisión y también la sustitución del padre (destinatario de la bufanda) por Marcial como recipiente de amor concretizado (sancionado) de Regina. Cuando muere, puede declarar el deseo de despedirse del padre, pero al amado no le es permitido aparecer. Tampoco el padre llega a tiempo: después de la muerte y las exequias de su hija, justamente en la última línea de la novela, se oye un caballo: “Era Don Guillermo que llegaba” (253).

La muerte de Regina reverbera de significancia para el pueblo. Habían temido el contagio de una epidemia, El Rayo, y se creía que ella “era la víctima propiciatoria” (251). También hay una posible explicación médica: por el deseo de curarla, le extraen tanta sangre que le provocan anemia. Acaso la palidez, la pasividad y la traslucencia de Regina se deban también a esa anemia, pero el autor no deja dudas sobre el deseo que ella tiene de morir, su horror de seguir sufriendo. El pueblo antes chismoso se ha unido en su última enfermedad. Para todos, Regina es su santa, una encarnación de la Virgen:

No se vaciaba la casa en un solo instante: todos querían contemplar la hostia en su gloriosa apoteosis. Allí arde, entre cirios y entre flores, blanca, santificada, eucarística. En las manos, puestas a la manera de Murillo, se entrelaza, confundándose con ellas, el cetro de azucenas. No es ya la mujer: es el símbolo, la concreción extática del ideal más alto y femenino [252].

El final es como un *tableau*: un cuadro estático, pictórico (como el del final de “Blanca”) de una mujer demasiado pura para vivir en este mundo imperfecto. Tocan todos los violines metafóricos: el pueblo puede adorarla muerta, porque ya no tiene que tolerarla viva y resistente. Es más tranquila la presencia de la mujer-imagen, la mujer-cuadro, la mujer-estatua, la mujer-tumba. El deseo de idealizar e idolatrar a las mujeres, a la Virgen, hace un fuerte contraste con la imposibilidad que sufre la mujer de vivir así, idealizada, idolatrada, iconizada.

### Ligia Cruz (1920)

Esta novela, casi única en la producción narrativa de Carrasquilla por su enfoque continuo sobre los personajes centrales, abarca un período breve pero intenso en la vida de una joven de un pueblo minero que con su agresividad, su inteligencia y su ignorancia aspira a establecerse dentro de la clase alta de Medellín. La obra constituye un examen de las posibilidades y los límites de movilidad social y le sirve a Carrasquilla como símbolo del dilema de hasta qué punto es libre el individuo para determinar y establecer los parámetros de su propia vida y hasta qué punto es prisionero de su contexto social, una variante del dilema *nature/nurture* que yace al fondo de toda gran obra de arte o de reflexión sobre la condición humana.

Desde el principio, Carrasquilla nos deja vislumbrar el fracaso inminente de las aspiraciones de la joven. Nunca tiene una posibilidad verdadera de lograr su sueño, pero se resiste a darse cuenta. En esto se parece a la Bárbara Caballero de *La Marquesa de Yolombó*, cuya aspiración romántica/idealista/exagerada, que la lleva a escribir a los reyes de España (y mandar un

regalo al príncipe recién nacido) parece llevar a la realidad la fantasía que ella sueña, cuando los reyes le confieren el título de Marquesa, dándole un poder ilusorio en su pueblito antioqueño. El hecho de ser nombrada marquesa hará imposible cualquier vida normal: ¿con quién puede casarse una Marquesa en un pueblo de gente plebeya? (otra vez la pobre princesa de Rubén Darío). Ello la vuelve vulnerable al estafador que la destruye, el supuesto noble español que le hace la corte y le impone una charada de matrimonio y un traslado a España con todos sus considerables bienes (que nunca tiene, excepto en su imaginación, en su deseo). *La Marquesa de Yolombó* representa, en muchos sentidos, una ampliación de la triste historia de Ligia Cruz, una exploración más profunda en temas semejantes: las posibilidades de una mujer ambiciosa de provincia.

*Ligia Cruz* es una delicia para el lector por el humor dulce/amargo que contiene; es una maravilla de parodia y de comedia; es una creación extraordinaria por el profundo cariño y la compasión que demuestra Carrasquilla frente a las buenas intenciones, los trastornos ridículos y las cegueras auto-protectoras de los protagonistas. Trata la historia de una joven de diecinueve años quien, invitada por su padrino (dueño de la mina donde trabaja su padre como administrador) a pasar una temporada con su familia en la gran ciudad de Medellín, se encuentra con que, en vez de acogerla con gusto o por lo menos con generosidad, la mujer y los hijos de su anfitrión resienten la intrusión problemática de la joven.

Como todas las obras de Carrasquilla, ésta es una sinfonía de voces que presenta varios puntos de vista cuyo desacuerdo constituye la estrategia organizadora de la narración. Desde el comienzo se revela el dilema de doña Ernestina ante la llegada

de la ahijada, que nunca ha salido de Segovia. Todos los aspectos de la visita son problemáticos: cómo recibir a la joven (todo Medellín las verá en la estación), dónde alojarla, cómo esconderla de los ojos de los amigos de buen tono. El análisis de quién tiene poder (y cómo y cuándo) en el matrimonio provee a Carrasquilla de la ocasión para hacer un escrutinio minucioso de los papeles masculinos/femeninos dentro de la sociedad antioqueña y un estudio detallado de la serie de delicadas negociaciones que se establecen para conservar la solidaridad familiar. Por un lado, se presenta la lucha entre marido y mujer; por otro, se desarrolla la *Bildungsroman* de la joven que hace la visita. La presencia de la ahijada (y su persona misma) se convierte en motivo para las disidencias familiares, las guerras de género y las disputas por el poder.

Los padres han dividido a los hijos: los tres varones se han educado y son trabajadores (aunque esta buena primera impresión se contradice con los hechos siguientes), mientras que las tres hijas son estereotipos de la mala educación que Carrasquilla siempre denuncia como casi criminal:

[las tres] sostenían la última moda, a todo gasto y a toda ostentación. Sólo pensaban en novios “*fashionables*”, en trapos, regalos y diversiones. Las Hermanas de la Presentación sólo les habían inculcado, por encima, una piedad de apariencias y chilindrinas; y a doña Ernestina jamás se le ocurrió que en ellas hubiese algún sentimiento que formar, algún defecto que corregir, por más que a ella propia la trataran, todas tres, como a trapajo de cocina. Las tres eran moralmente unos seres amorfos, de una vulgaridad de alma inconcebible en gentes que se tiene por educadas [1958, 382].

Cuando Carrasquilla nos muestra a la ahijada por primera vez a través de los ojos de doña Ernestina, a ésta le parece que la joven

[...] era una pobrecita, fea y desmedrada, pálida y manchada, de labios casi blancos, de ojos alocados, de gestos y ademanes nerviosos. Parecían aquellos manoteos y aquel accionar en molinete cosa ensayada para comedia de certámenes. Su voz era ronca, con inflexiones de chicharra; y su vestimenta, con pretensiones de moda, un adefesio arlequinesco desde la sombrereta hasta el calzado. Lo peor era que, en vez de tímida y callada, mostrábase verbosa y confianzuda, con ese desparpajo que dan la inconsciencia, el desconocimiento de las astucias sociales y la suficiencia personal [381].

La presencia de la visitante es también el pretexto que usa Carrasquilla para examinar a la familia con la perspectiva de la joven. Ligia se muestra consciente de su marginación de la vida social de la familia, pero tiene confianza en sí misma por ser hija única mimada, una confianza maravillosa que le permite autoinventarse, como en el caso de Bárbara Caballero –y ella, como la protagonista de *La Marquesa de Yolombó*, tiene una maestra excepcionalmente capaz–, pero que también la ofusca por saber cuán limitados pueden ser sus cambios. Las dos, Bárbara y Ligia, son aprendices listas, pero no advierten que se están convirtiendo en inadaptadas permanentes dentro de sus contextos sociales. Su anhelo de perfección las vuelve incapaces de percibir su desconexión de la vida normal. Como en toda parábola de transformación, el orgullo excesivo invoca al castigo, y tanto Ligia Cruz como Blanca, Regina y Bárbara Caba-

llero sufren de esta desmesura que las lleva al desastre y a una eventual locura. Si en la mitología griega la desmesura lleva a la transformación en flor, en astro, en animal o en cascada, en el mundo antioqueño de Carrasquilla –aunque toda conmoción emocional profunda encuentra su justificación/explicación/repercusión en la magia de la superstición, que deja al pueblo (coro) transformar cualquier suceso en comprensible– ésta es parte de toda una cadena de causa/efectos que tiene la ilusión de ofrecer racionalidad (y tolerabilidad) según sus propias reglas y creencias.

La transformación de Petrona (era su nombre de pila) en “Ligia” es una historia conmovedora, contada por Carrasquilla con tanto gusto y humor que inspira en el lector una fuerte simpatía y el deseo de que la protagonista tenga éxito. Desde el principio, el autor deja vislumbrar a una jovencita, centro de su familia, que se jacta excesivamente de sus posesiones y conquistas, pero que a la vez es lista y aprende rápidamente, imitando enseguida el habla de los de Medellín, a conversar sobre la influencia de *María* y “las historias de *Óscar y Amanda*, *Los juramentos de amor* y el *Hijo natural*, y otras muy bonitas, porque a mí me gusta más leer historias que versos de poesías. ¡Me encantan las historias!” (383).

La protagonista comenta con mucho orgullo que “era la que más sabía en la escuela y la que recitaba en los certámenes, y la que decía los discursos” (383). Se le mete en la cabeza la ilusión de que el hijo mayor de la familia, Mario, que estudia medicina en Bogotá, se enamorará de ella, y en tanto muestra ganas de enterarse de todos los aspectos de la vida urbana. Poco a poco advierte cómo la ven realmente, y entre don Silvestre y su mujer se crea un conflicto sobre el tratamiento que deben

dar a Petrona. Él, en vez de resolver la disputa, crea para su ahijada un espacio dentro de la casa: ella vivirá aparte, con su propia maestra tutora (la costurera Andrea, una señora sabia, educada y compasiva) y sus propios amigos. Cuando calma a Petrona con mentiras, fomentando la ilusión de su participación en la familia como igual, parece que él también cree esto posible (hay una gran ambigüedad en la presentación de don Silvestre por parte de Carrasquilla: la idea del hombre del campo más honesto, más directo y más realista parece estar en lucha con el reconocimiento de las debilidades, la falta de percepción y el deseo de simplificar que, en su obra, muestran los hombres de formación rural) y le dice a su mujer que Petrona

[...] es boba, presuntuosa, coqueta y embustera: ¡como muchas de ustedes! ¡Sólo que ustedes están preparadas en salsa y en bandeja de plata, y mi ahijada está cruda y en batea! Apenas la guisen y la sirvan, bien presentada, queda igual a muchas, casi a todas. Cambiarle el vestido de pueblo y ponerla bonita es cuestión de un día [390].

A menudo, los hombres más admirables en la novelística de Carrasquilla dejan de distinguir entre lo que sí y lo que no se puede comprar. Se burlan de sus mujeres, porque éstas se entregan a las ilusiones del materialismo, pero no se dan cuenta de que también sustituyen las posesiones materiales por resoluciones humanas. En uno de los dramas más conmovedores de *La marquesa de Yólbó*, un viejo rico desea casarse con una campesina joven y les hace tantos regalos valiosos a ella y sus padres que éstos solamente pueden evadir el compromiso por medio de la magia y la superstición. En *Ligia Cruz*, Silves-



tre también pretende comprar la solución de su dilema y, durante un período corto, parece tener éxito en su propósito de subvencionar la transformación del gato en liebre, de Cenicienta en princesa. Los cambios culminantes de Ligia son su aprendizaje del acento propio no sólo de Medellín, sino de la misma Bogotá, el “bogotano puro” (394), y la adopción de un nuevo nombre, pues de llamarse Petrona pasa a llamarse Ligia.

Ligia se ha despegado de la realidad normal, pero no faltan las nubes amenazadoras: su paludismo sigue empeorando, aunque oculte los síntomas; ha dejado de escribir a su familia segoviana; está transformada; coquetea con todos los hombres, y los atrae. Carrasquilla nos recuerda, en un tono intermitentemente moralista, que “Ligia, en fin, como dice su padrino, ha pasado en un dos por tres de la batea a la bandeja; ha pasado con mucha salsa y mucho perejil, pero sin cocimiento ni sazón” (399). En un estado de euforia, de “goce superhumano” (395) en la celebración de una boda familiar, se sobrepasa en una exhibición de baile, declara su pasión y su amor a Mario, el joven médico con quien ha soñado desde que don Silvestre le mostró su foto, años atrás. Ella misma precipita el desastre por su incapacidad para contenerse. Mario la considera “un caso triste de histeria erótica” (405), recomienda a su padre que la devuelvan a su casa de inmediato y dice: “lo mejor que le puede suceder a esta niña es morir: es una criatura completamente desadaptada de su medio” (410), mientras que le miente a Ligia para calmarla, prometiéndole que irá a Segovia para verla y que se casarán.

La última sección de la novela describe el pueblo de Segovia y a la familia Cruz, que tanto ha sufrido después de la vuelta de Ligia, tanto por la enfermedad y la inminente muerte de

ésta como por la incomprensión de sus vecinos. Ni su madre entiende por qué su hija ha cambiado: su nueva ropa de Medellín le ha parecido escandalosa e inmoral, “¡y por eso fue el sermón del señor cura!” (415). La familia le echa la culpa a la primera maestra de Ligia, quien le enseñó a declamar en los certámenes y la alentó en los excesos religiosos y en los enamoramientos melodramáticos: “¡Si ella [Ligia] ha vivido, siempre, en pura novela!” (419). Es curiosa esta alocación de culpa: es una idea que reaparece de vez en cuando en las obras del autor antioqueño (las lecturas de Bárbara Caballero también son de doble filo, admirables pero muy peligrosas), como si Carrasquilla (él mismo un hombre de formación libresca) jugara con el prejuicio popular superficial contra los literatos desvinculados de la realidad, por un lado, y con el complejo tópico del idealismo estimulado por las lecturas –las novelas de caballería en *El Quijote*–, por otro. Todos los personajes memorables de sus novelas comparten este deseo –a veces obsesión– de reformar el mundo según su propia visión.

A pesar del realismo extraordinario de Carrasquilla, bien discutido por sus críticos, cada obra gira alrededor de la tensión entre la visión personal, individual (y por ende excéntrica), y la percepción del pueblo/grupo/coro, establecida (aunque a veces muy posteriormente) como céntrica. No obstante los detalles, la cantidad de descripciones y de anécdotas que encantan en la prosa de Carrasquilla, no resulta fácil definir (ni desde dentro de la narración ni desde fuera) la naturaleza exacta de la “realidad”. En *Ligia Cruz*, la familia intenta descifrar la verdadera historia de lo que le pasó a Ligia en Medellín, pero no puede. Ni ella misma sabe la verdad, porque le ocultaron muchas cosas, le mintieron o le contaron apenas parte de

la verdad. Para Carrasquilla este asunto es problemático pero no lo analiza, no hace comentarios moralizantes. Cuando comentan el asunto, los segovianos culpan a la región, a la tierra:

En efecto, aquellas regiones, en mucha parte ignotas, son para producir espejismos y perturbaciones en el hombre más normal, más equilibrado y más impávido. Allí las fieras espantables, las aves policromas y peregrinas; allí los reptiles más enormes y pavorosos, los insectos más gentiles y delicados; allí los monos, con todas sus pantomimas y payasadas; el oro por doquiera; por doquiera las emanaciones letales; los agüeros, las barbaridades. [...] Tal medio no es para arcadias de pastores y eremitas, ni para sabidurías reposadas. El hombre, en su personalidad específica, que lo resta de sus semejantes, es su patria, porque no puede ser más ni menos. Y eso era Ligia: una soñadora desequilibrada por temperamento, en un medio y en circunstancias muy propicias. Su poema viviente de caballería se inició desde su nacimiento [421].

Después sigue un análisis de las etapas en la vida de Ligia, de cómo pudo presentarse su tragedia. La mujer moderna –al tiempo con Ligia Cruz toda una serie de mujeres que piensan que, si logran transformarse a sí mismas, podrán cambiar también sus circunstancias, su pueblo, su futuro– sólo puede sentirse desadaptada de la sociedad tradicional e incapaz de modificar las limitaciones humanas que la rodean: la locura y la muerte esperan a las que ensayan la metamorfosis. Es una visión oscura de la vida, la de Carrasquilla.

Pese a esa mirada dura, su examen de las creencias de los seres humanos, en particular de los antioqueños, tiene humor, destreza verbal y una ternura profunda. Desde los cuentitos y

versos supersticiosos que se enseñan a los niños hasta las celebraciones del calendario religioso, con su dimensión teatral y simbólica, todos los aspectos más festivos de la vida se pueden considerar una subversión de la realidad. A la niña Ligia Cruz todo esto le ha parecido maravilloso. ¿Cómo va a aprender esta niña que lo más dramático, lo más interesante de la vida es considerado pura mentira? Es el problema central de la novela: no hay manera de enseñar a esta niña ilusa que “vivir de las verdades ajenas, de las verdades hechas que la mente no acepta ni el corazón reconoce, es, más que una simulación dolorosa, una apostasía de la vida misma” (422). De mente y corazón, Ligia Cruz acepta la fantasía de una vida ideal, la privilegia sobre la escualidez cotidiana, decide en favor de la ficción y el teatro vivido, y al final muere (de paludismo) feliz, con sus ilusiones intactas. Bárbara Caballero, en *La Marquesa de Yólombó*, tampoco acepta el derrumbe de sus fantasías: se enloquece y encuentra su santuario en la desvinculación total de su vida previa. El interés central de Carrasquilla no parece estar en la invención de una resolución positiva sino en el desarrollo, paso a paso, de la ilusión y su choque eventual contra las fuerzas de la desilusión. Al fragmentar la ilusión central, nos quedamos al término de cada novela con los escombros, las ilusiones menores, más rutinarias. Al final de *Ligia Cruz*, el pueblo minero de Segovia, que ha sido contrastado en toda la novela con la sofisticación y la decadencia de Medellín, opta por la superstición. La “leyenda popular” sentencia que la pobre Ligia era víctima de su amado Mario, un “ayudao”.

Otra vez son responsables los libros por las deficiencias de visión o moral de los seres humanos. En un nivel metafórico, sugiere con humor Carrasquilla, tiene alguna razón la acusa-

ción: es posible que el joven doctor Mario no hubiera rechazado tan inmediatamente a la campesina soñadora si no hubiese tenido un buen nivel de educación –sus años de libros de medicina– y una posición en la alta sociedad de Medellín. Las ilusiones de Ligia, sin embargo, quedan intactas. En el momento de su muerte cree escuchar el auto del amante que va a su rescate, el auto del doctor Mario a quien ama y de quien está segura que la ama, el auto que justifica su larga espera; al morir, “volando, volando, se va con Mario, se va con los Santos Inocentes, en ese automóvil, que no vuelve, hasta ese París, que nunca acaba” (427).

#### La Marquesa de Yolombó (1926)

Rafael Maya, en su prólogo a la edición de *La Marquesa de Yolombó* en la serie de los clásicos Jackson, opina que es sin duda “la mejor novela de Carrasquilla, su obra maestra”, pues en ella “están resumidas todas las virtudes del maestro antioqueño como novelista y escritor. Es una obra de vasta concepción, de magnífico desarrollo, de inagotable facundia de lenguaje y de gran belleza poética” (16). Sí, se trata de una obra multifacética: una descripción detallada y pintoresca de un pueblo antioqueño a finales del siglo XVIII, una serie de cuadros y capítulos sobre aspectos de la vida pueblerina en Yolombó, sus fiestas, sus creencias, su economía, su gente, sus escándalos. Y es también la historia conmovedora de la vida y la muerte de Bárbara Caballero, nombrada Marquesa de Yolombó por el rey de España, Carlos IV, en reconocimiento del regalo que ella le ha enviado al entonces recién nacido príncipe de Asturias, luego Fernando VII, que presidirá sobre la disolución de su imperio,

descrita al final del libro. El relato de la vida de Bárbara Caballero es, en parte, un análisis de sus relaciones con el pueblo donde pasa casi toda su vida y, en parte, una *Bildungsroman*, un escrutinio detallado de cómo surge de su ambiente esta mujer de energía extraordinaria y ambición transformadora.

Como Blanca, Regina y Ligia, Bárbara se muestra excepcional desde su nacimiento y no reconoce ni acepta los límites de las normas generalmente impuestas sobre la conducta de las jóvenes. Al igual que tantas otras protagonistas en la obra de Carrasquilla (como Blanca, Regina y Ligia), Bárbara simpatiza más con las actividades, la personalidad y las libertades de que goza junto a su padre que con la vida casera. Se apasiona por la minería y, al darse cuenta de que existe la posibilidad de hacer algo fascinante, una vez lanzada no hay quien la refrene. Hace su “delicioso aprendizaje” (1958, 27) como minera y organiza a todos a su alrededor. Como a Regina, no sabe en dónde la sociedad fija las líneas invisibles entre lo tocable y lo intocable, lo aceptable y lo inaceptable:

[...] se divierte con los negros bozales y les busca palique, con cualquier pretexto. En cuanto a los cantores y guachistas, los llama a cada atardecer; les escucha con franco deleite y hasta les acompaña esos aires tristes, hondos y añorantes, de los cuales se ha derivado el bambuco. Y icosa rara!: Doña Bárbara, demócrata y niveladora por temperamento, es, desde ese entonces, más realista que el Rey, su Amo y Señor, igual en la tierra al Dios del cielo [28].

Ya se han definido los dos extremos excesivos que desviarán –que harán vulnerable– a esta supermujer de tanto talen-

to. De un lado, una pasión desenfrenada por la canción y el relato imaginativo (que incluye los mitos y las supersticiones de la negra Sacramento tanto como los libros de historia del padre Mariana) y, de otro, una adoración por el Rey que le hace idealizar a España y la enceguece cuando aparece un pretendiente aparentemente español. Estas obsesiones irracionales la hacen personaje única e inolvidable porque Carrasquilla desarrolla magistralmente la trayectoria de sus esfuerzos por abarcarlo todo en la vida y su incapacidad de reconocer sus propias debilidades. Como Ligia Cruz, es ignorante sin darse cuenta, y la ignorancia unida a la ambición y a una confianza arrogante es peligrosísima.

Con ternura y con humor, Carrasquilla documenta el desarrollo de la pasión de Bárbara Caballero por la literatura. Su interés se despierta cuando en la mina, durante las noches, los hombres cuentan lo que saben, recuerdan o han oído de las leyendas de España. También comparten supersticiones y mitos africanos y extienden su imaginación para creer en todo: “en su misma religión las engloban” (29). Para Bárbara es una “fiesta perpetua” (31) permanecer en la mina, trabajar duro y saberse útil, pero empieza a sentirse más y más frustrada por su falta de educación. Exclama:

Yo trabajaría en cualquier cosa, con alma, vida y corazón, como cualquier hombre; pero [...] a las blancas no nos enseñan nada de servir; más trabaja un santo en su Iglesia que nosotras en la vida. Nos tienen de ociosas, de bonitas. Ni aun en la casa movemos una paja, porque las negras lo hacen todo. Ahí nos ponen a hilar o a coser cualquier trapo, por matar el tiempo, porque eso ¿qué oficio va a ser para una persona grande, que no sea

boba ni loca? Nos crían para ser un tronco de carne, un arnaco inútil. Por eso viven las señoras jugando, a toda hora, y conversando lo que no deben conversar. Pero ¿qué otra cosa van a hacer, las pobres? ¡Es una desgracia ser señora! Para más son las negras esclavas, que para algo sirven [31].

Lo anterior viene a ser un debate acerca de si las mujeres deben o no aprender a leer. Una de las pocas personas vistas casi siempre con cierta antipatía y con desprecio en esta obra llena de pueblerinos excéntricos e interesantes es la hermana de Bárbara, casada muy joven, que no ha hecho más que parir. Bárbara, con ilusiones de hacer algo en la vida, contrasta a menudo con su hermana Luz, “una cosa viviente que da frutos; [cuya] existencia [es] un sonambulismo [...], un ente extraño, amorfo, infantil” (41). El autor se burla, a veces grotescamente, de la pobre Luz, mientras presenta con aprobación los gritos resistentes y rebeldes de su hermana, quien sigue insistiendo:

¡Vea si es una desgracia ser mujer! Las mujeres no somos ni aun gente. A las casadas las tienen como animales de cría, como las vacas... Las que no se casan son un estorbo en las casas y un burlesco en la calle. Me parece mucha injusticia [32].

Enterado de que Bárbara quiere leer y escribir, su padre se escandaliza: “¡Pero hijita, por Dios!... Eso es una sublevación y un disparate: a una niña de tu clase no le conviene saber tanto” (32), y la acusa de querer “saberlo y hacerlo todo como los hombres” (33).

Es de gran interés que Carrasquilla acoja en sus obras los debates de su tiempo sobre las ventajas y las desventajas de la



lectura. Se burla de las razones esgrimidas en favor de la ignorancia, pero al mismo tiempo les concede cierta validez. Los hombres españoles del pueblo piensan respecto a Bárbara que

[...] peligraba su fe y hasta su reputación si aprendía a leer y a escribir; y [...] aunque se le pusiera en algún oficio serio, tendrían de mantenerla en la santa inocencia del espíritu; esa inocencia que tanto convenía a esta gente de Indias, destinada por Dios, por más que fuese criolla y prócer, a obedecer, sin réplica ni reparos, lo que a su Real Majestad se le antojara [34].

Y en verdad ni las mujeres ni los súbditos del rey permanecen tan dóciles luego de informarse mejor sobre sus capacidades y sobre el placer que entraña la libertad de pensamiento: Carrasquilla sitúa su novela en el momento transicional entre la obediencia colonial y las aperturas de la independencia. La madre de Bárbara se opone a que ella aprenda a leer porque considera que no cabe dentro de la estructura de la vida antioqueña; los deseos de avanzar de su hija le parecen “absurdos y pocos femeniles” (34). Carrasquilla satiriza ese punto vista haciendo que la madre insista en que

[...] a las mujeres no les cumplía sino gastarles la plata [a los hombres], darles hijos, levantar la familia y alegrar la casa. La que se saliera de tal norma tendría de ser una loca desaforada, desenvuelta y hombruna [35].

De hecho, vemos que la única mujer letrada en el pueblo, Liboria Layos, es una excéntrica que, aunque querida por todos, permanece soltera y resulta algo absurda, pues sigue vis-

tiéndose de jovencita a los sesenta años, divirtiendo a todos en las fiestas y, sobre todo, escondiendo lo que sabe para llevarse bien en su ambiente.

También hay cierta burla leve de la lectura en la larga sección del capítulo VII –buen ejemplo de la técnica fundamental de Carrasquilla, que consiste en ofrecer una serie de digresiones íntimamente conectadas, como en el jazz (exploraciones espontáneas de ramificaciones, todas ligadas)– en que se relatan las prolongadas conversaciones de la negra Sacramento y su marido Guadalupe durante los cuatro años de aprendizaje que Bárbara pasa en la mina, estableciendo “su dominio sobre la fortuna” (77). Ellos le exponen extensa y persuasivamente las ventajas de tener familiares y ser “ayudao”. Cuando Bárbara aprende aritmética, para hacer las cuentas de la mina, también le parece que los cálculos eran “obra de un ayudado y cada número una brujería” (86).

Ello es un preámbulo de los días de euforia total, cuando, en el capítulo VIII, primero Bárbara y luego el pueblo entero se sumergen en el éxtasis del alfabetismo. El lector de hoy siente que está en el Macondo de García Márquez, con quien Carrasquilla comparte el mismo don de inflación humorística, que, otra vez como el jazz, se nutre de sí mismo, se destierra y vuela. Cuando Liboria le enseña a Bárbara a leer, después de tanto años de anhelarlo, ella se queda estupefacta:

A medida que sospecha lo que eso puede ser, se va desvaneciendo en uno como ensueño de pasmo. Los números se le hacían ya una simpleza. El que había inventado estas otras cosas no era un ayudado solamente: tenía que haber sido el diablo en persona. Sólo él era capaz de tanta magia y de tantísima sutileza.

*La mujer moderna en cuatro obras de Tomás Carrasquilla*

¿Ser unos garabatos, ahí pintados como un cristiano que cantara, que conversara y que echara sermón? ¡Eso no lo había inventado la gente! A ella no le metían esa tan gorda [91].

Entonces lee a Quevedo, la *Vida* de Santo Tomás de Villanueva, las *Canciones pastorales* de Gil Polo y cuanto texto se encuentra en Yolombó. Eufórica, comparte su entusiasmo con el pueblo entero:

Todos sus devaneos y obsesiones resultan terriblemente contagiosos. El mujerío joven y parte del hombrerío menudo es atacado de la epidemia. No queda baraja que no hurten los poseídos. Se escribe en el suelo, en la pared y en las puertas [...]. Es una novedad deliciosa, una ociosidad, un deporte [92].

Se funda la primera escuela y Bárbara comparte el milagro con todos. Volviendo a un registro menos inflado, menos histérico, Carrasquilla nos baja de las nubes de la risa con una breve y severa historia sobre la educación formal en Antioquia y cómo se deben las primeras escuelas normales a la administración Pérez y al progresista Berrío (94). Pero no hay quien detenga ahora a Bárbara Caballero: convierte la mina en una escuela, donde enseña a todos, negros y blancos.

Entre las suntuosas celebraciones religiosas (san Juan Bautista o Corpus Christi), con bailes y canciones cuya coreografía es de Bárbara, ella, ya riquísima, viaja con unos familiares a la gran ciudad de Antioquia donde por primera vez se encuentra con gente más educada, más sofisticada, y crecen sus ganas de viajar a España y ser rescatada por el hombre ideal que “ha de venir, de muy lejos, acaso de la misma España” (115).

Cuando el Rey le otorga el título de Marquesa de Yolombó, Bárbara se siente inmensamente honrada, a la vez que responsable (ahora oficialmente responsable) por el bienestar de su pueblo. Siente que debe ser más caritativa e informarse más de su pequeño reino.

Finalmente aparece el añorado príncipe de cuento de hadas para rescatar a la bella durmiente estancada en su pueblito, el supuesto don Fernando de Orellana, quien seduce a Bárbara a pesar de los buenos instintos que le generan dudas. Ella es susceptible, en parte por su deseo romántico de casarse con un español y en parte porque él se presenta como hombre literario, dedicado a los estudios en la juventud, vuelto al refugio de los libros en el dolor de su viudez: le dice que se regocija en la compañía de sus libros, que “tenía escritos sobre historia y sobre moral” y que está “comprometido [...] a escribir sobre este viaje y este Virreinato” (167).

El acto más seductor del supuesto caballero andaluz es pedir a Bárbara y sus familiares que le cuenten cómo son sus vidas; se muestra decidido “a escribir algo sobre todo lo curioso que encuentre en la Nueva Granada” (182), pues le parece que “aquí han ocurrido y ocurren cosas bien curiosas, como la matada de la bruja, el maleficio en la familia de la Silverita, el acabe del noviazgo, y Los Nuridos, los Layos y qué sé yo cuántas cosas y personas bien raras” (182), que, claro, son los sucesos contados en este mismo libro: el libro está dentro del libro, como en el cuento “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar, o en *Cien años de soledad* con el manuscrito de Melquíades (y, claro, en *El Quijote*, que es el modelo fundamental). Bárbara le pide a su pretendiente que como cronista

*La mujer moderna en cuatro obras de Tomás Carrasquilla*

[...] diga en su escrito, pero bien dicho, lo mejor que pueda, para que le hagan caso Su Majestad y sus Ministros y el Consejo de Indias, que a estos indiecitos de aquí no les cobren el tributo: que son unos infelices que pasan hambre y desnudez.

Él la seduce asegurándole que “va a salir en mi escrito”, y la inocencia de ella se revela cuando afirma: “Me pondré orgullosa de figurar en escritos públicos”. Le parece un sueño (lo es, pero todavía no se entera) y confiesa maravillada:

[...] si las mujeres pudiéramos opinar, por escritos públicos, yo me pondría a estudiar, años y más años, hasta que aprendiera a escribir libros, para decir y rajar contra esta maldad tan horrible de los blancos [183].

En pocas páginas al final de la novela se narra la triste desilusión de Bárbara Caballero con su casamiento. La devuelven a Yolombó totalmente trastornada y fuera de sí porque “aquel marido perfecto, aquel grande de España, se embarcó con los caudales y la dejó botada en el camino” (193). Los trastornos de la guerra por la independencia hacen que Bárbara Caballero recobre la razón y pase sus postreros años, como sor Juana Inés de la Cruz en la última etapa de su vida, abnegada y dedicada a la religión, sirviendo a los demás en penitencia. Siente contrición por su orgullo y su audacia de épocas anteriores y se culpa a sí misma de haber sido tentada por el demonio. El primer detalle que su amiga Sacramento advierte de Bárbara cuando, semiconsciente y totalmente enajenada, arriba a Yolombó tras su desgracia es que “Amita de Oro no carga ya el familiar ni las reliquias ni nada”. Bárbara piensa que

[...] por ambición, por vil codicia, había profanado, durante muchos años, rosarios, escapularios y reliquias, cargando con ellos un amuleto diabólico, sin que jamás se hubiese acusado de falta tan abominable. Con este pecado, tan largo tiempo inconfesado, con este solo, tuviera para su eterna condenación. Ese familiar maldito le había inspirado a ella tantas vanidades, tantos devaneos, tantos delirios, inoculándole en las entrañas la soberbia del mismo Satanás [207].

A través de todo el libro, a través de toda la trayectoria de la vida de Bárbara Caballero, la superstición, la creencia en la presencia de los *familiares*, de los poderes diabólicos, se mantiene tan fuerte como las doctrinas católicas. En la humillación y la pobreza que se inflige por penitencia, en su deseo de justificar el desastre del engaño que la ha destruído, Bárbara reevalúa su memoria de la ilusión de poder que tuvo en su juventud y ahora considera esa ambición casi sin límites como un terrible error suyo. En la pared de su casucha pobre pende su título de Marquesa, el documento oficial del rey de España, lo único que le queda de su vasta fortuna terrenal: “lo cuelga donde mejor lo vean. Quiere, con esto, humillarse más: que se burlen de ella, por su marquesado en la miseria, en la decrepitud y en un gobierno que reniega de títulos y aristocracias” (207). Es el último trozo de papel con letras (y la firma del rey mismo, rey ya sin ningún poder ni reconocimiento en la nueva Colombia independiente) que le queda a esta mujer que ha confiado tanto en el poder de la palabra escrita, que ha venerado los documentos y los libros, y para quien el momento en que aprendió a leer ha sido el ápice de su vida, su momento de máxima euforia. Hay tres épocas en la vida de Bárbara: la niñez tradicio-

nal, la juventud gloriosa y una vejez de resignación y penitencia. Sus días de gloria han sido obliterados y, al morir ella, dice Carrasquilla en la frase final:

Por mucho tiempo, en las noches de luna, su sombra se perfila, franca y precisa, en cualquiera pared de esa plaza; aparece después un poco vaga; al fin, de ningún modo, porque las sombras de los muertos también mueren [210].

### *Conclusión*

En las cuatro obras consideradas aquí, como en la mayoría de las otras, Carrasquilla revela su interés en analizar de manera crítica y penetrante las relaciones y reciprocidades entre el individuo y su sociedad. Al considerar la trayectoria de una protagonista femenina, Carrasquilla delimita claramente cuáles libertades son permisibles dentro de la sociedad antioqueña y cuáles conducen directamente a un conflicto irresoluble. Al escoger una mujer joven, adolescente todavía, como protagonista y enfoque de su escrutinio, Carrasquilla la examina desde el momento en que emerge de la crisálida de la niñez (una niñez descrita en “Blanca”) y empieza a relacionarse con el mundo exterior. Describe en bastante detalle la educación que reciben Regina, Ligia y Bárbara, y cómo esta educación les proporciona textos que les sirven para fomentar sus ambiciones, pero que también les impiden ver las limitaciones inherentes a sus posiciones en la sociedad. Las tres creen demasiado en esos textos que leen y en la información que reciben de diversas personas e instituciones. Llegan a obsesionarse con ilusiones y símbolos específicos: Regina se identifica con la Virgen, con la cascada

de La Blanca y con un deseo fanático de pureza; Ligia hace de Mario una meta posible, símbolo del amor romántico realizable; Bárbara se obsesiona con su propio poder y lo que representa para ella el rey de España. Todas enfrentan conflictos irresolubles. Regina no puede reconciliar su deseo de pureza –ser inmaculada como la Virgen– con su amor sensual por Marcial; no logra ser la niña buena y obediente de sus padres al tiempo que la rebelde que sigue sus instintos sexuales. A Ligia, su educación y los mimos de su padre le han hecho creer que puede cruzar las líneas de clase social, y ella nunca acepta que la realización de su ambición sea imposible. Bárbara absorbe cuanto se puede aprender en su pueblo: se convierte en una experta minera de éxito y en una mujer intelectual hasta donde es posible en su medio ambiente, pero sus conocimientos no la hacen invulnerable al estafador sofisticado que le promete una vida dorada en su soñada España. En las tres, la sexualidad suprimida y desplazada llega a trastornarles el buen juicio.

Es notable que en una Antioquia siempre estereotipada, incluso por Carrasquilla, con sus mujeres fecundas y sus familias extensas, las mujeres que le interesan a este autor –las mujeres que él inventa– sean inteligentes y bien educadas. Ellas no logran casarse satisfactoriamente, no tienen hijos, se mueren de frustración al no poder reconciliar lo que quieren con lo que les es dado. Carrasquilla comenta con frecuencia que esas protagonistas femeninas representan lo mejor de “la mujer antioqueña” y los dilemas a los cuales las somete también son representativos de algunos aspectos de la sociedad antioqueña que él proyecta en su “inmediatez humana”, como dice Kurt Levy (108). Es importante anotar que Carrasquilla enfoca varias de sus obras en mujeres de instinto democrático. Regina,



Ligia y Bárbara se hallan en oposición casi constante a mucha de la gente que las rodea. Viven cerca de chismosos que dicen que son orgullosas, arrogantes y egoístas, porque ellas no se fijan debidamente en las líneas divisorias entre clases sociales. En el caso de Regina, su amor por los más pobres se entiende como una especie de santidad no apreciada por esos pueblerinos, pragmáticos hasta la muerte. Ligia se encuentra siempre fuera de un ambiente que la acepte: se burlan de ella en el campo por sus pretensiones literarias y en la ciudad por sus torpezas campesinas. Al situar la historia de Bárbara Caballero en la época de transición entre la Colonia y el estado independiente, Carrasquilla deja entrever que a ella le resulta problemática su veneración por el rey y sus razones cambian. El instinto democrático de Bárbara también evoluciona: desde el principio trata como seres iguales a los blancos y negros que trabajan en la mina. Sin embargo, nunca duda de la jerarquía tradicional, se imagina como Ama/Dueña/Maestra/Marquesa, con toda la autoridad, y reconoce sólo al rey como figura de más poder, digno de veneración. Conmueven los esfuerzos que hace en las varias etapas de su vida por entender y remediar en cuanto puede las injusticias que ve alrededor. Echa sermones contra la esclavitud, apoya a los jesuitas, rechaza todas las razones convencionales que le esgrimen para justificar la servidumbre, libera a sus propios esclavos y aboga por los indios. Nadie le presta atención. No logra cambiar el mundo, aunque durante su época de prosperidad sí puede crear su pequeña comunidad maternalista idílica y presidir sobre ella. En la obra de Carrasquilla, quizás la mujer protagonista sólo puede arriesgarse plenamente (desde su posición marginada del poder) a soñar en utopías, en contravenciones del *status quo* de la sociedad, en

insurrecciones personales y resistencias inusitadas. Como nada se espera de las mujeres, el autor las dota, las imbuye, con la libertad de inventarse a sí mismas, estimuladas por cuanto leen en los libros. Ya se ha visto que a estas mujeres de Carrasquilla les falta medida, y se destruyen a sí mismas, aunque el autor las admire y las monumentalice en su obra. Acaso representen lo mejor –lo más idealista, lo más generoso, lo más arriesgado– de lo humano, de esa raza celebrada por Carrasquilla desde su rincón de Antioquia.

*Obras de referencia*

- Ayala Poveda, Fernando. "Tomás Carrasquilla". *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Educar, 1986, 258-266.
- Bedoya, Luis Iván. *Ironía y parodia en Tomás Carrasquilla*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1996.
- Berg, Mary G. Conversación con Thornton Wilder. Inédita.
- Carrasquilla, Tomás. "Blanca". *Cuentos*. Medellín: Editorial Bedout, 1970, 61-82.
- . "Salve, Regina". *Cuentos*. Medellín: Editorial Bedout, 1970, 217-253.
- . *Ligia Cruz. Obras completas*. Edición Primer Centenario. Medellín: Editorial Bedout, 1958, I, 381-427.
- . *La Marquesa de Yólombó. Obras completas*. Edición Primer Centenario. Medellín: Editorial Bedout, 1958, II, 1-210.
- Levy, Kurt L. *Tomás Carrasquilla*. Boston: G. K. Hall, 1980.
- Maya, Rafael. "Tomás Carrasquilla". Prólogo a *La Marquesa de Yólombó*. Colección Panamericana, vol. 8. New York: W. M. Jackson, Inc., 1945.

## *Rivera: entre la estética modernista y el discurso autóctono*

ELZBIETA SKLODOWSKA  
*Washington University*

Como permite ver la meticulosa recopilación hecha por Hilda Pachón Farías, además de *Tierra de promisión* (1921) y *La vorágine* (1924), José Eustasio Rivera (1888-1828)<sup>1</sup> escribió cartas,

---

<sup>1</sup> José Eustasio Rivera nació en Neiva, capital del departamento de Huila, el 19 de febrero de 1888 y murió en Nueva York el 1º de diciembre de 1928. En 1906 se fue a estudiar a la Normal Central de Institutores de Bogotá, graduándose en 1909 con una licencia de maestro. En aquella misma época se dio a conocer como poeta y llegó a ingresar en el mundo de los escritores y los intelectuales capitalinos. Volvió a su tierra natal para desempeñarse como supervisor escolar en Ibagué y Neiva, de 1909 a 1911. Desengañado por la rígida mentalidad de sus superiores, pronto abandonó su carrera en la educación y tras un breve período como empleado del Ministerio de Gobierno, en Bogotá, en 1912 decidió proseguir la carrera de leyes. En 1917 recibió el título de abogado de la Universidad Nacional y trabajó durante un par de años en Orocué, en los Llanos de Casanare. A su regreso a Bogotá, en 1921, según lo indica Hilda Pachón Farías, cuenta “con un prestigio importante como poeta, pues ya empiezan a publicarse estudios sobre su obra en el extranjero” (56). La publicación en 1921 de su libro de sonetos, *Tierra de promisión*, le mereció numerosos comentarios en la prensa. Como secretario de la embajada colombiana viajó a varios países latinoamericanos y a los Estados Unidos. En 1922 fue nombrado secretario de una comisión encargada de delimitar la frontera entre Colombia y Venezuela en el seno mismo de la selva, por lo cual recorrió vastas porciones de la Orinoquia y la Amazonia. Estas experiencias le sirvieron como

ensayos, artículos, crónicas e informes sobre temas literarios, autobiográficos, políticos y de denuncia social (65). En el presente ensayo, sin embargo, voy a ocuparme exclusivamente de la producción literaria de Rivera, con hincapié especial en *La vorágine*.

Según Carlos Alonso, antes de darse a conocer como novelista, Rivera ya había establecido su reputación como el poeta más destacado entre los “centenaristas”. *Tierra de promisión* sintetiza de manera ejemplar el deseo de esa generación por fundir la estética modernista con la temática autóctona (*The Spanish American Regional Novel*, 152-153). Frente a otros críticos, que han visto en la poesía de Rivera una imagen romántica de la naturaleza, Alonso arguye que la visión de las tres principales zonas geográficas de Colombia –la selva, la sierra y los llanos– se da con una óptica que pone énfasis en la violencia de la naturaleza y en la omnipresencia de la muerte (148). Asimismo, a través de un esmerado análisis textual, demuestra Alonso cómo *Tierra de promisión* es de hecho un antecedente de *La vorágine*.

---

punto de partida para la escritura de su *opus vitae*, la novela *La vorágine* (1924). Al regresar a Bogotá fue nombrado representante a la Cámara y lanzó una campaña crítica contra el Ministro de Relaciones por su negligencia al tratar las peticiones de la Comisión de Límites. Frustrado por los innumerables altercados con sus oponentes políticos y a la vez animado por la recepción favorable de su novela, Rivera decidió alejarse de la política nacional y dedicar su energía a la literatura. En Nueva York, donde se instaló en 1928, trabajó sin tregua en la promoción de *La vorágine*, negociando su traducción y su filmación. Antes de su prematura muerte a la edad de cuarenta años, se le tributaron varios homenajes de carácter tanto político como cultural. Póstumamente se le reconoció como uno de los escritores nacionales e hispanoamericanos más destacados de la época.

*La trama*

Quizá no esté de más recordar la estructura de *La vorágine* para ver luego cómo dos modos de representación tradicionalmente escindidos –historia y ficción– operan para engarzar la compleja polifonía de voces narrativas. En el umbral de la novela nos encontramos con un fragmento de la carta de Arturo Cova –narrador/protagonista– dirigida a un destinatario desconocido. Lo que sigue a la carta que abre la novela es un “Prólogo” en forma de otra carta, esta vez firmada por José Eustasio Rivera, quien se autopresenta a su destinatario, un “Señor Ministro”, como editor concienzudo del manuscrito de Cova. Esta estructura narrativa refuerza, evidentemente, la dimensión metaliteraria de la novela.

Tras esos textos liminares, está el *corpus* principal de la novela, subdividido en tres partes. La primera empieza con las peripecias del narrador-protagonista-testigo, Arturo Cova, quien narra su huida de Bogotá en compañía de su amada Alicia, sus aventuras en los llanos de Casanare, su arribo a la hacienda de La Maporita (propiedad de Griselda y Fidel Franco) y la confrontación con el enganchador Narciso Barrera. En uno de los momentos más dramáticos de esta parte Cova acusa a Barrera de un engaño y los dos acaban peleando en la oscuridad. Cova acaba herido, mientras que Alicia y Griselda se unen a los obreros contratados por Barrera, sin advertir que de hecho se trata de un secuestro. A raíz de lo que parece la huida de Alicia, Cova –acompañado por Franco, Correa y el Pipa– inicia una expedición de búsqueda, adentrándose en la selva poblada por tribus indígenas y sometida a una despiadada explotación por parte de las compañías caucheras.

Según procede la narración, las impresiones de Cova ceden paso a las voces de otros narradores-testigos encontrados sobre el camino (Helí Mesa, Clemente Silva, entre otros). Conforme han notado algunos críticos (Sylvia Molloy, Randolph Pope), uno de estos personajes secundarios, Ramiro Estévez, es quien cataliza el proceso escritural de Cova: “me encerré en la oficina del patrón”, recuerda Cova, “y en compañía de Ramiro Estévez redacté para nuestro cónsul el pliego que debía llevar don Clemente Silva, una tremenda requisitoria, de estilo borbollante y apresurado como el agua de los torrentes” (127). También a instancias de Estévez, Cova entreteje pasajes de denuncia con fragmentos más bien autobiográficos:

[...] escribiendo las notas de mi odisea, en el libro de caja que el Cayeno tenía sobre su escritorio como adorno inútil y polvoriento. Peripecias extravagantes, detalles pueriles, páginas truculentas forman la red precaria de mi narración, y la voy exponiendo con pesadumbre, al ver que mi vida no conquistó lo trascendental y en ella todo resulta insignificante y perecedero [128].

En las últimas páginas de la novela, Cova –ya reunido con Alicia– se propone seguir hacia la selva, dejando atrás su manuscrito y un croquis de la ruta que piensa seguir. En el “Epílogo” –escrito, según parece, por el mismo Rivera del “Prólogo”– encontramos una cita textual de un supuesto cable que el cónsul colombiano envía al ministro para advertirle sobre la desaparición de Cova y compañía en la selva. Cierra la novela un glosario de palabras que a lo largo del texto han sido tipográficamente diferenciadas.

*La crítica*

Hasta hace poco la crítica hispanoamericana asignaba a novelas como *Don Segundo Sombra* o *La vorágine* un lugar meramente histórico en el canon literario, considerándolas “primitivas” respecto a la sofisticación formal de las novelas del *boom*. Pero incluso un somero bosquejo de la trama –como el que acabo de presentar– parece ponernos sobre aviso en cuanto a la aparente sencillez de *La vorágine*. Al releerla hoy, sobre todo a la luz de las nuevas aproximaciones teóricas, resulta difícil, en mi opinión, compartir el juicio de Mario Vargas Llosa de que novelas como *La vorágine* hacen “retroceder al siglo diecinueve a la narración de los años veinte y treinta” (376).

En la abundante bibliografía crítica sobre la obra maestra de Rivera hay muchos estudios que llamaríamos “tradicionales” por su aparato teórico, pero su agudeza ha soportado bien los años. Así, Alfonso González destaca elementos cervantinos en la caracterización de *La vorágine* y comprueba que dentro del aparente marco realista Rivera acaba autocuestionando los principios miméticos. Un riguroso análisis de mitos, intertextos y engarces estructurales constituye, a su vez, el eje de un artículo de Seymour Menton. Su argumento es particularmente eficaz en dismantelar los juicios peyorativos acerca del supuesto “realismo telúrico” de Rivera. Menton destaca los valores universales de la novela y, en particular, sus vínculos intertextuales con la *Eneida* y *La Divina Comedia*, a la vez que interpreta sus estrategias formales en función de lo testimonial:

Rivera chooses Clemente Silva as his principal narrator for the horrors of the rubber exploitation system because, unlike the

often delirious poet Arturo Cova, Clemente has experienced the system first-hand and speaks in a normal and therefore more credible manner [428: Rivera escoge a Clemente Silva como el principal narrador de los horrores en el sistema de explotación de las caucherías, porque, al contrario del poeta Arturo Cova, a menudo delirante, Clemente ha experimentado por sí mismo el sistema y habla en una manera normal y por lo tanto más creíble].

Tradicionalmente, la crítica ha dedicado también mucha atención al aspecto psicológico de la *La vorágine*, con hincapié en la configuración de los personajes en torno de Arturo Cova y en los conflictos, las semejanzas y las inversiones que se dan entre ellos. En esta línea de investigación, algunos estudiosos han reparado en el simbolismo de ciertos nombres: Arturo Cova ha sido vinculado con el Rey Arturo, en Zoraida Ayram se ha leído la inversión del nombre de María, mientras que don Rafo ha sido asociado con la luz de un faro. La crítica convencional a menudo ha visto a los personajes femeninos de modo dicotómico (virgen-mujer caída) y tan sólo en las aproximaciones más recientes han aflorado –según se verá a continuación– interrogantes acerca de los estereotipos patriarcales presentes en la obra de Rivera.

Respecto a las técnicas narrativas del escritor colombiano los críticos han insistido mucho en el uso innovador de distintas perspectivas. Sin embargo, la confusión de las voces narrativas ha provocado también controversias sobre la identidad de los hablantes. El complejo perspectivismo de *La vorágine* aún representa un desafío para los lectores, pero para un público educado por los maestros del *boom* los vericuetos de la narración constituyen en último término una innovación técnica que



llega a desmoronar el concepto tradicional de “novela realista”. Asimismo, la noción monolítica de verdad se va desperdigando poco a poco, según el lector se ve enfrentado con múltiples y contradictorias (in)versiones del mismo hecho. Para dar un solo ejemplo: la muerte de Lucianito, hijo de Clemente Silva, queda presentada primero en relación con un accidente (un peón dice que Lucianito fue aplastado por un árbol), para luego ser sometida a la verificación de Zoraida Ayram, quien sostiene que Luciano se suicidó en sus brazos. En ambos casos se trata de testimonios de testigos oculares y es evidente que al menos uno de ellos miente.

En las aproximaciones más recientes a *La vorágine* –que han contribuido a exonerar la obra de Rivera de su supuesta afiliación con la novela “primitiva”– los críticos han ido rescatando el complejo aparato de símbolos, palimpsestos y juegos meta-literarios empleado por Rivera. Creo que vale la pena repasar estas contribuciones para dar cuenta de la riqueza textual de *La vorágine* y demostrar que, en términos de Roland Barthes, la novela colombiana rebasa los moldes fosilizados de la canónica legibilidad (*le lisible*), abriendo puertas a múltiples reinterpretaciones (*le scriptible*).

Entre los críticos que han contribuido a ver *La vorágine* con ojos nuevos se destaca, sin duda alguna, Montserrat Ordóñez, a quien debemos no solamente una valiosísima recopilación de ensayos sobre esta “novela ejemplar” sino también varios artículos de gran originalidad y agudeza. Las preguntas que se plantea Ordóñez en su asedio a la figura de Arturo Cova son imprescindibles en cualquier relectura contemporánea de *La vorágine*. Según se observa a continuación, es particularmente perspicaz en cuestiones de género y de etnia:

Por ejemplo, si su perspectiva es urbana, ¿cómo afecta este hecho su visión de la naturaleza? Si es un escritor de la época, ¿cómo influye su escritura culta occidental en su percepción del mundo desconocido? Si es blanco, ¿cómo ve a las otras razas? Si es hombre, ¿qué piensa de las mujeres y cómo se relaciona con ellas?, ¿qué piensa y cómo se relaciona con los demás hombres? Si pertenece a una familia burguesa o pequeño burguesa, ¿cómo rechaza o internaliza los valores recibidos e impuestos sobre la familia nuclear, el valor de la propiedad privada, el dinero y el éxito individual como únicas metas, la importancia del *pater familias* y sus herederos legítimos, las clásicas dicotomías patriarcales entre virgen/esposa y prostituta/amante? Plantearse estos interrogantes, aun sin llegar a responderlos, significa leerlos con sospecha y recelo [*La vorágine*: la voz rota”, 444].

Otras relecturas de *La vorágine* que considero particularmente iluminadoras siguen una línea de análisis textual cuidadoso, coadyuvado por perspectivas teóricas recientes. Veamos algunos ejemplos. El trabajo de Randolph Pope –que examina la novela en términos de “la experiencia de un poeta que sobrevive a aventuras que lo transforman parcialmente” (257)– sin duda alguna abre derroteros nuevos en la apreciación de los múltiples niveles discursivos de la novela. La figura del escritor en cuanto autor ocupa también a Raymond L. Williams: partiendo de un cuidadoso escrutinio textual, el crítico ha logrado demostrar la complejidad de las técnicas narrativas de la novela, con énfasis especial en la reflexión metaliteraria. Williams opta por ver la novela como una búsqueda de la *écriture* por parte del narrador:

*Rivera: entre la estética modernista y el discurso autóctono*

Dada la poderosa presencia del yo en la novela, la historia no trata propiamente de una vorágine –un fenómeno natural del Nuevo Mundo–, sino de un yo en el proceso de establecer una identidad de escritor que interrumpe la narración de una historia [542].

En otra perspicaz aproximación a la estructura del texto, Richard Ford analiza los niveles de ficcionalización del autor, del protagonista-narrador y de los aparentes destinatarios de sus respectivos discursos. Por su parte, en una relectura verdaderamente original y multifacética, Sylvia Molloy toma como punto de partida el estilo teatralizado de Cova y su “costumbre de fingir”. Molloy muestra cómo la incorporación de voces populares al código literario de la novela resulta en “un desapacible contacto entre dos discursos que encuentra su paralelo en el no menos desapacible contacto entre dos espacios” (752).

En este breve recorrido por las aproximaciones más innovadoras a *La vorágine* cabe destacar también el planteamiento de Ivan Schulman, quien atribuye las características insólitas o desconcertantes del texto a su carácter eminentemente moderno, producto de un “tríptico simbiótico” del modernismo, del realismo/naturalismo y de la vanguardia (876). Y, por último, cabe mencionar dos estudios monográficos sumamente importantes para la revalorización de la novela “tradicional” y de las llamadas “novelas ejemplares”, los cuales incluyen capítulos dedicados específicamente a la novela de Rivera. Me refiero, respectivamente, al libro de Carlos Alonso *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony* y al estudio de Doris Sommer *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*.

### La vorágine y el discurso de la otredad

Mi propio acercamiento a *La vorágine* parte –a la vez que se aparta– del camino desbrozado por los estudios ya citados de Alonso, Molloy, Ordóñez, Pope, Sommer y Williams, así como de los ensayos –aún no mencionados– de Eduardo Thomas y Vicky Unruh. Enfocados en la compleja relación entre la escritura de Cova y la oralidad, entre el eje autobiográfico y los relatos intercalados, los antedichos investigadores reconocen la dimensión testimonial de *La vorágine* como faceta del complejo proceso de rendición escritural de experiencias y de narraciones de segundo y tercer grado (Thomas, 99). Particularmente relevante para mi propia tesis es el argumento de Unruh que hace hincapié en la transformación de Arturo Cova: de un poeta ensimismado a un “testimonialista”. En palabras de Unruh, Cova está atento a un rumor de voces de muy distinta índole, pero su intervención “escritural” en las historias de los demás es implacable (56-59). Al concluir, Unruh reconoce –si bien tácitamente– el valor pragmático del proceso testimonial, diciendo que, aunque Cova y sus compañeros desaparecen en la selva, sobrevive la huella testimonial de su experiencia.

La trama misma ya nos pone sobre aviso con respecto a los múltiples sentidos de *La vorágine*, irreductibles al modelo testimonial-autobiográfico. Saturada de autorreferencias, la novela pone en entredicho sus propios contratos de lectura y acaba desfigurándolos. No deja de resultar significativo, sin embargo, que una lectura a contraluz de lo testimonial nos permite dirigir la mirada hacia un aspecto fundamental y a la vez soterrado de este texto: los procedimientos empleados para prestar oído al otro.

Como todo testimonio mediato, *La vorágine* se halla entre Escila y Caribdis: entre la trampa de canibalizar la voz del otro y el peligro de incomunicación. En este drama de agencias desiguales, Arturo Cova es el actor más importante. Viajero y etnógrafo a pesar suyo, Cova va más allá de los territorios familiares. Su gesto de romper el alambre del telégrafo (6) marca el desplazamiento desde lugares cuyo lazo con la civilización es aún tangible hacia “llanuras interminas” (9) y, finalmente, hasta la selva, donde la noción misma de frontera se relativiza en más de un sentido. Recordemos que en 1922 Rivera mismo participó en una misión encaminada a trazar fronteras entre Colombia y Venezuela. Cuando en un libro reciente Ileana Rodríguez reflexiona acerca de la narrativización de la nación en *La vorágine*, repara precisamente en el hecho de que las fronteras entre los diversos “territorios” en la novela se van trazando y borrando sin cesar (*House/Garden/Nation*, 31).

El impulso colonizador de expansión territorial se transcribe en un discurso que engarza la tradición del relato de viajes con la novela de aventuras y el modelo etnográfico. Es posible explicar esa atracción de Cova hacia lo exótico en los términos establecidos por Chris Bongie para el sujeto moderno occidental, quien busca experiencias en tierras extrañas para escapar al “vacío de su propia subjetividad” (10). En esta aventura de evasión y de auto-descubrimiento a la vez, la retórica empleada por Cova sirve para facilitar la traslación del mundo narrado al mundo en que se narra. De acuerdo con lo que expresa François Hartog, desde los tiempos de Herodoto los etnógrafos-viajeros favorecen las mismas estrategias: la inversión, la comparación (directa o por analogía), la descripción autorizada por el testigo ocular, la taxonomía y las referencias a milagros y cu-

riosidades (*thoma*)<sup>2</sup>. Todos estos mecanismos de algún modo están presentes en *La vorágine*, pero en el discurso atribuido a Cova predomina el uso de la descripción y de abundantes listas de curiosidades. A su vez, el privilegio de usar una precisa taxonomía pertenece a los seres fronterizos, como el Pipa, Fidel Franco o don Rafo. Fidel –presentado como “hombre de buen origen, no salido de las pampas, sino venido a ellas” (17)– y en particular don Rafo sirven de guías e intérpretes. Es gracias a las explicaciones iluminadoras de éste que Cova y Alicia empiezan a domesticar el mundo ajeno:

Poco a poco el regocijo de nuestras lenguas fue cediendo al cansancio. Habíamos hecho copiosas preguntas que don Rafo atendía con autoridad de conocedor. Ya sabíamos lo que era una “mata”, un “caño”, un “zural”, y por fin Alicia conoció los venados [10].

Ordóñez afirma con razón que “el texto y la mente de Cova articulan una visión dominante y patriarcal del Otro, que en la novela aparece como la selva, como el indígena o como la mujer” (*La vorágine: la voz rota*, 471). En la primera parte de la

---

<sup>2</sup> “*Thoma* as a category in the ethnographic narrative, was not an invention of Herodotus’s; it is to be found in epic and also in Hesiod, where the word means not only a ‘marvel’ but also ‘a miracle as an object of stupefaction’. When a marvel stems from the divine and relates to the gods, the word used is *sema*; *thoma* is used when it relates to mortal men” (Hartog, 232: “*Thoma* es una categoría en la narrativa etnográfica, no fue una invención de Herodoto; se encuentra en la épica y también en Hesíodo, donde la palabra no sólo significa ‘maravilla’ sino también ‘milagro como objeto de estupefacción’. Cuando la maravilla proviene de lo divino y se relaciona con los dioses, la palabra usada es *sema*; *thoma* se usa cuando se relaciona con los mortales”).

novela el objeto principal de esa “traducción”, el “otro” de Arturo Cova, es la naturaleza exuberante y bárbara. La gran belleza y la rareza –los dos ingredientes de *thoma*, según Hartog– parecen prestarse particularmente bien a ser capturadas en el lenguaje ornamentado del poeta. La palabra de visos modernistas viaja con Cova desde Bogotá, a través de los llanos, al corazón mismo de la selva y, en la medida en que es descontextualizada, adquiere valores expresivos nuevos. Como lo pone de relieve Molloy, “en su tratamiento de la selva Rivera *actualiza* el *cliché* antropomórfico, rescata hebras de una gastada convención y la recontextualiza” (“Contagio narrativo”, 761). Las curiosidades constituyen una fuerza motriz de la narrativa de la otredad pero, paradójicamente, señalan también los límites del acto de nombrar. Precisamente eso le ocurre a Cova en su contienda verbal con la selva. El poeta se siente inspirado, pero la selva carece de horizontes y sigue resistiéndose a la codificación ante la pasión taxonómica del viajero:

¡Tú me robaste el ensueño del horizonte y sólo tienes para mis ojos la monotonía de tu cenit, por donde pasa el plácido albor, que jamás alumbraba las hojarascas de tus senos húmedos [55].

Cara a cara con esta realidad inasible, el viajero recurre a la maniobra bien conocida en las letras hispanoamericanas desde los diarios de Colón y las cartas de relación de Cortés: busca referencias en el mundo que mejor conoce. El resultado es predecible:

¡Cuántas veces suspiró mi alma adivinando al través de tus laberintos el reflejo del astro que empurpura las lejanías, hacia

el lado de mi país, donde hay llanuras inolvidables y cumbres de corona blanca, desde cuyos picachos me vi a la altura de las cordilleras! [55].

A pesar de haber reajustado su lenguaje a un entorno nuevo, en la postura de Cova es constante el señalamiento de frustración frente a lo innombrable. La reconfiguración lingüística –observada por Molloy– rinde buenos resultados con respecto a *la descripción* heteróloga de la selva, pero no parece suficiente a la hora de *dialogar* con los habitantes autóctonos de estos territorios (tribus nómadas). La retórica de la otredad no sólo se vuelve inservible para la comunicación con los indígenas, sino que pone el acento en la desigualdad. La llegada del forastero, el encuentro con el nativo y el intento de conversar con el otro –ingredientes obligatorios del discurso etnográfico clásico– están marcados en la novela por la sedimentación de (des)encuentros previos:

Con indiscreta curiosidad les pregunté dónde habían dejado a las mujeres, pues ninguna venía con ellos. Apresuróse a explicarme el Pipa que era imprudencia hacer tan desusadas indagaciones, so riesgo de que se alarmaran los celosos indios a cuyas “petrivas” les fue negado, por tradicional experiencia, mostrar incautamente su desnudez a forasteros blancos, siempre lujuriosos y abusivos [59].

En la primera parte de la novela Cova incorpora retazos de sus conversaciones con Sebastiana y Griselda, transcribiendo estas voces de tal modo que su “otredad” quede enfatizada hasta la exageración. No obstante, el narrador no abriga intención



alguna de dejarnos escuchar las “pláticas” que supuestamente sostiene con los nativos. Los indígenas están designados con la tercera persona gramatical, que es la forma no-personal, según las lecciones de Emile Benveniste (*Problems*, 199). Hartog inserta este argumento en el contexto antológico para afirmar que el uso de la tercera persona con respecto a los nativos acaba por desplazarlos de su posición: de sujetos en objetos (369).

En la medida en que Cova admite no otorgar voz al otro, se hace patente su convicción de que el procesamiento de otras voces –a través de paráfrasis, condensaciones y elipsis– representa una coerción narrativa inexorable. Según su criterio, los nativos son incapaces de expresarse en forma comprensible o, peor aún, no tienen nada que comunicar. La esencia subyacente a la otra cultura ha de ser formulada por un intérprete letrado, de modo que resulte aceptable al paladar de su auditorio. Asimismo, los mecanismos de expurgación y ordenación –que tanta discusión han provocado respecto a los testimonios– están presentes también en *La vorágine*. Cuando Cova descubre alguna curiosidad digna de ser narrada, la presentación de la cultura nativa deviene en una interpretación domesticadora acorde con los conocimientos del narrador.

Nada demuestra mejor el mecanismo de tal traducción que el empleo de la imagen del buen salvaje: los nativos encontrados por Cova parecen tan familiares y a la vez tan distantes que dan la impresión de haber salido de las páginas de los diarios de Colón:

Los aborígenes del bohío eran mansos, astutos, pusilánimes, y se parecían como las frutas de un mismo árbol. Llegaron desnudos, con sus dádivas de “cambures” y “mañoco”, acondicio-

nadas en cestas de palmarito, y las descargaron sobre el barbecho, en lugar visible [59].

En varios pasajes surge –como el envés del mismo tejido– una abyección respecto a la cultura indígena. Notamos aquí la misma dialéctica entre la atracción y la repulsión que Hayden White observa en su discusión sobre la fetichización del buen salvaje en la cultura europea (194). Acaso ningún episodio ilustre esta tensión como la escena en la cual –a raíz de un fallido intento de entablar una entrevista etnográfica– concluye Cova:

El jefe de la familia me manifestaba cierta frialdad, que se traducía en un silencio despectivo. Procuraba yo halagarlo en distintas formas, por el deseo de que me instruyera en sus tradiciones, en sus cantos guerreros, en sus leyendas; inútiles fueron mis cortesías, porque aquellas tribus rudimentarias y nómades no tienen dioses, ni héroes, ni patria, ni pretérito, ni futuro [62].

No es casualidad que en la primera parte de *La vorágine* haya una proliferación de mecanismos destinados a acotar el territorio y el tiempo del otro. Sin embargo, esta característica del discurso de Cova no debe opacar el cambio que se produce en el protagonista a lo largo de la novela y que adquiere un sesgo particularmente dramático en el episodio que describe una fiesta indígena. Al percibir este evento como una “orgiástica barahúnda” (63), el narrador-protagonista insiste en colocarse en una posición de observador, no de participante. Al mismo tiempo, traza una infranqueable frontera lingüística y espacial entre sí mismo y la extraña comunidad que ahora incluye también a sus compañeros: “Tendido de codos sobre el

arenal, aurirrojo por las luminarias, miraba yo la singular fiesta, complacido de que mis compañeros giraran ebrios en la danza” (63). A pesar de su distanciamiento de los danzantes, en este monólogo advierte Cova lo que aún se resiste a expresar: una esencial solidaridad humana, una comunidad espiritual que no necesita traducción alguna.

Si el paradigma del viaje favorece el (re)descubrimiento de la identidad, el proceso de identificación de Cova con el “otro” es a la vez un proceso de “espacialización” (Rancière, 32). Para destacar esta convergencia de identidades basta con pensar en otra escena –próxima al incidente del baile– en que los labios del protagonista “dejan de disimular”, al menos temporalmente. Me refiero a la descripción del garcero, en que al lenguaje modernista –que ha viajado con Cova desde los salones literarios capitalinos– se le impone con más fuerza el tono de denuncia testimonial.

Quiero señalar, sin embargo, que en uno de los pocos estudios dedicados a problematizar la relación de Cova con los indígenas, Ordóñez analiza los mismos fragmentos del texto que acabo de comentar con una diferencia notable de léxico y énfasis. Por lo general, la crítica colombiana destaca la indiferencia de Cova ante el sufrimiento de los indígenas (como en el episodio de la muerte de los indios en una canoa) y su tendencia a representarlos como bestias indomadas. En su persuasivo argumento Ordóñez también pone de relieve la postura ambivalente de Cova ante la explotación de los indígenas:

Es innegable que en partes de la novela censura el trato inhumano que se les da a los indios, pero no sobra mostrar el otro lado de este defensor de los explotados, un lado que revela su

propia capacidad de explotación del ser humano y de disfrute del mal ajeno [*“La vorágine: la voz rota”*, 476].

Refiriéndose específicamente a la descripción del garcero, el argumento de Ordóñez es diametralmente opuesto al mío:

Aunque a escala mínima y sin resultados espectaculares, Cova y su grupo tratan de obtener beneficios del trabajo de los indios que recogen plumas, sin que les importe el riesgo de vidas ajenas [480].

Si bien la lectura de Ordóñez me parece muy aguda, en mi aproximación no puedo ignorar el cambio retórico que es, a mi modo de ver, corolario de la metamorfosis de Cova. A partir del episodio de garcero el uso fragmentado de diálogos se verá reducido en beneficio de testimonios citados *in extenso*. Comparto, sin embargo, la observación de Ordóñez de que no hay cambio en el tratamiento de voces indígenas. A estas voces se les impone una suerte de libertad bajo fianza: a veces quedan resumidas o parafraseadas, pero casi siempre son dislocadas u obliteradas por completo, al igual que en muchos testimonios contemporáneos la voz de la otredad es incrustada en el texto por un narrador/gestor/editor primario que opera en una posición de dominio cultural, social o intelectual. Veremos que en realidad nada se sustrae al control de la escritura de Cova, si bien siempre habrá fisuras en su voz, que –estudiadas con excepcional agudeza por Ordóñez– permiten lecturas inesperadas y contradictorias. De ahí que no considere las interpretaciones de Ordóñez, por ejemplo, incompatibles con mi propia lectura. Entre las alusiones, las ambigüedades y los silencios

en la voz de Cova es discernible también el tono testimonial que voy explorando.

En *La vorágine* –y aquí una diferencia con la novela decimonónica realista –no hay quien domine por completo el régimen narrativo. Pero incluso en su papel de narrador homodiegético Cova sigue en una posición “estratégica” –el término es de Certeau–: es él quien controla el territorio de la escritura y establece las reglas del juego discursivo (inclusión, supresión, montaje, condensación). La tensión entre las estrategias de incorporación y desplazamiento de las “otras” voces que he analizado hasta aquí me permite sugerir que resultaría críticamente productiva una lectura de *La vorágine* a la luz del concepto de *différend* (diferendo) de Jean François Lyotard. Aplicando la aproximación de Lyotard uno advierte, por ejemplo, que el supuesto desorden narrativo de *La vorágine* –que casi invariablemente la crítica ha intentado justificar con la demencia de Cova o ha elogiado en términos de innovación técnica– puede ser interpretado como resultado de un acucioso esfuerzo por *acomodar* voces disidentes y disonantes sin ahogarlas del todo. Lyotard elabora el mecanismo del *différend* en términos de una genuina contienda discursiva cuyo objetivo es la búsqueda de idiomas nuevos (13).

Uno de los relatos interpolados de la novela me servirá para explorar esos “espejos” del texto en su contienda con el *différend*. Me refiero al episodio del sabio francés –enmarcado por el relato de Clemente Silva–, en que encontramos uno de los casos más elaborados de la imbricación de la triple problemática del referente, del hablante y del texto. En una novela que combina lo autorreflexivo y lo testimonial, las unidades extradiscursivas no pueden ser asumidas tácitamente como referen-

tes; tienen que establecer su efecto de lo real por un complejo proceso retórico. Según Lyotard, lo que confiere “realidad” al referente en el discurso testimonial es la eliminación de silencios en cada una de las cuatro instancias que integran el proceso comunicativo: el destinatario, el referente, el sentido y el hablante.

La historia del naturalista francés hace parte de un encadenamiento de episodios de denuncia testimonial, pero adquiere un sesgo especial debido al juicio de valor de Clemente Silva, quien califica su encuentro con el “mosiú” como “suceso trascendental” de su vida (88). En el nivel extratextual, la historia del investigador francés que sirvió de modelo a Rivera es igualmente dramática. En su admirablemente documentado libro *Shamanism: A Study in Colonialism, and Terror and the Wild Man Healing*, Michael Taussig retoma el aserto del crítico Eduardo Neale-Silva acerca de que el personaje del “mosiú” fue inspirado por la misteriosa figura del explorador francés Eugenio Robuchon. Contratado en 1904 por la Casa Arana –una poderosa empresa peruana que monopolizó la extracción del caucho en Putumayo– Robuchon no tardó en meterse en problemas. Mientras que Neale-Silva sólo dedica a Robuchon una breve mención en su voluminosa investigación, Taussig se adentra en un verdadero laberinto de datos, conjeturas y hechos fantasmagóricos que marcaron tanto la misteriosa desaparición del explorador, hacia 1906, como la edición póstuma de su libro. Según Taussig, las fotografías del libro editado bajo el nombre de Robuchon y titulado *En el Putumayo y sus afluentes* (Lima, 1907) son en su mayoría paisajes o retratos “antropológicos” y en modo alguno pueden llamarse “denunciadoras” (112). Neale-Silva asume que Robuchon fue “silenciado” a sangre fría por la

Casa Arana puesto que sus “fotografías de cadáveres insepultos e indios flagelados habrían sido argumentos más que suficientes para condenar a prisión a los malhechores” (*Horizonte humano*, 282). Por otro lado, resulta igualmente curioso que el supuesto informe etnográfico-geográfico de Robuchon fuera rescatado para la imprenta por el mismo Arana y editado por uno de los socios de éste, Carlos Rey Castro, cónsul peruano en Manaos.

Aunque los posibles paralelos entre *La vorágine* y los hechos y personajes históricos son, sin duda, fascinantes, no es ésta la línea principal de mi lectura. Ficticio o real, Robuchon-el *mosiú* vuelve a problematizar el complejo proceso del testimonio. Lo que más me ha llamado la atención en el retrato literario del sabio francés es que sus características y sus acciones –como su lenguaje “raro” y su transformación de explorador en testimoniante– lo asemejan a Cova. Por otra parte, en la perspectiva del *différend* resulta claro que el “mosiú” y Silva organizan las frases en una constelación significativa. Este “universo de frases” –en términos de Lyotard– está formado por dos ejes: el eje referencial-semántico (referente-significado) y el eje de comunicación (hablante-destinatario). Unidos por el mismo objetivo de revelar la verdad sobre los abusos en la selva, ambos hombres establecen una alianza para articular la denuncia.

Por ser “rumbero de mayor pericia”, Silva le sirve de guía al forastero: “Al través de las espesuras iba mi machete abriendo la trocha, y detrás de mí desfilaba el sabio con sus cargueiros, observando plantas, insectos, resinas” (88). En la medida en que los dos hombres van entablando la amistad, el guía hace que la mirada del sabio se deslice de plantas, insectos y resinas hacia los seres humanos y las deplorables condiciones de su

existencia. A pesar de hablar una “lengua enrevesada” que “le oponía complicaciones” (89), el *mosiú* resulta un buen oyente. Asimismo, al escuchar el relato sobre las caucherías, da el primer paso hacia el reestablecimiento del referente que antes se veía opacado por el silencio. “Hasta entonces parecía no haberse enterado de la condición esclava de los caucheros”, recuerda Silva, y concluye razonando: “¿Cómo pensar que nos apalearan, nos persiguieran, nos mutilaran aquellos señores de servil ceño y melosa charla que salieron a recibirlo en La Chorrera y en El Encanto?” (89).

El anónimo naturalista francés va más allá de compadecer las desgracias de Silva: al superar la afonía del sobreviviente y su propia sordera, el *mosiú* desafía la política oficial del silencio. El francés le concede al rumbero el derecho de testimoniar y el espacio para hacerlo, ya que encuentra un lenguaje (la fotografía) para testimoniar los abusos grabados en el cuerpo torturado de Silva. El cuerpo tatuado/desfigurado de Silva es, a la vez, una prueba más poderosa en el proceso de denuncia, por ser un “texto” indeleble y a la vez irrefutable. Armado con esta evidencia, el *mosiú* se propone difundir la historia de los abusos y pedir la justicia. Así lo recuerda Silva:

Le referí la vida horrible de los caucheros, le enumeré los tormentos que soportábamos, y, porque no dudara, lo convencí objetivamente: “Señor, diga si mi espalda ha sufrido menos que ese árbol”. Y levantándome la camisa le enseñé mis carnes laceradas. Momentos después, el árbol y yo perpetuamos en la Kodak nuestras heridas, que vertieron para igual amo distintos jugos: siringa y sangre. De ahí en adelante, el lente fotográfico se dio a funcionar entre las peonadas, reproduciendo fases de la tortura,



sin tregua ni disimulo, abochornando a los capataces, aunque mis advertencias no cesaban de predicarle al naturalista el grave peligro de que mis amos lo supieran. El sabio seguía impertérrito, fotografiando mutilaciones y cicatrices. “Esos crímenes que avergüenzan a la especie humana –solía decirme– deben ser conocidos en todo el mundo para que los gobiernos se apresuren a remediarlos”. Envié notas a Londres, París y Lima, acompañando vistas de sus denuncias, y pasaron tiempos sin que se notara ningún remedio. Entonces decidió quejarse a los empresarios, adujo documentos y me envió con cartas a La Chorrera [89].

En el procedimiento testimonial del *mosiú* sobresale la importancia de la evidencia visual. Su manera de mirar cambia, sin embargo, en el transcurso de la expedición. En términos de Michel Foucault podría decirse que el francés abandona el régimen de *regard* y empieza a mirar a través del lente de su *Kodak* con la insistencia y la perspicacia propias del *coup d’oeil* (vistazo): enfoca, selecciona, separa lo esencial de lo irrelevante.

Partiendo de estas afirmaciones, es prudente reconocer la complejidad con la que se inserta la prueba visual al proceso testimonial en *La vorágine*. El *mosiú* reestablece la realidad del referente obliterado por los silencios y produce un testimonio, cimentándolo en una triple autoridad: la agencia/competencia del testigo, su propia autoridad como oyente y, finalmente, la habilidad del lenguaje (en este caso la fotografía) para significar. No hay que perder de vista que la posición del *mosiú* se parece bastante a la situación de los editores en los testimonios mediatos cuyo auge hemos presenciado en las últimas tres décadas. Esos editores tampoco han visto lo que se proponen denunciar, pero se sienten moralmente obligados a crear una si-

tuación de enunciación que permita a los sujetos marginados producir testimonios que tengan crédito. La cámara Kodak del *mosiú* registra huellas de los abusos (cicatrices, mutilaciones), no los actos en sí, de modo que es necesario también un testimonio oral para interpretar estos signos.

Como era de esperar, los dueños de las caucherías terminan por silenciar al francés y aplacar así el peligro de su testimonio visual-oral. Sin embargo, hay instantes que corroboran el argumento de que la novela sigue un paradigma testimonial pese a combinar –con una inmejorable autoironía– relatos de denuncia con pasajes metaliterarios. Al concluir su relato sobre el naturalista francés, Silva evoca la siguiente experiencia, que vuelve a remitirnos al referente verificable:

No sé cómo, empezó a circular subrepticamente en gomales y barracones un ejemplar del diario *La Felpa*, que dirigía en Iquitos el periodista Saldaña Roca. Sus columnas clamaban contra los crímenes que se cometían en el Putumayo y pedían justicia para nosotros. Recuerdo que la hoja estaba maltrecha, a fuerza de ser leída, y que en el siringal del caño Algodón la remendamos con caucho tibio, para que pudiera viajar de estrada en estrada, oculta entre un cilindro de bambú, que parecía cabo de hachuela [90].

Según Neale-Silva, fue en agosto de 1907 cuando

[...] el valiente periodista peruano Benjamín Saldaña Roca reveló al mundo civilizado, a través de *La Sanción* y *La Felpa*, los crímenes inauditos que se cometían en el Putumayo, el paraíso del diablo [*Horizonte humano*, 281].

Las publicaciones en los dos diarios de Iquitos y la denuncia de Saldaña Roca presentada al juez desempeñaron –según se puede juzgar por los datos recopilados por Taussig– un papel crucial en la configuración del “régimen de frases” idóneo para difundir la denuncia.

Los trabajadores esclavizados en los gomales de Putumayo no eran, por cierto, el auditorio primario al que los periodistas de *La Felpa* pretendían llegar con sus horrorosas revelaciones. No obstante, al leerse representadas, las víctimas de los abusos ven cómo la frase negativa del silencio –diría Lyotard– es reemplazada por un régimen de frases apto para hacer significar al referente. En el nivel *ficticio* de *La vorágine*, los caucheros sorprendidos en la lectura de la hoja del diario iquiteño quedan sometidos a castigos cuyo simbolismo es emblemático en el contexto visual-auricular del proceso testimonial: “Al lector le cosieron los párpados con fibras de cumare y a los demás les echaron en los oídos cera caliente” (90). Son significativas las otras alusiones a la ceguera en dos pasajes que siguen el modelo testimonial: la llegada del Visitador y la narración de Ramiro Estévez. Cuando, persuadido por el argumento de uno de los dueños de que las heridas de Silva fueron causadas por un árbol venenoso, el Visitador cuestiona la validez de la prueba (la espalda lacerada) con que aquél respalda su denuncia, un cauchero, Balbino Jácome, dice acerca del oficial: “Es como un toro ciego que sólo embiste al que le haga ruido. ¡Y aquí nadie se atreve a hablar!” (93). Así, en ausencia del testimonio oral, la prueba visual pierde su potencialidad de denuncia.

Bajo esta luz, es notable también el valor testimonial que Jácome concede a los libros de caja de las caucherías, los que el Visitador, por su ceguera, ignora o no sabe interpretar:

Mas el crimen perpetuo no está en las selvas, sino en dos libros: en el Diario y en el Mayor. Si Su Señoría los conociera, encontraría más lectura en el DEBE que en el HABER... Con todo, hallaría datos inicuos: peones que entregan kilos de goma a cinco centavos y reciben franelas a veinte pesos; indios que trabajan hace seis años, y aparecen debiendo aún el mañoco del primer mes; niños que heredan deudas enormes, procedentes del padre que les mataron, de la madre que les forzaron, hasta de las hermanas que les violaron, y que no cubrirían en toda su vida, porque cuando conozcan la pubertad, los solos gastos de su niñez les darán medio siglo de esclavitud [94-95].

La ceguera del Visitador llega a hacer un daño irremediable puesto que, en palabras de Jácome –que parecen anticipar a Lyotard–, esa invidencia termina anulando el referente del crimen:

Su Señoría se contentará con decir que estuvo en la calumniada selva del crimen, les habló de *habeas corpus* a los gomeros, oyó sus quejas, impuso su autoridad y los dejó en condiciones inmejorables... Y de aquí en adelante nadie prestará crédito a las torturas y a las expoliaciones, y sucumbiremos irredentos, porque el informe que presente Su Señoría será respuesta obligada a todo reclamo, si quedan personas cándidas que se atrevan a insistir sobre asuntos ya desmentidos oficialmente [94].

Más tarde, cuando el mismo Cova empiece a escribir notas de su odisea, irónicamente le servirá de cuaderno otro libro de caja “que el Cayeno tenía sobre su escritorio como adorno inútil y polvoriento” (128). En la óptica de Lyotard se puede pen-

sar el acto en términos de reconstrucción de las cuatro instancias necesarias para cumplir la denuncia: Cova asume el papel del hablante y busca un lenguaje para *hacer significar* al referente (el sufrir propio y de los demás). Nosotros, los lectores, somos la cuarta instancia del contrato.

La (con)fusión de estos dos regímenes discursivos –la narración testimonial de solidaridad con el oprimido y el relato autobiográfico– resulta fundamental a la luz del concepto de *différend* que ha ido conformando mi lectura. Recordemos que Cova advierte contra una interpretación superficial de las motivaciones de su escritura, al mismo tiempo que recalca *la singularidad* de su autobiografía (sus “huellas en el camino”), que legitima la narrativización de la misma:

Erraría quien imaginara que mi lápiz se mueve con deseos de notoriedad, al correr presuroso en el papel tras de las palabras para ir las fijando sobre las líneas. No ambiciono otro fin que el de emocionar a Ramiro Estévez con el breviarío de mis aventuras, confesándole por escrito el curso de mis pasiones y defectos, a ver si aprende a apreciar en mí lo que en él regateó el destino, y logra estimularse para la acción... [129].

Interesa notar también que las circunstancias que enmarcan el momento de la escritura son poco propicias para rendir un relato preciso y meticulosamente construido. El lúcido comentario de Ordóñez ilustra bien este punto, notado también por Molloy y Pope:

[...] la escritura tiene lugar en un momento difícil, después de experiencias no superadas, mientras esperan el rescate y mien-

tras vive [Cova] una conflictiva relación sexual con una mujer a la que teme, desea y desprecia. Escribe a escondidas, ocultando su verdadera identidad, junto a un amigo ciego, en un libro de cuentas de caucho, simulando [¿deseando?] ser un gran conocedor y negociante de ese producto [*La vorágine*: la voz rota”, 442].

No obstante, el cierre de la novela –por muy precario que parezca– se ajusta más a la poética testimonial (“nosotros” en vez de “yo”) que a la autobiográfica. Dirigiéndose a Clemente Silva, escribe Cova:

Aquí, desplegado en la barbacoa, le dejo este libro, para que en él se entere de nuestra ruta por medio del croquis, imaginado, que dibujé. Cuide mucho esos manuscritos y póngalos en manos del cónsul; son la historia nuestra, la desolada historia de los caucheros. ¡Cuánta página en blanco, cuánta cosa que no se dijo! [149].

Con todo esto no me propongo adjudicar a *La vorágine* un rasgo que no posee, o interpretarla en términos del triunfo de la poética de la solidaridad sobre la autoridad discursiva del sujeto singular. Se trata, más bien, de un texto atrapado en el dilema entre lo testimonial y lo autobiográfico que deja entrever en sus intersticios un agudo metacomentario sobre el complejo proceso de rescate discursivo del referente. El metacomentario no constituye, entonces, un factor que oblitere al referente o el rescate de las prácticas simbólicas subalternas. Lo que sí es peligroso es el silencio de los testigos, la sordera de los jueces y la falta de lenguaje para significar. En este sentido, la problematización de las relaciones representacionales en *La vorágine*

ofrece un curioso contraste con la supuesta “transparencia” de los textos testimoniales más recientes y una prueba más de la sorprendente modernidad –para no decir “postmodernidad”– de José Eustasio Rivera.

### *Obras de referencia*

Alonso, Carlos. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Benveniste, Emile. *Problems in General Linguistics*. Coral Gables: University of Miami Press, 1971.

Bongie, Chris. *Exotic Memories: Literature, Colonialism and the Fin de Siècle*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

Camarero Arribas, Tomás. “De los lectores y el metalector en *La vorágine*”. *Anales de literatura hispanoamericana*, 20, 1991, 155-164.

Casement, Roger. “The Putumayo Indians”. *The Contemporary Review*, 102, 1912, 317-328.

———. “Correspondence Respecting the Subjects and Native Indians Employed in the Collection of Rubber in the Putumayo Districts”. *House of Commons Sessional Papers*, 68, febrero de 1912-marzo de 1913, 1-65.

Certeau, Michel de. “On the Oppositional Practices of Everyday Life”. *Social Text*, 3, 1980, 3-43.

Ford, Richard. “El marco narrativo de *La vorágine*”. *Revista Iberoamericana*, 96-97, 1976, 573-578.

González, Alfonso. “Elementos de *El Quijote* en la caracterización de *La vorágine*”. *Romance Notes*, 15, 1973-1974, 73-79.

- Hardenburg, Walter. *The Putumayo: The Devil's Paradise. Travels in the Peruvian Amazon Region and an Account of the Atrocities Committed upon the Indians Therein*. London: Unwin, 1912.
- Hartog, François. *The Mirror of Herodotus: The Representation of the Other in the Writing of History*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988.
- Liotard, Jean-François. *The Differend: Phrases in Dispute*. (Theory and History of Literature, vol. 46). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Menton, Seymour. "La vorágine: Circling the Triangle". *Hispania*, 59, 3, 1976, 418-434.
- Molloy, Sylvia. "Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*". *Revista Iberoamericana*, 141, 1987, 747-766.
- Neale-Silva, Eduardo. "The Factual Bases of *La vorágine*". *PMLA*, 54, 1, 1939, 316-331.
- . *Horizonte humano: vida de José Eustasio Rivera*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1960.
- Ordóñez Vila, Monserrat (editora). *La vorágine: textos críticos*. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987.
- . "La loba insaciable de *La vorágine*". *Escritura*, 16, 31-32, 1991, 205-213.
- . "*La vorágine*: la voz rota de Arturo Cova". *Manual de literatura colombiana*. Tomo I. Bogotá: Procultura, 1987.
- Pachón Farías, Hilda. *Los intelectuales colombianos en los años veinte: el caso de José Eustasio Rivera*. Colcultura: Bogotá, 1993.
- Pope, Randolph. "*La vorágine*: autobiografía de un intelectual". *The Analysis of Literary Texts: Current Trends in Methodology*. Ypsilanti: Bilingual Press, 1980, 256-267.
- Rancière, Jacques. "Discovering New Worlds: Politics of Travel and Metaphors of Space". *Travellers' Tales: Narratives of Home*



- and Displacement*. George Robertson *et al.* London, New York: Routledge, 1994, 29-37.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. México: Porrúa, 1978.
- Robuchon, Eugenio. *En el Putumayo y sus afluentes*. Edición de Carlos Rey de Castro. Lima: s. d., 1907.
- Rocha, Joaquín. *Memorándum de un viaje*. Bogotá: Editorial El Mercurio, 1905.
- Rodríguez, Ileana. *House/Garden/Nation: Space, Gender, and Ethnicity in Postcolonial Latin American Literatures by Women*. Durham, London: Duke University Press, 1994.
- Román-Odio, Clara. "Space as Theme in *La vorágine*". *Romance Languages Annual*, 1, 1989, 594-596.
- Schulman, Ivan. "*La vorágine*: contrapuntos y textualizaciones de la modernidad". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40, 2, 1992, 875-890.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California, 1990.
- . "Not Just a Personal Story: Women's Testimonies and the Plural Self". *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*. Edición de Bella Brodzki y Celeste Schenck. Ithaca: Cornell University Press, 1988, 107-130.
- Taussig, Michael. *Shamanism, A Study in Colonialism, and Terror and the Wild Man Healing*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1987.
- Thomas, Eduardo D. "*La vorágine*: el marco narrativo y el retorno del héroe". *Revista Chilena de Literatura*, 37, abril de 1991, 97-104.
- Vargas Llosa, Mario. "Novela primitiva y novela de creación en América Latina". *Los novelistas como críticos*. Edición de Norma Klahn y Wilfredo H. Corral. 2 vols. México: Fondo

de Cultura Económica y Ediciones del Norte, 1991, II, 359-371.

White, Hayden. "The Noble Savage Theme as Fetish". *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1978, 183-196.

Williams, Raymond L. "La figura del autor y del escritor en *La vorágine*". *Discurso literario*, 4, 2, 1987, 535-550.