

LA SELVA PROMETIDA Y EL CONQUISTADOR FALLIDO:
NOVELAS DE LA SELVA, BARROCO Y MODERNIDAD

David Gil-Alzate

Department of Languages, Literatures and Cultures
McGill University, Montreal
August 2020

A thesis submitted to McGill University in partial fulfilment of the requirements of the
degree of Doctor of Philosophy

©David Gil-Alzate
2020

Índice

Resumen	5
Abstract	5
Résumé	7
Agradecimientos	8
Introducción	10
CAPÍTULO PRIMERO: LA VORÁGINE	29
1. La crítica y el problema epistemológico	29
1.1 Epistemología y psicología	30
2. Selva, sujeto y objeto	33
2.1 Arturo Cova, el sujeto fallido	37
2.2 Sujeto y objeto, civilización y barbarie	41
2.3 La crisis de la civilización en La vorágine	43
2.4 Civilización y barbarie en el siglo XIX y en el XX	48
3. La vorágine, novela de ruptura	52
3.1 El territorio, la nación y la casa	54
3.2 María, la hacienda y el territorio	58
3.3 La vorágine, la casa y el territorio	62
4. La crisis formal	76

4.1 Modernismo y ruptura	84
5. La vorágine, novela barroca	90
CAPÍTULO SEGUNDO: LOS PASOS PERDIDOS	93
1. El contexto cultural de Los pasos perdidos	93
2. La naturaleza retráctil y lo “real maravilloso”	100
2.1 Lo “real maravilloso” y el “realismo mágico”	101
3. Ideología y etnografía	104
4. Entre la identidad latinoamericana y la tradición europea	106
4.1 Carpentier: autor, narrador y protagonista	112
5. Primitivismo	117
6. La selva-paraíso y el viaje metafórico	124
6.1 El viaje y el fracaso	132
6.2 El fracaso del héroe	136
6.2.1 Fracaso, barroco y la emergencia de la obra de arte	139
7. El teatro del yo	143
8. La emergencia del yo: metatextualidad	148
9. El yo remanente: el artista	153
CAPÍTULO TERCERO: EL ENTENADO	157
1. La selva: el problema narrativo	157

1.2 La selva: lugar ambiguo _____	159
1.3 Barbarie: la zona y la selva _____	163
1.4 La selva: territorio vacío _____	167
2. La historia _____	170
2.1 La fuente histórica y la Historia _____	171
2.2 Historicismo _____	173
2.3 La verdad de la Historia: El entenado y Verdadera historia _____	176
2.4 La historia y el otro _____	181
3. El conquistador fallido _____	190
3.1 El otro: caníbal _____	194
4. Ars poetica de El entenado _____	201
4.1 La realidad y el recuerdo _____	206
4.2 Metanarrativa _____	215
4.3 Mímesis _____	219
Conclusiones _____	224
Obras citadas _____	235

Resumen

Esta tesis estudia tres novelas del siglo XX latinoamericano: *La vorágine* (1924), *Los pasos perdidos* (1953) y *El entenado* (1983). Las dos primeras han sido catalogadas tradicionalmente como “novelas de la selva”, mientras la tercera apenas ha sido estudiada bajo ese rótulo. La innovación que propone esta tesis es integrar *El entenado* al estudio sistemático de dos novelas clásicas del canon de la selva. Para ello, esta tesis se propone analizar las tres novelas bajo el mismo marco conceptual, que, partiendo de las ideas de sujeto y objeto propias de la epistemología moderna, repasa la dialéctica “civilización y barbarie”, el historicismo como mecanismo histórico moderno, el problema del territorio europeo y el territorio americano, las narrativas de la conquista y los aspectos metatextuales de cada una de las tres novelas para demostrar que ponen en crisis la modernidad europea y su instauración en América Latina.

Abstract

This thesis explores three 20th-century Latin-American novels: *La vorágine* (1924), *Los pasos perdidos* (1953), and *El entenado* (1983). While the first two have been traditionally categorized as *novelas de la selva*, and analyzed as such, the third has hardly been studied at all from this particular perspective. With that in mind, the present work proposes to integrate *El entenado* into a study of the other two aforementioned titles from the *novelas de la selva* canon. To this end, we propose to analyze the three novels using the same conceptual framework built upon the ideas of subject and object in modern epistemology; the “civilization and barbarism” dialectic; Historicism as a uniquely modern historical device; the problem of European and American land; and narratives of conquest and metatextual aspects of the three novels, ultimately demonstrating how in each text, European modernity and its establishment in Latin America are driven to crisis.

Résumé

Cette thèse étudie trois romans latino-américains du 20^e siècle: *La vorágine* (1924), *Los pasos perdidos* (1953) et *El entenado* (1983). Les deux premiers ont été traditionnellement catalogués comme des *novelas de la selva* alors que le troisième vient à peine d'être abordé selon cette perspective.

L'innovation que propose cette thèse est d'intégrer *El entenado* à l'étude systématique de romans classiques du canon littéraire de la forêt. À cette fin, la thèse propose d'analyser les trois romans à partir d'un même cadre conceptuel qui, partant des idées de sujet et d'objet propres à l'épistémologie moderne, repasse la dialectique de "civilisation et barbarie" l'historicisme comme mécanisme historique moderne, le problème du territoire européen et du territoire américain, les narratifs de la conquête et les aspects métatextuels de chacun des trois romans afin de démontrer qu'ils mettent en crise la modernité européenne et son instauration en Amérique latine.

Agradecimientos

Nunca habría podido llegar a McGill sin la generosidad y la comprensión de Jesús Pérez-Magallón, que cedió parte de una beca propia para compartirla conmigo. Fue además mi profesor y, finalmente, el asesor de esta tesis. Quiero expresarle aquí mi gratitud, no solo en sentido académico, sino personal. El trabajo académico puede ser angustiante, Jesús entendió mi manera de trabajar, la respetó y me orientó sin juzgarme. Eso nunca lo voy a olvidar.

Durante mi estancia en McGill tuve la fortuna de ser estudiante de Kathleen Sebbald, David Boruchoff, José Jouve Martín, Luis Alonso-Ovalle y Michael Cowen. Todos, a su manera, contribuyeron a mi formación de un modo definitivo, a ellos, gracias.

Quiero asentar aquí mi reconocimiento y gratitud a Lynda Bastien, por la paciencia cariñosa de sus respuestas y la solicitud con que hace su trabajo.

A Lizandro Arbolay le agradezco que me haya introducido en las dinámicas del Departamento. A él le debo, además, la idea de incluir *El entenado* en el *corpus* que estudia esta tesis, que, si algo nuevo aporta a la discusión, es precisamente la apertura del problema del género de la selva mediante el análisis de esa novela de Juan José Saer.

Anne-Sophie Leroux, Lidoly Chavez, Karuna Warriier y Jake Levin fueron mis compañeros durante los cursos y la vida en Montreal. A ellos muchas gracias por su apoyo constante y por las conversaciones y las ideas que, de algún modo, también están en esta tesis.

La planeación y escritura de este proyecto, así como mi vida en Montreal y mi vida en general no son ni habrían sido posibles sin el poderoso respaldo, el amor y la confianza absoluta de Stella, Héctor, Alejandro y Tomás. A ellos me debo, no tengo manera de explicar lo que significan para mí ni de reponer todo lo que me han dado.

Juliana Quiroz me acompañó desde antes de llegar a Montreal y ha estado conmigo desde entonces, escuchando con paciencia mis ideas inconexas, mis intuiciones nocturnas, mis ilusiones. No es que me soporte: me siento muy amado por ella; ella, que es mi casa y mi sustento.

Galatea llegó a nuestra casa justo en pleno trabajo investigativo. Estuvo echada en el sofá acompañándome durante las lecturas interminables y la redacción de este documento. Aquí sigue, a mi lado, mientras escribo para ella. Gracias, Gala: Juliana y tú han sido mis maestras del amor y la vida buena.

Introducción

La crítica ha rotulado como novela de la selva un grupo de libros cuyo argumento transcurre en la cuenca del Río Amazonas o del Río Orinoco, principalmente. Esta clasificación, sin embargo, ha sido subsidiaria de la novela de la tierra, según observa Lesley Wylie, “The *novela de la selva* has often been viewed as a minor offshoot of the *novela de la tierra*, and has been discussed alongside classics novels of this genre such as Romulo Gallego’s *Doña Bárbara* and Ricardo Güiraldes’s *Don Segundo Sombra*, ignoring the environmental specificity of the genre” (1). La especificidad ambiental que implícitamente propone Wylie como límite geográfico para la novela de la selva, sin embargo, excluye novelas que presentan conexiones evidentes con el tema en términos de la disyuntiva civilización y barbarie, pero cuya narrativa tiene lugar lejos del bosque húmedo tropical. Si se trata de distinguir la novela de la selva de la novela de la tierra, la delimitación geográfica no solo es un recurso insuficiente, sino también erróneo porque incurre en la falacia de identificar la novela de la selva con la selva geográfica. ¿Cómo distinguir, entonces, la novela de la tierra de la novela de la selva?

Esta disertación se propone estudiar tres novelas de la selva: *La vorágine*, *Los pasos perdidos* y *El entenado*. Esta última ha sido incluida apenas en los estudios de la novela de la selva en la tradición crítica de la literatura latinoamericana. El estudio de *El entenado* como novela de la selva supone una expansión del mapa geográfico que se ha limitado a novelas que transcurren en el bosque húmedo tropical y que, como he dicho ya, suelen ser estudiadas como novelas de la tierra. Los hechos de *El entenado* transcurren en lo que la crítica ha llamado “la zona”, al igual que toda la obra de Juan José Saer, en correspondencia con el título de su primer volumen de cuentos, que ubica su narrativa en la provincia de Santa Fe (Piglia 40). El reto más importante que conlleva la anexión de *El entenado* a un estudio sobre la novela hispanoamericana de la selva es el territorio

mismo, es decir, demostrar que la selva de *La vorágine* y *Los pasos perdidos* comparten atributos con la ribera boscosa de *El entenado*.

Pero lo cierto es que las selvas de *La vorágine* y *Los pasos perdidos* tampoco son similares: si en *La vorágine* el lector asiste a un recuento íntimo de la selva como el territorio donde se desarrolla la guerra del caucho, la selva de *Los pasos perdidos* está descrita como escenario que sirve de marco a los trabajos del protagonista: un hombre que llega de Nueva York y cuya idiosincrasia ha sido nutrida por múltiples viajes y lecturas del canon europeo, principalmente. En *El entenado*, la distancia que presenta la selva se dilata hasta hacerse histórica, de manera que el lector no puede ver una descripción positiva de la selva, sino el despliegue de su carga simbólica como territorio vacío, no solo para Saer, que en *El río sin orillas* afirma: “La arqueología ... es, hasta hoy día, inapelable: hasta la llegada de los españoles a la costa sur del río, donde está ahora Buenos Aires, y en sus inmediaciones, no había nadie” (41), sino también para los conquistadores que llegan al Nuevo Mundo y específicamente al pueblo indígena colastiné creyendo que es territorio vacío, ignorando que serán devorados por la selva.

Juan José Saer trabaja la geografía más en un sentido moral que geográfico (Villoro 84). Es decir: *El entenado* no presenta una descripción detallada de un territorio ni tampoco la naturaleza tropical bajo la mirada del hombre cosmopolita que busca regresar a un origen que sabe perdido desde el principio, como en *Los pasos perdidos*. Saer supo concretar el problema simbólico que la naturaleza americana como territorio supuestamente vacío representó para la Conquista: desmanteló la selva-paraíso que estaba vedada al narrador anónimo de *Los pasos perdidos* y plantó allí a los colastiné para satisfacer el apetito caníbal de las expediciones imperiales.

1.

La tradición suele incluir tres novelas en el canon de la selva: *La vorágine*, del colombiano José Eustasio Rivera, *Los pasos perdidos*, del cubano Alejo Carpentier y *Canaima*, del venezolano Rómulo Gallegos. Otras novelas han sido estudiadas en este canon, como *Green Mansions*, del británico nacido en Argentina de padres estadounidenses William Henry Hudson y *Grande Sertão: Veredas*, de João del brasileño Guimarães Rosa. Hay muchas otras novelas escritas en español cuya narrativa tiene lugar en la selva. El primer estudio sistemático de la novela de la selva, que publicó Lydia de León Hazera en 1971 en Colombia bajo el sello editorial del Instituto Caro y Cuervo, sugiere que la novela romántica *María*, de Jorge Isaacs, es el precedente de la novela hispanoamericana de la selva (21).

Durante el siglo XX, los temas de la literatura de la selva se han propagado en diversas obras de diferentes autores que abarcan territorios disímiles y distantes entre sí: *Toá* (1934) y *Mancha de aceite* (1935), del colombiano César Uribe Piedrahita, son tributarias de *La vorágine* y ocurren también en la cuenca del Amazonas. *Cuentos de la selva* (1918), del uruguayo Horacio Quiroga, ocurren en el Gran Chaco. *La casa verde* (1965) y *El hablador* (1987), del peruano Mario Vargas Llosa, en la Amazonía y la serranía peruanas. *La nieve del almirante* (1986), del colombiano Álvaro Mutis, tiene lugar en la selva que rodea la cuenca del Xurandó, un río imaginario. *Primero estaba el mar* (1983), del colombiano Tomás González, en la selva del Golfo de Urabá, Colombia. *La otra raya del tigre* (1977), del también colombiano Pedro Gómez Valderrama, en los territorios de Santander, Colombia, y *El entenado* (1983), del argentino Juan José Saer, en la región de Santa Fe, Argentina.

Aunque *La vorágine* es la gran novela de la selva, los antecedentes se remontan a la literatura romántica latinoamericana del siglo XIX, específicamente a *María* (León Hazera 21). *María* es la primera novela en explorar la naturaleza americana como tema narrativo y *La vorágine* es heredera de *María* en ese sentido; pero, sobre todo, en el sentido en que explora la problemática del territorio nacional como patria. *La vorágine* pone en crisis la narrativa de la formación de la Colombia del siglo XIX, que también conduce parcialmente el argumento de *María*, según el famoso estudio de Doris Sommer. *María* es una pieza fundamental para la comprensión de la novela de la selva porque hace parte de las novelas que narran los problemas y los procesos de formación de las jóvenes repúblicas americanas. En *María* la hacienda funciona como el centro de la economía y es el espíritu mismo de ese territorio. En ese sentido se diría que *María* es una novela premoderna, donde la economía todavía depende del patriarca cuasifeudal: en el centro de la hacienda está el padre, que controla todas las dinámicas de la casa, es su *ethos*, según explica Otto Bruner:

A la Oeconomica [*oikonomikos*, la economía doméstica] sólo quiere Aristóteles integrar lo que pertenece al saber del señor de la casa, pero no cosas como el arte de la cocina, que es saber de esclavos, no de los señores. En Aristóteles encuentra también el acento del momento señorial su más clara expresión, en la fundamentación de la esclavitud en la desigualdad innata de los hombres. Evidentemente, no es casual que ella se encuentre en los trozos de la *Política* que tratan la Oeconomica. En toda la literatura política se la ha refutado recién en el *Contrato social* de Rousseau. También para el cristiano eran los hombres iguales ante Dios, pero no ante los prójimos. La esclavitud fue la más fuerte entre las relaciones de dominio existentes. Mientras no se la tocó, el principio de dominio en la vida social se mantuvo íntegro. Pero Aristóteles reconoce en la casa otras relaciones de dominio. Establece un paralelo entre las relaciones de dominio en la casa y

las de la *polis*. “Despóticamente” domina el alma al cuerpo, el señor de la casa a los animales y a los esclavos; “prácticamente” domina la razón a las pasiones, el hombre a la mujer, el hombre de Estado a los súbditos. (Bruner 124)

María es testimonio nostálgico y crítica del sistema económico de hacienda que todavía está vigente a mediados del siglo XIX y que podría ser un obstáculo para la modernización de la república. *La vorágine* aparece para demoler esa hacienda y desmontar de paso al patriarca que la preside: en el territorio en el cual transcurre la novela de José Eustasio Rivera no hay gobierno alguno, pues ni siquiera aparece el símbolo de la casa, que precede la hacienda en el discurso aristotélico de la economía europea que se trasladó a los territorios de ultramar durante la colonia.

La vorágine es la gran novela de la selva, prueba de ello es que haga parte de investigaciones amplias y recientes sobre el género como *Colonial Tropes and Postcolonial Tricks* (2009), de Lesley Wylie o *Jungle Fever* (2012), de Charlotte Rogers. Pero, tradicionalmente, *La vorágine* ha sido estudiada como novela de la tierra, como lo prueba el primer capítulo de *The Spanish American Regional Novel* (1990), de Carlos J. Alonso, que está consagrado a la novela de José Eustasio Rivera. Entonces: si *La vorágine* ha de ser investigada como novela de la selva, hay que averiguar primero cuál es su profundidad dentro del género de la novela de la tierra. Lo que está claro es que una comprensión amplia de la novela de la selva exige por lo menos un recuento conceptual de la novela de la tierra.

Carlos J. Alonso apela a la noción de autoctonía para explicar el mecanismo que ha operado en la narrativa latinoamericana de la tierra. Para ello, cita a Borges y su crítica a Gibbon que aparece en *El escritor argentino y la tradición*:

Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán* bastaría esta ausencia

de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe no tenía por que saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página. (*Discusión* 156)

De esta crítica de Borges, Alonso deduce que “the very desire for an autochthonous expression becomes the guarantee that that desire will never be fulfilled, since the nature of the concept precludes the possibility of its ever becoming an object of desire” (3). La posibilidad de producción de una narrativa autóctona exige que el escritor se distancie de su propia cultura para así verla objetivamente. Este distanciamiento convierte al escritor en crítico de su cultura, pero también esa crítica que articula el escritor sobre su propia cultura deviene parte misma de la cultura: “the crisis, the separation of that the autochthonous text pretends to elucidate has already been internalized by it as a condition for its own articulation” (7). En resumen: la crítica que produce el escritor termina por ser parte de su discurso, que, a su vez, es un discurso que tiene origen en su cultura. Alonso se sirve de esta sucesión de premisas y conclusiones para explicar por qué la preocupación por la identidad es un tema tan presente en la cultura latinoamericana: “given the relentless nature of Latin America’s preoccupation with its cultural specificity, the history of Latin American cultural thought could be viewed as the naturalization of a state of crisis (18). La serie argumentativa de Carlos J. Alonso que hemos seguido hasta aquí concluye que, aunque América Latina nunca tuvo una modernidad en sentido efectivo, el hecho de tener una tradición crítica y literaria sobre esa ausencia de modernidad es la forma que en América Latina experimentó la modernidad. Es decir, la experiencia latinoamericana de la modernidad es, según Alonso, literaria:

Given that Latin America did not possess objective historical conditions to sustain the discourse of modernity, the adoption of the rhetoric of modernity had to be accompanied by a surreptitious gesture sought to take leave from the constative exigencies of that rhetoric. That is to say, while invoking the values, goals and ideology of modernity, Latin American writers also needed to define simultaneously a space outside that rhetoric, since the discourse of modernity unremittingly put in question the discursive authority of the Latin American writing subject. (22)

La vorágine, aunque contemporánea del modernismo, no solo va en dirección contraria a la sofisticación simbólica propia de esa corriente, sino que funciona como discurso crítico de la ausencia de modernidad en América Latina, tanto en un sentido socioeconómico, como epistemológico.

El origen del pensamiento moderno es difícil de establecer, algunos pensadores lo ubican en el Renacimiento, otros en el Descubrimiento, otros dirían que es el siglo de Cervantes y Descartes, cuando el yo aparece tan nítidamente. En cualquier caso, lo cierto es que se consolida con la Ilustración. Tanto la modernidad como el modernismo tienen su fundamento epistemológico en la teoría kantiana del conocimiento. *La vorágine* critica ese modelo kantiano en cuyo centro está el sujeto moderno. Ese sujeto atraviesa el siglo XIX bajo la especie del poeta romántico que reacciona al clasicismo ilustrado, arquetipo del cual Arturo Cova es una actualización tardía en la Bogotá de principios del XX. Cova atraviesa los llanos en su huída hacia la selva del Casanare, donde sus sentidos ya no perciben las cosas del mundo como en la ciudad porque el espacio de la selva distorsiona la percepción. La selva de *La vorágine* es el escenario de la guerra del caucho, y en un nivel más profundo es también aquel espacio donde las funciones de los sentidos están invertidas y en consecuencia el espacio y el tiempo ya no son las

categorías kantianas que aseguran que, junto con la causalidad, las cosas existan en una correlación comprensible para nosotros.

2.

En la introducción a *Culture and Imperialism*, Edward Said anota lo siguiente: “the fortunes and misfortunes of nationalism, of what can be called separatism and nativism, do not always make up a flattering story ... Western imperialism and Third World nationalism feed each other, but even at their worst they are neither monolithic nor deterministic. Besides, culture is not monolithic either, and is not exclusive property of East or West” (XXIV). El nativismo al cual alude Said no es, desde luego, el mismo nativismo que suele asociarse a criollismo o regionalismo en los estudios críticos del género llamado novela de la tierra. Sin embargo, la coincidencia de los términos no es gratuita; todos estos conceptos están emparentados con la pregunta por la complejísima representación narrativa de un país. Desde su perspectiva anterior finisecular, Jorge Enrique Rodó parece responder a Said con su reflexión sobre los nacionalismos en *El americanismo literario*:

La exageración del espíritu de nacionalidad ... puede llevar a América a los extremos del regionalismo infecundo y receloso que sólo da de sí una originalidad obtenida al precio de incomunicaciones e intolerancias: el de la literatura que se adhiere a la tierra como una vegetación y parece describir en torno suyo el límite insalvable que fijaba la huraña personalidad de la ciudad antigua al suelo consagrado por sus dioses. (551)

La ideología naturalista fue endémica al siglo de las independencias (Belnap y Fernández 16) y en consecuencia a la formación de la identidad latinoamericanas en oposición a Europa, cuya extensa tradición extractivista y comercial, así como las diferentes revoluciones sociales, había propiciado el ascenso de la burguesía y de este modo la modernidad. La naturaleza fue el motivo

principal de las novelas que durante el siglo XIX buscaron la identidad latinoamericana. Pedro Henríquez Ureña juzga que un exceso descriptivo malogró ese propósito dando como resultado una poesía romántica demasiado paisajista que acabó por ocultar el territorio mismo. Fue con Humboldt que América Latina dio con “la visión directa de la naturaleza” (Henríquez Ureña 38). Una “visión directa” quiere decir positiva, en lugar de poética. Sucede, pues, lo expuesto más arriba sobre la crítica y la ausencia de la modernidad según Alonso; con Henríquez Ureña, el discurso positivista vino a suplir en América Latina la ausencia de una modernidad efectiva. *María* es un buen ejemplo de cómo los escritores latinoamericanos se situaron en el centro de una modernidad vacía mediante la producción de un discurso que, aludiendo a esa modernidad, señalaba la incapacidad de la naciente república (que desde la independencia y para la fecha de publicación de *María* ya había atravesado cuatro reformas constitucionales en el caso de Colombia). Doris Sommer coincide con este punto de vista cuando afirma que, por el contrario de las otras novelas fundacionales, que por lo menos identificaban los lastres que retrasaban la consolidación de las jóvenes repúblicas, *María* es una tragedia cerrada en la imposibilidad de un amor heterodoxo (226). *María*, pues, condensa la realidad de una república gobernada por latifundistas que anuncia el riesgo de ese sistema socioeconómico donde los campesinos y los esclavos no pueden acceder a ningún beneficio que no provenga del latifundio. *La vorágine* es la actualización de ese riesgo que anuncia *María*, pero en el contexto de la extracción del caucho.

Para decirlo con un ejemplo: Jorge Isaacs, que era liberal y antiesclavista (Sanders 73), se dio el lujo de poner en boca de su narrador y protagonista Efraín ciertas opiniones claramente modernas que rechazaba su padre (de Efraín), que nunca permitió el matrimonio entre María y su hijo para conciliar así el amor inconcluso en el que Sommer ve la frustración política del país. O sea: el escritor asume, siguiendo a Alonso (3), una posición crítica de un estado de cosas por el que también siente nostalgia, aunque ese estado de cosas sea ausente, como la modernidad. O

precisamente porque, como la modernidad, no es ausente. Así se entiende cómo es que lo que debió ser modernidad en América Latina llegó a ser romanticismo: “To summarize then, Latin America’s preoccupation with the affirmation of its cultural specificity has constituted the essence of its experience of modernity” (Alonso 32).

Alonso ha señalado la manera en que la producción literaria de América Latina ha sublimado discursivamente la ausencia de la modernidad en sus procesos culturales y económicos. Hay, sin embargo, un nivel todavía más profundo en el que se expresa esta sublimación crítica, a saber, el epistemológico. Las tres novelas estudiadas en esta tesis tienen como factor común el fracaso del héroe/conquistador, pero al fracaso del personaje subyace el fracaso del sujeto, que, en el contexto occidental, es cartesiano por defecto. El lector familiarizado con la filosofía europea puede identificar elementos de esa disciplina en la relación que mantienen los personajes de *La vorágine* con el marco en que se desarrollan los hechos novelescos, como puede comprobarse, por lo menos, en dos pasajes: en el primero de ellos, el territorio engaña la percepción de Cova, que intenta cazar un venado, “No gaste usted tiros de revólver –ordenó don Rafo–. Aunque vea los bichos cerca, están a más de quinientos metros. Fenómenos de la región” (92). Este fragmento constituye un indicio importante de que el espacio y los sentidos no funcionan adecuadamente en el ámbito de la narración. En el mismo diálogo, mientras avanzan a caballo por la llanura, el narrador se vale de una sinestesia para informarle al lector que en aquel territorio los sentidos tienen las funciones alteradas: “Por momentos se oía la vibración de la luz” (92). Más adelante en la lectura aparece un nuevo pasaje que confirma esa sospecha: “Los sentidos humanos equivocan sus facultades: el ojo siente, la espalda ve, la nariz explora, las piernas calculan” (297). Estos fragmentos, sumados a la desorientación general que experimentan los personajes posteriormente en la selva por causa de la abundante vegetación que impide la entrada de la luz del sol y provoca anocheceres prematuros y otras situaciones

semejantes permiten concluir que en los espacios narrativos donde transcurre *La vorágine* el conocimiento humano no funciona tal cual lo establece la epistemología moderna. Es decir, que el sujeto moderno está en crisis.

El momento de inflexión de *Los pasos perdidos* ocurre hacia el final de la novela cuando el protagonista es incapaz de leer los signos de la selva que le permiten regresar a Santa Mónica de los Venados (444-46). El narrador y protagonista de la novela de Alejo Carpentier sabe escribir solfeo (regresó a Nueva York por tinta y papel para seguir escribiendo el treno), conoce en detalle la historia de Europa, pero es incapaz de leer los signos de la selva: la selva se retrae ante a la mirada del protagonista: en el mundo moderno adónde se quiera y cuándo se quiera y cómo se quiera, pero en la selva no se puede atravesar un río crecido por la temporada de lluvias. Esta incapacidad admite una lectura metanarrativa, pues la retracción no solo es una característica intrínseca a la selva de *Los pasos perdidos*, sino que es el atributo mismo que hace de lo real algo maravilloso: en esa señal retráctil de la naturaleza, que como se muestra se oculta, está condensado lo real maravilloso carpenteriano, que, sin embargo, escapa a la mirada ilustrada del narrador que escribe el texto matriz de la novela. El sujeto cartesiano no puede orientarse en la selva y ese es su fracaso.

El entenado esconde bajo el aspecto de una historia más o menos simple una declaración de convicciones artísticas: el manifiesto de una posición literaria ante el mundo y ante la realidad que encaja con el concepto de negatividad de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt (Policsek 1). Theodor Adorno dice en la introducción a su *Teoría estética* que “No hay arte que no contenga negado como momento aquello de lo que se aparta” (23). Me permito abusar de esta cita aislada para entender mejor lo que quiere decir Policsek sobre la respuesta de Saer a la modernidad. La modernidad tiene en el sujeto soberano su piedra angular y su piedra de toque a la vez. Por eso dice Adorno que decir que algo bello ha adquirido cierta independencia del sujeto

en virtud de esa belleza es erróneo (23). La interpretación de Policsek desplaza al sujeto cartesiano y pone un sujeto poético en el centro del panorama: “This questioning of the representation as a privileged form of knowledge, as it has been imposed by the intellectual tradition that acknowledges the supremacy of the cogito, implies in Saer’s novel an attempt to legitimize the epistemological status of the instruments provided by poetry” (Policsek 4).

Como se ve, el mecanismo que emplea *El entenado* para criticar al sujeto de la modernidad es esencialmente metanarrativo, pero, sobre todo, esta crítica a la modernidad que ve Policsek en *El entenado* puede deberse a que a Saer no le interesa la literatura como medio para discurrir sobre la realidad: ni en sentido cultural ni en sentido epistemológico. *El entenado* prueba que el sujeto de la modernidad está en crisis en aquella selva colastiné donde ocurren los acontecimientos de la novela porque el narrador en ningún momento indaga en los hábitos ni las costumbres de los indios, como tampoco en la realidad como una producción del sujeto trascendental.

Vale la pena preguntar por qué la crítica se ha preocupado apenas por *El entenado* como novela de la selva. En la imposibilidad de ser clasificada positivamente radica la riqueza de la novela de Saer, pues es también esa ambigüedad lo que la hace interesante al análisis en relación con las novelas tradicionales. *La vorágine*, que tiene la particularidad de satisfacer al crítico que la lee desde el marco de la novela regional tanto como al que la lee desde la perspectiva de la novela de la selva. La novela de la selva, pues, parece un género más universal que la novela de la tierra. Y no solo universal en sentido geográfico, sino filosófico. Los acontecimientos de *El entenado* tienen lugar en la zona, sí. Pero su alcance no se agota en la zona. En diálogo con Juan José Saer, Piglia le pregunta cómo entiende la novela regional; Saer responde lo siguiente:

Creo que la concepción regional de la literatura es una concepción pobre de la literatura. Pero no porque la literatura regional no sea buena. Hay escritores regionales que leo con muchísimo placer. Pero los leo para verificar cosas que no sé, que me

gustaría saber. Para informarme. Para saber cómo hablan en determinada región, para conocer cómo se nombran los pelajes de caballo por ejemplo. En ese sentido es de gran utilidad y en algún momento hay, quizá, una emoción que aparece. No los leo para encontrarme a mí mismo en esa literatura. Creo que la buena literatura es vertical. Un escritor, cuando construye su obra, ocupa el centro del Universo. Todo individuo es el centro del Universo en todo momento, los otros son una cosa borrosa que está más o menos cerca, ligada a uno por todo tipo de relaciones, cognitivas, afectivas, sensoriales y no veo por qué un escritor va a limitar ese círculo. Si un escritor se define como regional está, de antemano, impidiéndose tratar y observar cosas del vasto mundo que lo rodea. Si se autodefine como regional se ocupará solamente de la región. ¿Por qué limitarse antes de empezar? (Piglia 68)

3.

El hecho de que la novela histórica pertenezca al siglo XIX es muy significativo desde una perspectiva cultural, pues ese siglo actualizó la noción griega de “bárbaro” para las necesidades de la modernidad, según explica Edward Said: “As I discuss in *Orientalism*, the division goes back to the Greek thought about barbarians, but ... by the nineteenth century it had become the hallmark of imperialist cultures as well as those cultures trying to resist the encroachments of Europe” (xxv). La actualización de lo bárbaro es, por otra parte, necesaria para la consolidación de los imperios británico y francés. Es el mismo Said quien explica que la producción novelística del realismo decimonónico está vinculada a la formación de esos imperios: “I consider it [la novela] *the* aesthetic object whose connection to the expanding societies of Britain and France is particularly interesting to study. The prototypical modern realistic novel is *Robinson Crusoe*, and

certainly not accidentally it is about a European who creates a fiefdom for himself on a distant, non-European island” (xii). No hay manera de saber si Juan José Saer se propuso el reto narrativo invertir el argumento de *Robinson Crusoe*, pero tampoco importa. Lo que quiero subrayar es que *El entenado* consigue volver de revés el argumento realista de *Robinson Crusoe* y con él la perspectiva histórica hegeliana para hacerle ver al lector múltiples puntos ciegos de la mirada cultural europea que dominó todo el siglo XIX y parte del XX. Crusoe adopta un nativo para hacerlo su sirviente, sirviente de un extraño en su propia tierra; los colastiné, por su parte, adoptan al narrador y protagonista de *El entenado* para que fuese testigo de su existencia y su ritual cada año, así como el narrador de su historia.

El conflicto narrativo que sirve de paradigma a las novelas hispanoamericanas de la selva es la dialéctica civilización y barbarie. *Facundo*, como *María*, puede analizarse desde el concepto de la narrativa de la modernidad de Alonso, según se expuso más arriba. El famoso libro de Sarmiento narra a la vez que critica, más que ningún otro, el discurso de la modernidad latinoamericana y en ese sentido es productor de la única modernidad a la que tuvo acceso América Latina. Para Sarmiento, el conflicto de la modernidad estaba tendido entre las regiones y la ciudad. Mientras la ciudad había llegado a un tipo de gobierno basado en la democracia representativa, el campo seguía siendo caudillista.

Todos aceptaron en alguna medida la representatividad de los jefes más o menos carismáticos que polarizaban masas populares, tanto rurales como urbanas. Pero los excesos de la autocracia terminaron por desalentar la interpretación romántica de la sociedad, o, más bien, por conducirla hacia el camino abierto por el romanticismo liberal; fue una transacción que llevaba, finalmente, a la aceptación formal del sistema representativo y, en los más radicales, a una perspectiva de incorporación acelerada de los grupos recién emergidos a la sociedad integrada. Era ésta la que, de hecho, y a pesar

de ocasionales tropezones, seguía conduciendo los destinos regionales y nacionales, y a su cabeza estaban o volvían a estar las sociedades urbanas. (Romero 245)

La dialéctica civilización y barbarie se remonta al Descubrimiento y la Conquista. La barbarie americana que explora Sarmiento en *Facundo*, y que está tan estrechamente emparentada con el historicismo hegeliano, decretó las pocas posibilidades históricas del continente sobre la base de su territorio y su naturaleza, que no eran especialmente favorables a la explotación, como ya habían notado los ingleses que llegaron después de Humboldt para evaluar los territorios de Chile y Argentina (Pratt 269). América Latina no supo entrar en una modernidad que debía de comenzar por una reforma agraria profunda. Por el contrario, se conservaron los vicios del latifundio, según explica Octavio Paz:

la influencia del imperialismo frustró en parte la posibilidad de desarrollo de una burguesía nativa, que sí hubiera hecho viable el esquema liberal. La restauración de la propiedad comunal entrañaba la liquidación del feudalismo y debería haber determinado el acceso al poder de la burguesía. Nuestra evolución hubiese seguido así los mismos pasos de Europa. Pero nuestra marcha es excéntrica. El imperialismo no nos dejó acceder a la “normalidad histórica.” (132)

Las obras románticas de los intelectuales del siglo XIX vincularon la naturaleza del territorio de las jóvenes repúblicas con la identidad naciente de América Latina: “Bello’s *silvas* wedded national identity to national landscape, but only through a strict mimeticism that excluded the active agency of the poetic ego” (Bush 394). También Isaacs, en *María*, estaba reflexionando sobre la viabilidad de la república en la metáfora de la hacienda y la casa paterna: “the unresolvable pathos of the novel is also that of the fatherland, trapped likewise between the past and the future, between nature and progress, between romantic and positivistic interpretations” (Benítez-Rojo 459).

La Independencia, por su parte, también supuso preocupaciones relativas a la cultura americana y, por supuesto, a la identidad. El territorio donde se afincaron esas preocupaciones fue el mapa mismo de la patria nueva, que, como señala la cita de Benítez-Rojo, en la novela de Jorge Issacs sirvió de escenario a la tensión entre naturaleza y progreso del mismo modo que entre romanticismo y positivismo. Las dificultades que los exploradores del siglo XIX encontraron en América recuerdan los trabajos que tuvieron que pasar los conquistadores cuando desembarcaron en el Nuevo Mundo creyendo que habían llegado a la tierra prometida. El territorio americano que los españoles habían mitificado en su imaginación y ansiedad bajo la especie de un paraíso pleno de riquezas y dispuesto para su posesión y gobierno por mandato divino resultó ser una geografía adversa que terminaría por producir lo que Beatriz Pastor llama “discurso del fracaso”:

La presentación objetiva de la realidad natural americana, el desplazamiento progresivo de objetos míticos y fabulosos, la transformación de una acción épica en tareas cotidianas, y la sustitución de los motores de esa épica (riqueza, gloria y poder) por la necesidad, hacen de la Quinta carta de relación de Hernán Cortés el primer texto narrativo del discurso del fracaso. (231)

Así como el historicismo actualizó la barbarie de origen griego para efectos de la consolidación del discurso de la modernidad que por necesidad debía dejar atrás ciertos territorios, así mismo el fracaso que experimentaron los conquistadores del siglo XVI se renueva con el amor fallido de *María*: “*María* ha sido imán y ejercicio espiritual para los latinoamericanos, reacios pero resignados a cambiar la vida señorial por una modernidad más racional y menos refinada. Ni hay ficción fundacional que dé cuenta, como lo hace *María*, de cuánto tienen que sacrificar los privilegiados criollos al trocar el dominio por la hegemonía negociada” (Sommer 234).

4.

La vorágine se publica en pleno modernismo latinoamericano y José Eustasio Rivera responde a esa corriente de una manera muy singular: mientras la cultura hispanoamericana aspira a ser francesa, el autor colombiano inventa un poeta melancólico y lascivo, que, como bien anota Silvia Molloy, es “el último gastado, descendiente del soberbio José Fernández de *De sobremesa* ... el dandy trasnochado” (493) y hace que este héroe romántico se interne en la selva con una mujer que no ama: todo está dispuesto para el fracaso del poeta venido a aventurero. *La vorágine* es una novela sobre la selva, pero también es el recuento de los trabajos de un conquistador fallido.

Si en *Los pasos perdidos* aparece más claramente la dialéctica civilización y barbarie, que en realidad domina toda la narrativa de la selva, es porque, a diferencia de José Eustasio Rivera, que escribió *La vorágine* según su experiencia de comisario fronterizo, Alejo Carpentier escribe *Los pasos perdidos* recién llegado de un extenso viaje por Europa, Oriente y Rusia. Es decir: en *La vorágine* hay una expresión demasiado local del problema de la naturaleza americana. Alejo Carpentier, por su parte, quiere llevar ese problema a términos globales. El motivo del viaje, que aparece ya en *La vorágine*, es central en *Los pasos perdidos*: es la tensión misma de los conceptos civilización y barbarie, pero ahora entrelazados con el exotismo de quien, regresando a su tierra natal, se verá si puede o no elaborar un discurso inteligente sobre la selva latinoamericana. El narrador y protagonista anónimo de la novela de Alejo Carpentier, aunque nació en la América tropical, vive en una ciudad que no nombre, pero que no puede ser otra que Nueva York y ha vivido antes en otras ciudades del mundo. Empujado por su amante, escapa a la selva del Orinoco. Como Arturo Cova, también este personaje es un conquistador fallido. Pero mientras Arturo Cova está sumido en un peligroso viaje que termina por devorarlo, el protagonista de la novela de Alejo Carpentier está jugando al conquistador en las selvas de lo que parece ser Venezuela. Allí, en medio de los bosques vírgenes, se ve a sí mismo y a sus compañeros de viaje como una

actualización de las campañas que llegaron a América en el siglo XV y XVI. Tenemos entonces que, a la personalidad aventurera de Arturo Cova, Alejo Carpentier responde con un personaje similar: ambos son artistas que viajan de una ciudad capital hacia una selva anónima en un cruce de fronteras. Ambos mantienen el mismo trato con las mujeres que se cruzan en su camino y los dos tienen también la ambición de conquistar la selva. Ambos fracasan. Juan José Saer supo leer muy bien estos personajes, pues invierte sus rasgos para hacer del narrador y protagonista de su novela un falso conquistador, que ya en la nave misma donde se había embarcado como grumete, fue violado por los otros marineros. Pero es el único que sobrevive al ataque de los indios, siendo así que, a pesar de que es todo lo contrario de un conquistador, consigue todo aquello que se espera de un conquistador. Juan José Saer responde a la tradición de la novela de la selva invirtiendo la perspectiva histórica que ha dominado los acontecimientos del Descubrimiento y la Conquista, como se vio más arriba, y en el centro de esta dinámica histórica, pone un personaje que está destinado a mirar el Nuevo Mundo para contarlos.

Saer trabaja la selva como distancia. Él mismo vivió casi toda su vida en Francia, pero su literatura toda transcurre en la región de Santa Fe, Argentina. En *El entenado* ocurre un regreso metafórico a la patria, pero la patria a la que regresa el narrador y protagonista de la novela no es la Argentina de Saer, sino la del siglo XVI. Allí, muy al comienzo de la novela, hay un asado, ceremonia típica de los argentinos, según explica Ricardo Piglia: “En el primer asado, fundador, se come como sabemos, carne española. En *El entenado* los colastiné asan a los conquistadores (carne dura y seca de soldados castellanos, para decir la verdad) y hacen un asado que es el primero en la obra y su verdadero mito de origen” (86). *El entenado* se remonta a la disyuntiva civilización y barbarie de Sarmiento, pero traslada esa lucha entre el campo y la ciudad al Descubrimiento.

5.

Es así como estas tres novelas configuran una mirada progresiva de la naturaleza americana: desde el interior mismo de la selva, pasando por la selva como decorado de un protagonista ilustrado que compone un treno, hasta la selva como territorio histórico del Nuevo Mundo. Por otra parte, estas tres novelas también están conectadas formalmente: son presentadas al lector como manuscritos de sus propios protagonistas. Este nivel presenta igualmente una progresión que comienza con *La vorágine*, novela que hacia la mitad revela que se trata del manuscrito que Arturo Cova adelanta mientras transcurre la aventura. Aunque *Los pasos perdidos* presenta la forma de un diario (entradas con fecha, etc.), el lector sabe que la escritura del texto fue posterior al viaje, dado que la razón principal por la cual el narrador decide regresar a Nueva York es que carece de papel y tinta. La novela, entonces, es una reconstrucción *a posteriori* de los acontecimientos. Con *El entenado* el lector se encuentra directamente sesenta años después de los hechos narrativos.

En la medida en que las tres novelas cuentan la historia de un aventurero proveniente del centro (la civilización) que viaja hacia el margen (la barbarie) y el fracaso de ese viajero, se puede anticipar que la novela de la selva, así como narra la modernidad que nunca llegó a América Latina, según la idea de Alonso, también narra la crisis de esa modernidad como modelo cultural hegemónico: lugar dominante de la narración. Para *La vorágine* el centro es Bogotá, y precisamente uno de los temas que toca esta novela es el abandono estatal de la zona fronteriza. En el caso de *Los pasos perdidos*, Nueva York, capital de Occidente. El desplazamiento que ocurre con *El entenado* es especialmente llamativo porque la novela de Saer no desmonta un centro geográfico, sino histórico.

Tanto *Los pasos perdidos* como *El entenado* satisfacen, a la vez que dismantelan, la ansiedad imperial. La selva de Carpentier es un paraíso artificial que le está vedado al protagonista una vez

que ha decidido salir. La selva colastiné es una metáfora de la barbarie: otro modo de ilustrar el territorio de provincia que tanto preocupó a Sarmiento. Es un territorio vacío según la ideología conquistadora; Juan José Saer lo llena de contenido para satisfacer la ansiedad caníbal imperial: el otro caníbal que puebla la selva de *El entenado* responde a la frase final de *La vorágine*: “¡Los devoró la selva!” (385).

CAPÍTULO PRIMERO: *LA VORÁGINE*

1. La crítica y el problema epistemológico

El asunto principal de *La vorágine* es la violencia en las caucherías de la cuenca amazónica a principios del siglo XX, pero ese asunto no agota los temas de la novela de José Eustasio Rivera, sino que es apenas el relieve de un mapa temático que mediante recursos estéticos desplaza del centro de la narración al héroe, Arturo Cova, un poeta venido de la ciudad, para poner en su lugar la selva y configurar así la dialéctica del hombre y la naturaleza, en donde el hombre es Cova y la naturaleza, la selva. Esta dialéctica tiene un correlato epistemológico, y es, a saber, la tensión fundamental de la modernidad: sujeto y objeto.

Los estudios sobre *La vorágine* pueden dividirse en dos: primero están aquellos que niegan que haya un protagonista que sustenta la novela porque se afirman en la hipótesis de que Arturo Cova no tiene los atributos psicológicos suficientes para ocupar ese lugar. Esta tradición pone a la

selva como protagonista. La otra tradición examina a Arturo Cova desde una óptica distinta y permite ver las complejidades psicológicas del personaje como riqueza y no como deficiencia. Los estudios correspondientes a esta segunda manera de ver la novela abren la posibilidad de discutir el problema del conocimiento en *La vorágine*, que será el tema de esta sección. Así pues, el propósito de esta sección será examinar esas dos etapas críticas dentro del marco epistemológico de la modernidad occidental que está apuntalado en las categorías de sujeto y objeto.

1.1 Epistemología y psicología

En 1948, William E. Bull publicó un artículo que ha suscitado discusiones posteriores interesantes porque, a pesar de que se ocupa de Arturo Cova desde una perspectiva estrictamente psicológica, propone elementos para la discusión epistemológica. Bull estudia principalmente el problema de la naturaleza en *La vorágine* y su tesis principal consiste en que la selva de la novela de Rivera es antropomorfa porque ninguno de los personajes es capaz de verla objetivamente:

“Probablemente ningún autor del nivel y las calidades de Rivera ha presentado un estudio exhaustivo de la naturaleza a través de los ojos y las emociones de personajes tan incapaces de describirla con objetividad” (319); empezando por Arturo Cova, cuya “psicología ... y filosofía de la vida ... se vuelven el marco desde el cual debe observarse la naturaleza que aparece en *La vorágine*” (320). Por esta razón concluye su trabajo con la hipótesis de que Rivera fue incapaz de ver objetivamente la naturaleza que puso en boca de sus personajes y por eso “su identificación con ellos fue total” (334). Ante este panorama pregunta si no es necesario acudir a los biógrafos de Rivera, tajando el tema por el lado de la idiosincrasia del autor, de la cual no se ocupa en todo el artículo.

Bull está confundiendo dos niveles de análisis: el psicológico y el epistemológico. Primero cuestiona la objetividad de la selva que presentan Cova y los demás personajes. Y, segundo,

sospecha de una identificación del autor con el personaje principal de la novela. Ante el problema de la objetividad que plantea Bull, Cedomil Goić tiene la respuesta corta: “Narrador, personaje y testigo, Arturo Cova, el protagonista de *La vorágine* es una de las figuras más extraordinarias de la literatura hispanoamericana. Su triple caracterización determina una modalidad objetiva de la narración y en este aspecto la más completa y ambiciosa que la novela moderna concibió” (182). Pero hay una respuesta compleja, puesto que la objetividad que preocupa a Bull se refiere a la cantidad de realidad verdadera que los personajes pueden percibir, que, según él, es mínima, pues todos están permeados por los problemas psicológicos de Cova, que, a su vez, presuntamente, es una proyección de la psicología del mismo Rivera.

No hay duda de que la selva de *La vorágine* es una metáfora de la locura de los personajes, especialmente de Cova: “The title of the novel reflects not only the environment that surrounds the protagonist but also his own internal psychological morass and the resulting chaotic narrative structure that stems from it” (Rogers 98); pero aquello que escapa a Bull es precisamente eso: que se trata de una metáfora; es decir, que la selva no se agota en una representación del estado psicológico de los personajes. La selva no es una mera antropomorfización: en cuanto selva, pone en crisis al sujeto epistemológico occidental, que, dicho sea de paso, no puede percibir tampoco análogamente la realidad, tal como pretende Bull.

Bull articula su crítica desde el punto de vista de la objetividad, ignorando que con la introducción de ese término lleva el análisis a un nivel que él mismo no puede satisfacer, ya que en términos modernos la realidad objetiva del mundo no le es dada al entendimiento directamente sino tan solo bajo la forma de representaciones mentales. Sobre este punto, la tradición filosófica ha sido muy clara desde Descartes, que ya en la *Segunda meditación metafísica* sienta el precedente que habrá de regir para los siguientes siglos: *cogito ergo sum*. Es Kant, sin

embargo, quien establece los límites de la razón de ese sujeto cognoscente que funda Descartes para permitirle a Hegel entender el asunto mismo de la Edad Moderna:

Kant expresa el mundo moderno en un edificio de ideas. Pero esto solo significa que en la filosofía kantiana se reflejan como en un espejo los rasgos esenciales de la época sin que Kant alcanzara a entender la modernidad como tal. Sólo mirando retrospectivamente puede Hegel entender la filosofía de Kant como la autoexplicación decisiva de la modernidad. (Habermas 30)

Fue Kant quien consiguió explicar la realidad como una producción formal y trascendental del entendimiento subjetivo en virtud de categorías puras de los sentidos: tiempo, espacio y causalidad, y no exclusivamente desde la experiencia, como pretendieron Locke y Hume. En la introducción a la *Crítica de la razón pura* advierte que “No hay duda alguna de que todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia ... Pero, aunque todo nuestro conocimiento empiece *con* la experiencia, no por eso procede todo él *de* la experiencia” (41-42). Como Newton, Kant creía que el tiempo y el espacio eran absolutos e infinitos, y creía además que no solo eran propiedades del universo, sino, también, anteriores a toda experiencia. El paradigma de la modernidad, tal como lo entendemos ahora, se levanta sobre estos principios epistemológicos. Y la idea de objetividad no se refiere, como pretende Bull, al objeto de conocimiento, sino a las condiciones de posibilidad de ese conocimiento, como bien aclara Michel Foucault: “se ofrece a la experiencia toda una capa de fenómenos cuya racionalidad y encadenamiento reposan sobre un fundamento *objetivo que no es posible sacar a luz; no es posible conocer las sustancias*, sólo los fenómenos; *no las esencias*, sino las leyes; *no los seres*, sino las regularidades” (259; mis cursivas).

Pero más allá de la incoherencia epistemológica interna del estudio de Bull, lo verdaderamente importante es que este crítico da por descontado que el sujeto de la modernidad, aquel que percibe “objetivamente,” es la categoría que define todo sujeto posible, es

decir, que sin modernidad no hay sujeto. Por otra parte, cree que el sujeto paradigmático de la modernidad es invulnerable y que el conocimiento en general debe explicarse en virtud de la “objetividad” con que ese sujeto percibe al mundo. Por esta razón no consigue entender la crisis de Cova y recurre al argumento psicológico, ignorando los hechos novelescos que trastocan la relación epistémica que mantienen los personajes con la selva. Tampoco entiende que la selva, que él ve apenas como naturaleza (paisaje), sea la causa de la crisis del sujeto que debería percibir objetivamente cuanto le rodea.

Para resumir: Bull no es capaz de concebir el conocimiento del mundo más allá del paradigma de la modernidad y por eso introduce en su análisis el nivel psicológico de los personajes: para justificar la crisis epistémica que tiene lugar cuando ese paradigma se expone a la selva.

2. Selva, sujeto y objeto

La tradición filosófica, se ha visto ya, sirve para entender por qué el problema de la objetividad que plantea Bull es inválido. Leslie Wylie anota una razón más: “Bull has obviously overlooked the introspective and parodic elements of Rivera’s novel which, far from attempting to describe nature in ‘una manera objetiva’, affirms that such a representation can never exist” (60). En efecto, *La vorágine* consigue problematizar el núcleo mismo de la modernidad cuando, según enseña la evidencia, no solo compromete la noción de espacio y la función de los sentidos para así descolocar al sujeto y hacerle perder su posición dominante, sino que lo hace desaparecer en la selva. Pero este hallazgo no es evidente por sí mismo, pues la epistemología está solapada en la violencia de las caucherías, que es metáfora de la ruptura entre el hombre y la naturaleza:

Parece preciso referirse al uso de metáforas como la cárcel, el infierno y el abismo verdes, a la forma como en ellas se reelabora el tópico del conflicto americano entre civilización y barbarie, al enfrentamiento que construyen entre hombre y naturaleza, al afán conquistador que allí se estrella contra la vegetación indomable y a la ensoñación que produce la selva como espacio impenetrado e impenetrable, resistente a la civilización y a la escritura, pero invocándolas a través de esa misma resistencia. (Rueda 31)

El problema epistemológico no tiene presencia directa en los hechos novelescos porque está encubierto bajo la trama y sus aspectos estilísticos, esto es, relaciones del tipo civilización y barbarie, hombre y naturaleza, etc. Estas metáforas, sin embargo, son actualizaciones de las categorías sujeto y objeto, que, no solo son de dominio epistemológico, sino que configuran la tensión misma de los problemas epistémicos de la modernidad. De ahí la importancia de un análisis que sea capaz de penetrar la narrativa. Eso es precisamente lo que consigue el trabajo de Wylie, que está enfocado en las condiciones de posibilidad de conocimiento que superan la modernidad y no en la psicología de Arturo Cova, que es el tema dominante de la primera etapa crítica de la novela.

El tema inicial del estudio de Wylie es el motivo recurrente de la desaparición de los personajes en la novela de la selva, pero deriva hacia la noción estética de *paisaje* para explicar la relación sujeto y objeto que mantiene el sujeto de la modernidad con la selva:

I do not consider incidents of man merging with or being obliterated by nature in the *novela de la selva* as strategies of realism, but as symbols for the dissolution of boundaries of selfhood in the jungle. The relationship between man and nature has been at the centre of Western philosophy since Descartes. While Cartesian thought promoted a schismatic

view of the man and the world, philosophers such as Hegel problematized this division.

(44)

En efecto, a pesar de ser deudor de Kant, Hegel “está convencido de que la Ilustración ... no ha erigido en la razón sino un ídolo: ha sustituido equivocadamente la razón por ... la reflexión y con ello ha elevado a absoluto algo finito” (Habermas 36). La modernidad hegeliana aspira a la superación de la dictadura de la razón en virtud de una reflexión conciliadora que no ponga al sujeto como objeto de sí mismo, no digamos ya la naturaleza; naturaleza que, después de la matematización galileana y la revolución científica que tanto influyeron en la filosofía crítica de Kant, quedó confinada al lenguaje científico.

A esa aspiración de Hegel se refiere Wylie cuando afirma: “The disappearance of the subject is once again yoked to aesthetic experience, or, rather, to the impossibility of aesthetic experience. The subject’s phenomenal perception of the natural world is predicated on the effacement of the Otherness, where nature is experienced as an extension of the self and vice versa” (45). A Wylie le interesa la crítica de Hegel al absolutismo racional de Kant porque le permite explicar el motivo estético recurrente del hombre que desaparece en la selva como la disolución del sujeto en el objeto (la naturaleza) para probar que la selva anula la posición privilegiada del sujeto (visitante) y en consecuencia pone en crisis la mirada moderna (la del cronista, del naturalista o del mismo Arturo Cova) que reduce la naturaleza tropical a mero *paisaje* y tiende a domesticar ese territorio desconocido para entenderlo a la manera de una pintura que recrea lugares que le son familiares (civilizados). Esa mirada domesticadora fracasa porque el sujeto de la modernidad no puede ver la naturaleza ni siquiera como paisaje, dado que está separado de ella por la razón (ya kantiana, galileana o hegeliana; moderna en cualquier caso).

Esta separación explica por qué Bull, a pesar de que su trabajo haya avanzado más allá del psicologismo que domina cierto modo de aproximarse a *La vorágine*, no pueda darse cuenta de que el problema de Cova no es que sea incapaz de ver objetivamente la naturaleza, sino que Cova y los otros personajes de *La vorágine* atraviesan una crisis epistemológica en tanto en cuanto están atravesando la selva: origen de esa crisis, naturaleza que se resiste a ser paisaje. La mirada de Bull es la del sujeto moderno que tiene que poder percibir objetivamente la naturaleza a la manera de un paisaje y por eso el protagonista de *La vorágine* le parece un loco.

Cuando Wylie habla de una “impossibility of aesthetic experience” (46), se refiere a ese lado de la selva que se alza ante el sujeto de la modernidad para desafiar su perspectiva reguladora de la naturaleza:

Whether utopian or dystopian, empirical or fanciful, travel writing on the tropics has normally rested upon at least two fundamental assumptions. The first is that the narrator of a travelogue is a stable subject, capable of carefully observing his or her surroundings and reporting them in a manner appropriate for the intended audience. The second is that there is a stable environment to be observed and reported – data such as ‘landscape’ and ‘natives’ benignly poised for the panoptic eye of the writer. The *novela de la selva* undermines not only the notion of ‘landscape’ as a self-evident fact but also the existence of an autonomous subject capable of observing it. (Wylie 46)

En resumen: el sujeto de la modernidad no puede relacionarse con la selva de *La vorágine* en un grado estético porque ni siquiera puede hacerlo adecuadamente en un grado epistemológico. En este sentido, *La vorágine* se trata de la ruptura entre el hombre y la naturaleza. Y la violencia, como tema principal de la novela, es una consecuencia de esa ruptura, que, a su vez, no se agota en la violencia misma, sino que presenta un nivel epistemológico todavía más interior, de manera que una lectura comprensiva de la novela de Rivera permite establecer dos grandes niveles

temáticos: el epistemológico, que está en el centro mismo del texto, y el relativo a la violencia de las caucherías y los temas sociales, que es más evidente porque está en una capa exterior. Al primero subyace la distancia entre sujeto y objeto, al segundo, la distancia entre el hombre y la naturaleza o, lo que es igual, entre civilización y barbarie. Hombre y naturaleza, sin embargo, no guardan una relación simétrica, tampoco civilización y barbarie, dado que se trata de disyuntivas que responden al paradigma europeo de la modernidad.

2.1 Arturo Cova, el sujeto fallido

El enfoque psicologista de *La vorágine* ha condicionado gran parte de la crítica para llegar a la conclusión general de que Cova no es un personaje lo suficientemente bien elaborado como para soportar el peso de la novela. Y en consecuencia es la selva la verdadera protagonista: “Si aceptáramos los juicios mencionados, y otros de sentido análogo que han proliferado en la crítica tradicional, deberíamos también aceptar que *La vorágine* fuese una novela sin héroe y cuyos méritos no dependen del diseño del personaje que le da sentido y continuidad” (Malva 391).

En 1924 se publicó la reseña titulada *La vorágine*, firmada por Eduardo Castillo, apenas un mes después de la publicación de la novela. Allí, el autor demuestra entusiasmo por la importancia de la selva como personaje, llegando incluso a quejarse porque “no se le hubiese ocurrido [a Rivera] hacer de ella el *protagonista*” (42). En la página siguiente, no obstante, se ocupa del héroe en términos de la disyuntiva civilización y barbarie, asumiendo que el hombre civilizado que vive en la ciudad llega al Amazonas para desplegar su personalidad, que, de estar fundida en “una masa amorfa y gris sobre la cual no se destaca nunca un perfil rotundo ni un rasgo de fuerte individualidad,” en la selva cobra la importancia que no tenía en la civilización:

“Cova se convierte allí en un *out-law*, en un recio aventurero sin escrúpulos, habituado a desdeñar el peligro y resuelto a imponerse y triunfar a toda costa” (Castillo 43).

A continuación, sin embargo, el autor cuestiona si este despliegue de “energía” por parte de Cova no será un defecto para la personalidad del héroe de una novela: “En el hombre superior, esa cualidad se traduce en un absoluto dominio de todo lo que hay de indómito y brutal en el ser humano” (43). Parece ser que, para Castillo, Arturo Cova, a pesar de encajar con ese modelo de hombre que se adapta a la selva porque resalta su personalidad, en ocasiones adolece de un exceso de barbarie: “algunas de las hazañas de Arturo Cova, aunque explicables en parte por la influencia del medio, son de una ferocidad que las torna repugnantes. Un poeta, un creador de belleza, –y el héroe de la novela lo es– está obligado a imprimir sobre cada uno de sus actos de bondad o perversidad un sello de elegancia y de belleza” (43). La decepción de Castillo se debe al hecho de que el protagonista es incapaz de mantener el dominio de la civilización sobre la barbarie. La contradicción yace en que *La vorágine* presenta un héroe “que realiza el tipo del superhombre criollo” (Castillo 42), pero pierde el dominio de sí mismo y en consecuencia del entorno, es decir, de un sujeto que defrauda su posición dominante.

La supuesta debilidad (psicológica) de Arturo Cova es también el motivo para que Leonidas Morales en un artículo de 1965 afirme que es un error de José Eustasio Rivera pretender que la novela gire alrededor de Cova: “Rivera quiso darnos en *La vorágine* una novela de personaje y fundar en Arturo Cova el soporte dinámico de un mundo personal capaz de asimilar en un todo comprensivo ambos planos o zonas de la realidad; es decir, un personaje que fuera el eje de lo narrado, el centro psicológico de gravitación” (155). Con Morales, otra vez, la crítica apela a la idea, tan moderna, de *centro* para criticar a Arturo Cova: “Contrariamente, comprobamos que las acciones no logran introducir despliegue alguno. En lugar de expansión y proceso, observamos repetición, acumulación y suma ... El eje de lo narrado, su centro de

gravitación se desplaza del personaje a la selva. Y el pueril, entumecido mecanismo psicológico de Arturo Cova acaba en un silencio estéril” (156). El análisis que hace Morales de *La vorágine* le impide ver que si Cova “acaba en un silencio estéril” o que “la visión de la selva disuelve el sentido” es precisamente porque se trata de una novela que pone en crisis al sujeto en su relación con el objeto que se resiste a girar alrededor de un solo centro gravitacional, desafiando así el modelo epistemológico moderno.

La idea tan repetida en la crítica tradicional de que Cova no puede ser el centro de la novela impide ver la importancia de *La vorágine* para entender el fracaso de la modernidad en América Latina, que, como continente, no ha podido integrarse adecuadamente a las dinámicas occidentales. Esta imposibilidad está expresada claramente en la novela: en su espacio, su tiempo y sus conflictos. Las caucherías, en efecto, son símbolo de ese fracaso:

Por más de un siglo, los indios de la Amazonía peruana, colombiana y brasileña fueron esclavizados y explotados despiadadamente. El desastre ecológico de la expansión capitalista y el sufrimiento humano que produjo son ahora bien conocidos, y contribuyen de una manera directa a las crisis económicas en el Perú, Colombia y el Brasil. La devastación dejada en la estela de la fiebre cauchera significa una fuerte refutación a la muy mantenida teoría de que el subdesarrollo es precapitalista y feudal. (Crespi 419)

Ese fracaso tiene una razón epistemológica subyacente que puede sintetizarse en la ruptura entre el sujeto y el objeto, cuya transcripción más clara es la ruptura entre el hombre y la naturaleza, que es una de las características más importantes de la modernidad: “Para el platonismo, lo real tenía una ... participación más o menos perfecta en lo ideal ... En la matematización galileana de la naturaleza, es esta naturaleza misma la que pasa a ser idealizada bajo la dirección de la

nueva matemática, para convertirse ella misma –por expresarlo moderadamente– en una multiplicidad matemática” (Husserl 22).

Si el sujeto moderno está de por sí escindido de la naturaleza, *La vorágine* demostrará que esa escisión es irreversible en las selvas americanas que se resisten a la domesticación occidental, como lo prueba el caso del naturalista francés que llegó para ilustrar la selva bajo la guía de Clemente Silva, pero se encontró con el sufrimiento de los caucheros que en sus espaldas llevaban las cicatrices de los látigos, así como los árboles llevaban las marcas del sangrado, entonces quiso denunciar esa tragedia y murió asesinado, o, más precisamente, según la novela, devorado por la selva: “¡El infeliz francés no salió jamás!” (268).

La vorágine socava la modernidad representada en Cova y también la que representa el científico europeo igualándolos en la muerte. Presenta una naturaleza explotada, pero también la tragedia de los explotadores para retratar así ampliamente los términos y las consecuencias de la ruptura entre el hombre y la naturaleza, tragedia que no puede entenderse adecuadamente si no se ha comprendido primero que esa ruptura conlleva en una capa interior la distancia que ha impuesto la modernidad entre el sujeto y el objeto.

Que Arturo Cova no pueda sostener el peso de la novela habla de un sujeto fallidamente moderno que, recorriendo una geografía marginal y declarándose a sí mismo cauchero (aun siendo poeta): “¡Yo he sido cauchero, yo soy cauchero! Viví entre fangosos rebalses, en la soledad de las montañas, con mi cuadrilla de hombres palúdicos, picando la corteza de unos árboles que tienen sangre blanca, como los dioses” (287), termina por desaparecer fundido en la selva. Cova no es un poeta romántico “de cuño modernista” (Neale Silva, “Minucias” 100); es un hombre plenamente moderno, pero defrauda esa modernidad puesto que no puede entronizarse como el moderador de la relación sujeto-objeto. Su razón no es suficiente para dominar la barbarie selvática: “en el caso de la naturaleza, la irracionalidad deriva de la falta de conocimiento sobre

ella, un conocimiento que permita dominarla y usarla plenamente como recurso” (Santos 221).

Cova es un cauchero fallido que no puede explotar la selva como se espera que lo haga.

2.2 Sujeto y objeto, civilización y barbarie

El establecimiento del paradigma epistemológico que se ha venido discutiendo se dio en el siglo XVIII y es parte del proyecto ilustrado. La ilustración abarcaba tres aspectos de la vida intelectual europea: el epistemológico, el moral y el artístico. Fue en ese siglo que Kant publicó la *Crítica de la razón pura* e introdujo el así llamado *giro copernicano*, que le dio al sujeto la prerrogativa epistémica en su relación con el objeto. Más tarde, en 1784, el filósofo de Königsberg publicaría *¿Qué es la ilustración?*, donde se encuentra su famosa sentencia: “*¡Sapere aude!* ¡Ten el valor de servirte de tu *propia* razón!: he aquí el lema de la ilustración” (*Filosofía de la historia* 25). Europa, pues, se estaba afincando en el sujeto.

También ese siglo estableció el uso de los conceptos *civilización* y *barbarie*, como anota Todorov: “En los años siguientes [a 1757, que según Todorov (48) es cuando Mirabeau introduce el término civilización] muchos autores opondrán ‘barbarie’ y ‘civilización’, y concebirán la historia de la humanidad como un proceso en sentido único que lleva del primer término al segundo” (49). Asimismo, pero con un matiz diferencial, lo refiere Moreno-Durán: “Hacia 1752 aparece la acepción moderna [de ‘civilización’] (en el sentido de tránsito hacia ‘un estado civilizado’) gracias a Robert Turgot, aunque fue el conde [*sic*] de Mirabeau, el padre del ‘tribuno de la revolución’, quien la registró por escrito en su *Tratado de la población*, en 1752” (29).

La discrepancia de estas definiciones es menor si se tiene en cuenta el sentido de la coincidencia que vincula al proyecto epistemológico moderno y la idea ilustrada de civilización: hacer creer que toda cultura debe tener un único destino. De este modo, un siglo después, y bajo

esos preceptos de la ilustración europea, Sarmiento escribiría *Facundo*, obra que esta tesis no se propone investigar a fondo, pero que tampoco puede ignorar, pues *La vorágine* discurre en la selva amazónica, que, al igual que la pampa, es el ámbito de la barbarie.

A las categorías de civilización y barbarie, que han sido exploradas incansablemente por la historiografía literaria, subyace la correlación estudiada en la sección anterior, a saber, sujeto y objeto, en la medida en que ambas maneras de entender el mundo en términos binarios derivaron del siglo XVIII y XIX. Es evidente, sin embargo, que se trata de dos relaciones distintas; que solo son visibles en distintos niveles de análisis. Mientras los conceptos de sujeto y objeto son de orden estrictamente epistemológico, la dicotomía civilización y barbarie pertenece al análisis antropológico o, en todo caso, etnográfico. Pero, aunque se trate de relaciones de diferente índole, no por ello están separadas, por el contrario: los conceptos de civilización y barbarie son la actualización misma de las categorías de sujeto y objeto. Las ideas de civilización y barbarie están presentes de suyo en los hechos novelescos y por eso son más visibles, pero no pueden captarse plenamente sin un entendimiento adecuado del sujeto y el objeto. El propósito de esta sección será rastrear las ideas de civilización y barbarie en relación con la selva adonde llega Arturo Cova, que es una instancia de la civilización en tanto en cuanto es un sujeto moderno venido de la ciudad: “Casanare no me aterraba con sus espeluznantes leyendas. El instinto de la aventura me impelía a desafiarlas, seguro de que saldría ileso de las pampas libérrimas y de que alguna vez, en desconocidas ciudades, sentiría la nostalgia de los pasados peligros” (81).

2.3 La crisis de la civilización en *La vorágine*

Los conceptos de civilización y barbarie que desarrolla Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo* establecieron un modo de entender la geografía de América Latina en términos binarios. Los extremos de la conjunción, sin embargo, pueden tener cargas semánticas distintas. José Martí, por ejemplo, “nos presenta una inversión diametral de la jerarquía que estructura la oposición de los dos términos” (257):

Para el argumento esencial de Martí, la dicotomía primordial es aquella entre lo autóctono y lo foráneo, polaridad ésta que se manifiesta en todos los niveles de la organización retórica del ensayo. En Sarmiento dicha dicotomía no es particularmente importante, o mejor, aparece expresada en sus lineamientos fundamentales (lo de dentro vs. lo de fuera) en el contexto en que se define la relación entre la ciudad y las pampas.

(Alonso, “Civilización” 257)

A la intención de Martí se suma la de Roberto Fernández Retamar, que ve en Latinoamérica la promesa incumplida de Europa, “los proyectos de reformas políticas no realizados en los países de origen” (15). En *Calibán* (1971) opera igualmente una inversión de los términos que componen la conjunción: tanto Martí como Fernández Retamar han dotado de una intención específica sus ensayos para demostrar que la situación de inferioridad –la barbarie– no es tal, sino una construcción *ad hoc* que Europa necesita para justificar el punto de llegada –la civilización– desde el cual juzga a lo otro, lo bárbaro.

El mecanismo de *La vorágine* es diferente. Primero, porque a diferencia de Martí y Fernández Retamar (incluso del mismo Sarmiento), con la novela de Rivera el lector está ante una obra que carece de intención en sentido ensayístico. Segundo, y más importante: porque si bien *La vorágine* no presenta la discusión puramente conceptual, sus recursos estilísticos ponen directamente en crisis ese lugar de llegada de la modernidad desde donde Europa, enclave de la

civilización, juzga todo lo otro en términos de barbarie. Arturo Cova es agente de la civilización, pero con el progreso de la aventura ocurre en él un cambio de perspectiva, un *giro copernicano*, pues advierte que la selva y los indígenas no solo pueden prescindir de la civilización, sino, además, que la civilización misma (la empresa cauchera) es la verdadera barbarie:

No obstante, es el hombre civilizado el paladín de la destrucción. Hay un valor magnífico en la epopeya de estos piratas que esclavizan a sus peones, explotan al indio y se debaten contra la selva. Atropellados por la desdicha, desde el anonimato de las ciudades, se lanzaron a los desiertos buscándole un fin cualquiera a su vida estéril. Delirantes de paludismo, se despojaron de la conciencia y connaturalizados con cada riesgo, sin otras armas que el wíchester y el machete, sufrieron las más atroces necesidades, anhelando goces y abundancia, al rigor de las intemperies, siempre famélicos y hasta desnudos porque las ropas se les pudrían sobre la carne. Por fin, un día, en la peña de cualquier río, alzan una choza y se llaman “amos de empresa.” Teniendo a la selva por enemigo, no saben a quién combatir, y se arremeten unos a otros y se matan y se sojuzgan en los intervalos de su denuedo contra el bosque. Y es de verse en algunos lugares cómo sus huellas son semejantes a los aludes: los caucheros que hay en Colombia destruyen anualmente millones de árboles. En los territorios de Venezuela el balatá desapareció. De esta suerte ejercen fraude contra las generaciones del porvenir. (*La vorágine* 297)

Esta inversión de los términos evidencia la ruptura entre el hombre y la naturaleza, que es, a su vez, una transcripción de la ruptura entre sujeto y objeto. Pero, sobre todo, esta inversión de los términos pone en crisis el lugar de la civilización y su relación con la barbarie.

Se ha dicho ya que esta conjunción nos viene con la modernidad, pues bien, el falso progreso de esa modernidad queda en evidencia con el cambio de perspectiva que experimenta

Arturo Cova. No se trata aquí de negar la totalidad del proyecto moderno, sino, más bien, de aclarar que *La vorágine* demuestra la inviabilidad de ese proyecto en la geografía selvática suramericana, o, en todo caso, que los mecanismos de implantación de ese proyecto fracasaron. Con fracaso quiero decir que la modernidad que se instituyó en América Latina fue toda de carácter extractivista. En el caso específico del territorio donde transcurre *La vorágine*, el progreso tecnológico que favoreció a Estados Unidos y Europa fue obtenido mediante la deforestación y el esclavismo [debt peonage] que dominaron las caucherías, según explica Michael Taussig:

The forest and their inhabitants were falling to the axe of Western business and to the branches of Western science, its geography, its anthropology, and of course its industrial sciences. From the Congo to the Putumayo the most backward was being dragged into the maw of the modern. With Goodyear's discovery of vulcanization, adding hot sulfur to hot rubber to make it more elastic and resistant, the sap oozing from old tropical forests could be used as rubbery belts and tires to further propel the machines of the north. There are calculations of the number of Congolese and Putumayo bodies that went into each ton of that rubber. (Taussig 93)

Taussig explica el problema de la economía del terror desde el concepto de “fetichismo de los bienes” de Marx: “In modern history the fetishism of commodities rejuvenates the mythic densities of the space of death—with the death of the subject as much as the new found arbitrariness of the sign whereby a resurgent animism makes things human and human things” (5). Estas ideas esclarecen la atmósfera que dominó el auge de las caucherías, donde los blancos extractivistas establecieron una economía basada en el terror de la deuda que los indios estaban obligados a pagar: “Cost-effectiveness and ‘scarcity’ could be computed any which way, and if rationality suggested killing off the labor supply within a few years it was no less a sport to kill and torture Indian as to work them. Ostensibly a means of increasing production, the torture of Indians was

also an end in itself and the region's most enduring product" (128). Conviene aclarar, sin embargo, que el mismo Taussig no cree que *La vorágine* exprese el "espacio de muerte" tal como realmente es: "The image of the Putumayo here [en *La vorágine*] is not so much the smoothly vicious horror of the vortex, which is the Eustacio (sic) Rivera's novel" (132).

Dos razones más, aparte de la economía del terror, saltan a la vista para explicar el fracaso de la modernidad en América Latina. La primera es de orden geográfico, la segunda de orden histórico. En este punto es necesario volver a la discusión que propone Alonso, pues sostiene que la tesis geográfica no permite una comprensión adecuada de la naturaleza bárbara por dos motivos: "Primero, a pesar de su supuesta condición de origen, la geografía aparece por lo general suplementada por algún otro factor"; segundo: "la geografía es en el *Facundo* una entidad contradictoria que tiene también la capacidad de engendrar civilización" (261). En su lugar propone la tesis histórica: "la civilización se concibe a sí misma como el último y culminante estadio de un proceso teleológico que se ha desplegado en la historia" (260).

No parece adecuado reemplazar una mirada por otra, sino, más bien, entender la tesis geográfica en su justa medida para comprender mejor la tesis histórica. El tema geográfico es, efectivamente, complejo. En su prólogo a *Facundo*, Noé Jitrik introduce el problema de la geografía desde una perspectiva económica que contrasta civilización y barbarie de un modo comprehensivo:

la barbarie, que tiene su ámbito en la pampa (donde reside), da lugar al concepto de "interior," caracterizado por actividades económicas productivas que han sido históricamente liquidadas por Buenos Aires, donde reside la "civilización." El programa paradójico que se inicia es el de una reivindicación de ese interior expoliado, desde una perspectiva cultural representada por la ciudad pero que la ciudad ha desvirtuado. (XIX)

Como se ve, el tema geográfico supera la forma misma de la oposición entre dos aspectos y es por eso que la tesis geográfica debe formularse en términos que permitan complementar la tesis histórica. La división simplificadora entre civilización y barbarie coincide con la mirada que tenían los conquistadores de los indígenas americanos como salvajes, y la naturaleza. Los conquistadores identificaron naturaleza e indígenas en una misma ontología. En efecto, el argumento geográfico es importante porque está basado en una identificación del salvaje con la naturaleza que habita: “El salvaje y la naturaleza son, de hecho, las dos caras del mismo designio: domesticar la ‘naturaleza salvaje’, convirtiéndola en un recurso natural. Es esa voluntad única de domesticar la que vuelve tan ambigua y frágil la distinción entre recursos naturales y humanos tanto en el siglo XVI como hoy” (Santos 222). El gaucho viene a reemplazar al salvaje, así como los “indios” de *La vorágine* son la actualización de los nativos americanos cuya defensa por parte del padre Las Casas originó la Junta de Valladolid. Geográficamente hablando, según Boaventura de Sousa Santos, América vino a representar para Europa algo completamente nuevo, un verdadero *otro*: “el continente que rompía con la geografía del mundo antiguo confinado a Europa, Asia y África” (219).

La comprensión de lo bárbaro en términos geográficos tiene antecedentes en el mundo griego y se refiere a lo extranjero, como explica Montaigne en *De los caníbales*. En el ámbito de la literatura latinoamericana, Carlos Fuentes define muy bien el asunto geográfico:

“¡Se los tragó la selva!” dice la frase final de *La vorágine* de José Eustasio Rivera. La exclamación es algo más que la lápida de Arturo Cova y sus compañeros: podría ser el comentario a un largo siglo de novelas latinoamericanas: se los tragó la montaña, se los tragó la pampa, se los tragó la mina, se los tragó el río. Más cercana a la geografía que a la literatura, la novela de Hispanoamérica había sido descrita por hombres que parecían asumir la tradición de los grandes exploradores del siglo XVI. Los Solís, Grijalva y

Cabral literarios continuaban, hasta hace pocos años, descubriendo con asombro y terror que el mundo latinoamericano era ante todo una presencia implacable de selvas y montañas a una escala inhumana. (9)

En este punto, y para concluir esta sección, es necesario resumir algunas cosas. Primero: civilización y barbarie no pueden reducirse a categorías inexorablemente opuestas cuando se mira el *Facundo* desde dentro. Está, además, el tema de la identidad de Sarmiento, que es de origen provinciano pero se impuso el deber intelectual de estar a la altura cultural de Buenos Aires (Jitrik XIX). Sarmiento mismo encarna ambos aspectos y en esa medida su *Facundo* es expresión de una identidad hecha de fragmentos que, aunque en oposición, se complementan. Visto el problema desde fuera, según el paradigma de la modernidad, la selva corresponde a la representación más plena de la naturaleza y en consecuencia de la barbarie: la civilización es al sujeto epistemológico de occidente lo que la barbarie al objeto y “La selva es, realmente, la gran instancia de la ‘barbarie’ americana de la que el campo –la pampa y el llano– no es más que una débil premonición: la selva es lo desconocido, lo impenetrable, el otro mundo” (Moreno-Durán 328).

2.4 Civilización y barbarie en el siglo XIX y en el XX

Aunque *Facundo* no pertenece a la tradición de romances fundacionales del siglo XIX de la que *María* es un buen ejemplo, sí que es una obra plenamente decimonónica, cuya voluntad liberal coincide con la de esas novelas: apertura de las fronteras y librecambio. *Facundo*, sin embargo, presenta contradicciones muy específicas en lo tocante al blanqueamiento de América Latina: Sarmiento sabía que esos conceptos no se presentaban en una oposición absoluta; incluso de sí mismo decía, según cita de Gutiérrez Girardot: “‘soy el doctor montonero,’ es decir, soy al

tiempo un hombre culto y un gaucho” (*El ensayo* 55). Tenía, además, una idea fragmentada de Europa: estaba convencido de que España no debía ser el modelo de gobierno para la joven República Argentina, que, a su vez, creía dividida en dos: Buenos Aires y las provincias. Si Buenos Aires, como asiento de la Europa que tenía en mente Sarmiento, correspondía a la civilización, las provincias (la pampa) correspondían a la barbarie (donde los españoles se habían asentado más ampliamente):

El contacto con los europeos de todas las naciones es mayor aún desde los principios, que en ninguna parte del continente americano: la *desespañolización* y la *europificación* se efectúan en diez años de un modo radical, solo en Buenos Aires, se entiende. No hay más que tomar la lista de los vecinos de Buenos Aires, para ver cómo abundan en el país los apellidos ingleses, franceses, alemanes, italianos. (Sarmiento 87)

Los conceptos de civilización y barbarie no se agotan en su aparente oposición. En el contexto de las batallas caudillistas argentinas, por ejemplo, tenían un propósito político específico: “The dichotomy’s main drawback is oversimplification, a positive element as political propaganda, but a weakness as intellectual construct” (González Echeverría 12). Estos conceptos se refieren al contexto argentino pero no se agotan allí, sino que funcionan bien para explicar los modelos políticos y económicos que dominan la región latinoamericana desde la Conquista. Sarmiento, en efecto, hace parte del grupo de intelectuales que forjaron las nuevas repúblicas bajo una mentalidad europea y que, dicho sea de paso, no estuvieron inspirados exclusivamente en el ideal de la libertad continental, sino también en la ambición de constituir una nueva élite americana que nunca dejó de tener aspecto europeo: “La ‘idea’ de América Latina es la triste celebración por parte de las élites criollas de su inclusión en la ‘modernidad,’ cuando en realidad se hundieron cada vez más en la lógica de la colonialidad” (Mignolo 81); lógica que ha sido

reproducida hasta hoy por los distintos gobiernos y que ha fragmentado la sociedad en capas irreconciliables cuya fricción se traduce en guerras civiles, pobreza e inseguridad:

Como al resto de Hispanoamérica, los conquistadores trasplantaron al Río de la Plata la estructura, los principios, normas y actividades de una sociedad estricta e injustamente jerarquizada, creando así un régimen que la colonización desarrolló, y reafirmó, y después las instituciones republicanas –mutación superficialmente política– conservaron y aun agravaron al presentarse nuevas situaciones conflictivas y no ser capaces de proteger a los que ocupaban las bases de la pirámide social. (Lazo XVII)

La brecha social latinoamericana es una consecuencia directa de la ruptura entre el hombre y la naturaleza (que a su vez es una consecuencia de la tensión moderna entre el sujeto y el objeto) que para el siglo XIX latinoamericano adoptó la forma de civilización y barbarie: en el lado de la naturaleza/barbarie no solo están los gauchos y los indígenas, sino también los campesinos y la población vulnerable que se hacinó en los suburbios durante la primera mitad del siglo XX. Desde un punto de vista global, la barbarie está a este lado del Atlántico. Desde un punto de vista local, la barbarie está compuesta por quienes viven al margen de las sociedades urbanas: en la selva, por ejemplo. Este modelo cartográfico de origen europeo sirvió para interpretar la realidad argentina del siglo XIX, como bien señala Gutiérrez Girardot, y también es útil para entender el trasiego histórico social latinoamericano desde las batallas de independencia hasta hoy:

Pero la geografía no le interesa a Sarmiento como trasfondo, sino como punto de partida para una explicación del problema de la historia argentina. Y el problema prioritario de Argentina es la “extensión,” las extensas planicies de las que deriva la consecuencia final de que las extensas planicies han formado dos sociedades diferentes, que se enfrentan como extrañas una de otra: “Buenos Aires y las otras ciudades,” “centros de

civilización,” y el campo, las “campiñas,” “en las que se disuelve el lazo social.” (*El ensayo* 53)

Las tensiones sociales, como se ve, tenían un aspecto en la narrativa latinoamericana del siglo XIX y otro muy distinto a principios del XX. Mientras el siglo de *María* veía deseable la migración europea y la mezcla racial, en *La vorágine* la violencia ocurre sobre el tema de los cruces fronterizos y tiene formas nacionalistas, según explica Doris Sommer:

Hacia 1924, el discurso positivista y liberal de las ficciones fundacionales había dado un giro populista y antiimperialista. Mientras los forjadores de las naciones del siglo XIX generalmente acogían la empresa extranjera para ayudar a inscribir la civilización en el espacio en blanco de América, los contemporáneos de Rivera habían advertido ya los costos sociales y políticos de la libre competencia. (466)

Varios pasajes de *La vorágine* prueban esta tesis; hacia el final, por ejemplo, cuando muere el Cayeno, uno de los mandos medios de Barrera, Arturo Cova exclama: “¡Así murió aquel extranjero, aquel invasor, que en los lindes patrios taló las selvas, mató a los indios, esclavizó a mis compatriotas!” (379). *La vorágine* es heredera de *María*, pero mientras en *María* la naturaleza está contenida en los linderos de la hacienda, que es dominio del patriarca, *La vorágine* no admite la posibilidad de que haya hacienda alguna porque la selva ni siquiera permite que haya linderos: no se puede delimitar alrededor de una casa, como en la novela de Jorge Isaacs, donde la naturaleza toda está descrita desde la hacienda. La selva de *La vorágine* no puede ser administrada por patriarca alguno porque ni siquiera admite el establecimiento del sujeto regulador del objeto en la dicotomía epistemológica que da fundamento a la modernidad. Estas divisiones por parejas, que para el siglo XIX adoptaron la forma de civilización y barbarie, en el XX se extendieron a muchas otras: “De manera retórica, las fronteras que el discurso del populismo erige son oposiciones binarias entre lo mío y lo suyo, lo patriótico y lo traicionero, lo generoso y lo

codicioso, lo heroico y lo cobarde; y ello conduce a una oposición fundamental entre el yo y el otro, entre lo masculino y lo femenino” (Sommer 466-467).

El enfoque de Sommer no incluye la dicotomía sujeto y objeto porque su interés es la discusión de género y no el asunto epistemológico. Pero en la base de las parejas que propone la crítica estadounidense yacen el sujeto y el objeto como las categorías que contienen en potencia las formas específicas de “el yo y el otro” o “lo masculino y lo femenino.” Y, desde luego, como las categorías que son potencia de los conceptos civilización y barbarie. En otras palabras: el binomio civilización y barbarie es una actualización de las categorías sujeto y objeto, fundamento de la epistemología e ideología occidentales.

3. *La vorágine*, novela de ruptura

La violencia en *La vorágine* es expresión de la ruptura entre el hombre y la naturaleza. De allí, la distancia entre la civilización y la barbarie. Los conflictos sociales que presenta Sarmiento en *Facundo*, como se ha dicho, no se agotan en el contexto argentino de las batallas caudillistas; de la misma manera, la violencia como tema social en *La vorágine* tampoco es restrictiva a la fiebre del caucho que tuvo lugar en la cuenca amazónica a principios del siglo XX. El hecho de que ambas obras hayan perdurado a la crítica de lectores y especialistas hasta hoy es indicativo de que las contrariedades que representan sus respectivos argumentos son semblanza de una lucha compleja que tiene suelo en el interior mismo del hombre y su intención de relacionarse con la naturaleza y va hasta los conflictos sociales y ecológicos que derivan del fracaso de esa intención. *La vorágine* enseña que el hombre es incapaz de ver la naturaleza más que como un recurso económico, pero también enseña que esa relación distorsionada tiene consecuencias para el

hombre mismo, que, incapaz de renunciar al vórtice de la empresa cauchera, termina extenuado tal como si fuera la selva misma de cuya explotación obtiene ganancias:

El ansia de riquezas convalece al cuerpo ya desfallecido, y el olor del caucho produce la locura de los millones. El peón sufre y trabaja con deseo de ser empresario que pueda salir un día a las capitales a derrochar la goma que lleva, a gozar de mujeres blancas y a emborracharse meses enteros, sostenido por la evidencia de que en los montes hay mil esclavos que dan sus vidas por procurarles esos placeres, como él lo hizo para su amo anteriormente. Solo que la realidad anda más despacio que la ambición y el beriberi es mal amigo. En el desamparo de vegas y estradas muchos sucumben de calentura, abrazados al árbol que mana leche, pegando a la corteza sus ávidas bocas, para calmar, a falta de agua, la sed de la fiebre con caucho líquido; y allí se pudren como las hojas, roídos por ratas y hormigas, únicos millones que les llegaron, al morir. (*La vorágine* 245)

Este ciclo de destrucción también está emparentado con la escisión sujeto-objeto que ha dominado la cultura occidental desde la revolución científica y que siguiendo al siglo de la Ilustración tomó la forma del historicismo hegeliano. Es una relación de poder que iguala al bárbaro (o al salvaje o al indio o al gaucho o al campesino) con una naturaleza hostil que se resiste a ser dominada por la civilización que se empeña en convertirla en recurso de conocimiento o recurso económico para beneficio propio: “Transformada en recurso, la naturaleza no tiene otra lógica que la de ser explotada hasta la extenuación. Separada del hombre y de la sociedad, no es posible pensar en interacciones mutuas. Esa segregación no permite formular equilibrios ni límites y es por eso que la ecología solo puede afirmarse a través de la crisis ecológica” (Santos 222).

El conflicto hombre-naturaleza está ubicado en el margen, lejos del centro, que es la modernidad europea, enclave de la civilización y núcleo regulador de las fronteras. En ese centro

está entronizado el sujeto cartesiano que regula su relación con el objeto, que es la periferia. Este modelo cartográfico se impuso en toda América Latina. El centro funciona como regulador de la periferia no solo en materia económica y social sino también epistemológica. De hecho, la cartografía misma, lejos de ser una representación analógica del territorio, tiende a discriminar el valor de ciertas regiones en virtud de los estándares epistemológicos del lugar donde se producen los mapas:

En efecto, la principal característica estructural de los mapas es que, con el fin de cumplir su función de representación y orientación, distorsionan inevitablemente la realidad. Pero la distorsión de la realidad que el mapa produce no será considerada imprecisión si los mecanismos que llevan a la distorsión fueran conocidos y controlados — como, en regla, sucede—. (Santos 66)

En el marco de ese paradigma cartográfico, la selva de *La vorágine* se levanta en la periferia de la periferia: en los cruces fronterizos de los países tropicales suramericanos, y desde esa situación marginal desafía el paradigma epistemológico moderno al poner en crisis al sujeto y la civilización.

3.1 El territorio, la nación y la casa

Los conceptos civilización y barbarie ponen de manifiesto el problema de la geografía, que es también el problema del territorio: de los límites de las nacientes repúblicas en el siglo XIX y su viabilidad a principios del XX. Si con *Facundo* asistimos a un proyecto de país que se divide entre dos facciones, la civilización y la barbarie, con *María* el lector se encuentra frente a una visión distinta de la naturaleza: el patriarca está entronizado en la hacienda que, a su vez, preside el territorio. Ese territorio describe una vasta naturaleza, pero toda ella está descrita desde dentro

de la hacienda, o bien desde la montura del caballo: es una naturaleza domesticada y en consecuencia cumple con el mandato bíblico de someter la tierra y mandar sobre los animales. El patriarca es la ley, y la hacienda, con sus recursos de producción (el establo, el granero, la molienda, el pozo y también los esclavos), es microcosmos del país que recientemente ha conquistado su independencia y tiene su propia economía. En *La vorágine*, en cambio, la naturaleza se resiste al establecimiento de todo lindero: no hay hacienda ni patriarca y en consecuencia el territorio está desvinculado de la ley.

La vorágine presenta un desafío importante para la literatura nacional colombiana porque como novela que se ocupa de la naturaleza es heredera de *María*, pero el tratamiento de los temas es muy distinto. En cierta medida, *La vorágine* rompe con los temas de la novela de Isaacs, pero también es una afirmación de los conflictos económicos que encierra la hacienda como centro de producción y motor de la economía nacional, pues en el centro de la historia está la hacienda como la “casa grande.” Otto Bruner explica la hacienda como el centro de la economía familiar europea de la alta edad media, una etapa previa a la economía de mercado donde la producción estaba limitada a satisfacer las necesidades de la familia (hijos, esposa, esclavos, etc.). A esta economía la llama Bruner “Oeconomica,” del griego *oikos*, que significa casa: “La Oeconomica como teoría del *oikos* abarca la totalidad de las relaciones y las actividades humanas en la casa, la relación de hombre y mujer, de padres e hijos, de señor de la casa y servidumbre (esclavos) y el cumplimiento de las tareas puestas en la economía doméstica y agraria” (119).

Esta “casa grande” de Bruner es el mismo concepto que aprovecha Rafael Gutiérrez Girardot para explicar las aristocracias coloniales en América Latina y la función social de la literatura en esas sociedades. La casa es un lugar de primer orden en la fundación de las nuevas naciones y sociedades americanas y en consecuencia de su literatura (*Temas y problemas* 35-40). En la casa tiene lugar la formación de los vínculos más inmediatos que la habitan, luego esa

formación se proyecta a la ciudad y al país configurándose así la nación entera (sus costumbres, su religión y su gobierno) en virtud de las relaciones primeras de la casa.

La hacienda de *María* coincide con la “casa grande” porque es un retrato de la economía aristocrática del siglo XIX en Colombia, donde los terratenientes tenían en la hacienda todos los medios de producción: la casa era el taller y el establo, el granero y la despensa. Asimismo, los habitantes de la casa, los familiares y los esclavos, estaban todos comprometidos con el sistema de producción. Pero en el centro de la hacienda está el padre de Efraín como el señor de la casa: administrador de los recursos, es decir, de la “Oeconomica,” según la tradición aristotélica:

Todas las relaciones de dependencia en la casa se refieren al señor de la casa, que como cabeza directiva hace de todas ellas un todo. Para eso está capacitado solamente el hombre, que según Aristóteles es el único que posee las virtudes necesarias. La casa, oikos, es pues un todo que descansa en la desigualdad de sus miembros, que encajan en una unidad gracias al espíritu director del señor. Aquí se hace patente el verdadero sentido de la palabra “padre de la casa.” (Bruner 124)

Esta cita aborda un elemento fundamental en lo relativo a la fundación de las naciones americanas y explica bien la tragedia que significó la pérdida de la hacienda en el siglo XIX colombiano, pues la hacienda era el símbolo de la fundación nacional. Sobre el fundamento que era la casa, como una serie fuerte de la superestructura económica dominante en la época colonial, se alzó el partidismo político en Colombia: la falange dominante, la que en sentido literario era correctamente española, la que miraba a la península, se llamaba conservadora. Y aunque el proyecto liberal en el siglo XIX es una reacción a la primacía conservadora, sólo lo era en ideas, pues su ejercicio económico no podía distinguirse claramente del conservador.

Pero el señor de la casa no solo era el fundamento económico y el centro de la familia, tenía que ser, sobre todo, la representación de Dios: así como el alma gobierna al cuerpo, el

señor debe ser lo suficientemente virtuoso para gobernar la casa. Esta forma monoteísta de entender las relaciones familiares y de producción es heredera del aristotelismo que gobernó la cultura europea a todo lo largo de la edad media y llegó hasta el siglo XVIII. Ese aristotelismo escolástico era también una forma de platonismo que entendía la totalidad de las relaciones del universo como movidas por el principio primero (el “motor inmóvil” de Aristóteles o el *nous* platónico). De modo que debe ser clara esta manera de entender a Dios y su presencia en el centro de la casa por interpuesta persona del *pater familias*: no se trata de la idea moderna de Dios, sino de una adaptación cristiana de la filosofía griega que entendía que todo el universo se movía en virtud de una sola cosa: la idea (*nous*) en sentido platónico o el “motor inmóvil,” la causa primera, de Aristóteles:

Este pensamiento presupone la ontología griega ... De ahí que el hombre, la casa y el Estado se contemplen como un todo, y no se los analice como en las ciencias modernas ... Ser y deber ser no se pueden separar aquí como en el pensamiento moderno, sino que se hallan estrechamente ligados. La Ética, la “filosofía práctica,” es en esencia una teoría de las virtudes del hombre individual, del señor de la casa, del hombre de Estado. En la virtud depende hasta qué punto el hombre, la casa y el Estado están en capacidad de acercarse a su “esencia,” a su ser verdadero. Pues para este pensamiento, el verdadero ser y el bien supremo son una cosa y constituyen el concepto de Dios de la filosofía antigua, el “monoteísmo metafísico” (Dilthey) de la antigüedad. (Bruner 126)

Siguiendo a Otto Bruner, Gutiérrez Girardot concluye que este fundamento teológico que rigió para la hacienda de la vieja Europa se trasplantó a América con el Descubrimiento y la Colonia “Gracias a la difusión del aristotelismo escolástico en Europa, y especialmente a su dominación exclusiva en España” (39). En consecuencia, se estableció en los territorios de la América Latina recién descubierta una doctrina aristocrática de corte monoteísta que dominó la producción y la

economía del Estado. Esa aristocracia patriarcal dominó la Colonia, atravesó las campañas independentistas, adelantadas por sectores aristocráticos, y llegó hasta el siglo XIX republicano de Jorge Isaacs. El padre de Efraín es el señor de la casa de *María*, por consiguiente los esclavos y la hacienda se reúnen en torno a su virtud: “Los esclavos, bien vestidos y contentos, hasta donde es posible estarlo en la servidumbre, eran sumisos y afectuosos para con su amo” (Isaacs 60).

Efraín, como si Isaacs hablara en su nombre, sabía distinguir la jerarquía de la casa: “Pude notar que mi padre, sin dejar de ser amo, daba un trato cariñoso a sus esclavos, se mostraba celoso por la buena conducta de sus esposas y acariciaba a los niños” (61). Jorge Isaacs estaba en la mitad de la tensión económica que cifró el siglo XIX en Colombia: heredero de un hacendado, pero con ideas radicalmente liberales, defendía el abolicionismo y los derechos de los indígenas a conservar sus resguardos por encima de los intereses comerciales de su propia clase económica. La tragedia de *María*, como ha sostenido Sommer, y como se verá a continuación, es el reflejo de esa tensión política y económica. El propósito de esta sección será examinar brevemente *María* para avanzar hacia *La vorágine* como heredera del tema de la naturaleza en la literatura colombiana y para probar que el tema de la casa, como proyecto nacional en *María*, ya en *La vorágine* es apenas una fantasía.

3.2 María, la hacienda y el territorio

“Se remontan los orígenes de la Novela de la Selva al momento en que la visión de la naturaleza se vuelve emotiva con el advenimiento del romanticismo” (León Hazera 15). Así comienza el primer tratado comprehensivo sobre la novela hispanoamericana de la selva, donde la autora explica que, con *María*, la tradición literaria de Hispanoamérica se atreve por primera vez a transcribir la naturaleza a las letras nacionales como elemento fundamental de su identidad

desde el Descubrimiento: “*María* es la novela hispanoamericana en que el paisaje americano se consagra plenamente como elemento de gran calidad artística. En ella encontramos también la incipiente Novela de la Selva” (25).

Pocos años después de que Lydia de León Hazera descubriera resonancias de *María* en *La vorágine*, Antonio Curcio Altamar publicaría un artículo donde explica que *María* es el precedente, pero como precedente, no podía enseñar con suficiencia la “captación fiel de un ambiente de vida que todos sentían o presuponían nuevo y diferenciador, pero que en realidad no se había asomado todavía de modo genuino y con toda la fuerza de su originalidad en las páginas de la novela colombiana” (121). Ese ambiente diferenciador no es otro que la selva de *La vorágine* donde la naturaleza no está supeditada a la hacienda, como en *María*, porque ni siquiera hay hacienda.

El origen del problema de la naturaleza en las letras plenamente americanas, sin embargo, hay que buscarlo en *María*, la primera novela hispanoamericana que explora el tema de la naturaleza en relación con los personajes. El rasgo romántico de *María*, que señala Curcio Altamar como obstáculo para una plena representación de la naturaleza americana, consiste en que allí la naturaleza está definida en virtud de los sentimientos de los personajes y por ello carece todavía de autonomía; es reflejo de la psicología de los protagonistas incluso cuando se sale de las proporciones establecidas por la voluntad paisajística de la novela. Lydia de León Hazera divide la novela de Isaacs en dos partes, donde cada una presenta una naturaleza distinta: “En la primera ... el poeta describe la naturaleza con suave melancolía y amor, armonizando los sentimientos de los protagonistas con el paisaje; en la segunda, el paisaje-jardín que ha dominado la mayor parte de la novela cede paso a uno fúnebre y salvaje que augura la muerte de María” (26). Es en esta segunda etapa donde nace la novela de la selva, que, según León Hazera, se “cristaliza” (44) en *La vorágine* y tendrá resonancias en *Los pasos perdidos*: “El viaje

de Efraín por el Dagua preannuncia el de Arturo Cova de *La vorágine* de José Eustasio Rivera y más remotamente del ser alienado de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier” (43).

Pero Efraín no se queda en el Dagua, sino que regresa a la hacienda para asistir al desenlace de la tragedia, porque si bien en *María* hay una exploración de la naturaleza selvática, un precedente del desarrollo que tendrá el subgénero en el siglo XX, es preciso afirmar que la novela de Isaacs es todavía una obra romántica donde la naturaleza está dominada por los sentimientos de los personajes y más específicamente es el producto de la mirada del hacendado, el señor de la casa, que, a su vez, responde a un contexto histórico determinado del país.

Para 1867, fecha de publicación de *María*, el lugar de la narración era el Estado Soberano del Cauca, el más rico y extenso de los Estados Unidos de Colombia, la etapa federal de la República, que, como país, era todavía una “ficción,” “pues solo existía un orden nacional en los asuntos expresamente delegados al gobierno central” (Melo 147), de modo que los estados eran independientes y en ese sentido el país seguía dividido. Pero esta división no solo era política, sino, ante todo, económica. Los estados independientes tenían sistemas independientes de producción refractarios al comercio con otros estados:

regiones con tenues relaciones comerciales y económicas entre sí, obstaculizadas por aduanas y pontazgos internos, que cuentan con una diversidad apreciable de regímenes jurídicos, políticos, comerciales, tributarios y, además, con sus propios ejércitos, que hacen difícil hablar de una nación como tal. (Kalmanovitz 102)

En el centro de esas economías regionales independientes estaba la hacienda, que había sido el mecanismo de producción desde la Colonia. Los hacendados no solo dominaban la tierra, sino también la mano de obra esclava. Pero el comercio exterior, la abolición de la esclavitud y el establecimiento de resguardos indígenas fue deteriorando la hacienda, especialmente la hacienda caucana, pues la economía de este estado estaba fundamentada, más que cualquiera otra del

país, en minería y esclavismo. El caso atípico fue Antioquia, donde la esclavitud estaba en crisis ya desde el siglo XVIII, región a la que Isaacs se sintió siempre muy cercano. Donald McGrady, en su edición de *María*, anota dos razones para explicar esta cercanía. La primera, el carácter industrial del pueblo antioqueño: “Toda su vida Isaacs se sintió íntimamente unido a los habitantes de la provincia de Antioquia; por tanto, no extraña que haya documentado extensamente sus costumbres, todas las cuales revelan industria y economía” (23). La segunda se refiere al mito del origen judío de los antioqueños (71n3), que, según explica el mismo McGrady, carece de fundamento histórico.

La economía antioqueña se distinguió de las demás economías nacionales porque estaba fundamentada en una base líquida importante derivada de la minería y el comercio, mientras en Bogotá, por ejemplo, la economía dependía del comercio exterior (Kalmanovitz 101-112). En síntesis, había más dinero circulando en Antioquia que en las demás regiones, muchas de cuyas economías dependieron de la hacienda hasta mediados del siglo XIX, cuando el Partido Liberal entró en crisis y se dividió entre un ala radical y una falange reaccionaria compuesta de los viejos liberales, más preocupada por conservar las prebendas que los criollos habían heredado de las élites que participaron en el proceso independentista (Safford y Palacios 398-416). Jorge Isaacs estuvo en medio de la crisis liberal porque su padre era un hacendado y, sobre todo, porque él mismo, como liberal, manifestó su apoyo al abolicionismo y defendió los derechos de los indígenas:

The famed author and Liberal politician Jorge Isaacs urged local Liberal officials to protect indigenous interests against *hacendados*' abuses, so that Indians would see how “the Liberal Party, liberator in all of the nation of slaves of the African race, will also make free, perfectly free, people of the Indian race.” (Sanders 73)

Por estas razones es que Doris Sommer define *María* como un caso atípico en el canon de la novela decimonónica de América Latina: “Si el futuro parecía incierto, por lo menos esas novelas localizaban el problema que entorpecía el progreso del país. En cambio, *María* no proyecta el futuro ni encuentra obstáculos que intente resolver. Es, más bien, inexplicablemente triste ... triste y reacia a decir por qué” (226). *María*, como Isaacs, está atascada entre la clase hacendada paternalista y esclavista y el progresismo abolicionista, y eso lo vio Sommer muy claramente:

En otras palabras, más allá de la tragedia que se percibe a primera vista, la novela apunta quizá hacia una renovación nacional basada en los agricultores arrendatarios y los labradores independientes, una renovación “draconiana” que necesitaba sacrificar la plantocracia, aunque a la larga sería derrotada a su vez por el capital extranjero. (234)

Efraín perdió a María e Isaacs perdió la hacienda paterna. Esas dos pérdidas cifran la situación de un país que no encuentra la salida a una política territorial excluyente y en consecuencia va a la guerra civil. Once guerras civiles aproximadamente hubo en Colombia durante el siglo XIX. El XX empezaría con la Guerra de los Mil Días y la secesión de Panamá. El país no pudo encontrar la ruta de una república cohesionada y las clases populares, que eran la mayoría, seguían alzándose ya en tomas organizadas o como pillaje. La distribución de la tierra era el problema de la joven república gobernada por hacendados. Y ese problema marginó a las clases más populares. La cuenca amazónica es uno de los márgenes hasta donde llegó la violencia, tema principal de *La vorágine*.

3.3 *La vorágine*, la casa y el territorio

Si en *María* la hacienda preside el territorio y en él la naturaleza, en *La vorágine* ni siquiera hay casa que pueda mantenerse en pie. Este es uno de los símbolos más complejos de la novela de

José Eustasio Rivera, pues se presenta de dos maneras distintas, como la casa material y como la casa que concibe en sus fantasías Arturo Cova. Entendemos la casa a la manera de Bajtín, como el cronotopo idílico: “la sujeción orgánica, la fijación de la vida y sus acontecimientos a un cierto lugar: al país natal con todos sus rinconcitos, a las montañas natales, a los valles, a los campos, al río, al bosque, a la casa natal” (376). Es así como las dos formas del símbolo casa presentes en *La vorágine* demuestran la incapacidad del estado colombiano de cohesionar sus regiones en una idea de país; la incapacidad de hacer presencia en las fronteras para generar entre las poblaciones más apartadas una identidad nacional. Prueba de ello es el famoso fragmento en que hablan Arturo Cova y la sirvienta Sebastiana sobre lo que significa ser colombiano:

—Mulata —le dije— ¿cuál es tu tierra?

—Esta onde me hayo.

—¿Eres colombiana de nacimiento?

—Yo soy únicamente yanera, del lao de Manare. Dicen que soy craveña, pero no soy del Cravo; que pauteña, pero no soy del Pauto. ¡Yo soy de todas estas yanuras! ¡Pa qué más patria, si son tan beyas y tan dilatáas! Bien dice el dicho: ¿Onde ta tu Dios? ¡Onde te salga el sol!

—¿Y quién es tu padre? —le pregunté a Antonio.

—Mi mamá sabrá.

—¡Hijo, lo importante es que hayas nació! (129).

Doris Sommer se ha ocupado de este fragmento ampliamente, la intención de su lectura parte de sus tesis sobre las novelas fundacionales del siglo XIX y por eso insiste en que las construcciones nacionales de América Latina se han hecho sobre la figura del padre que equivale a la expansión de la patria para marginar así a la madre como mero agente reproductor: “Mientras la fuerza masculina se expande metonímicamente hasta alcanzar dimensiones nacionales, la fuerza

femenina se cancela por una sustitución metafórica” (“El género deconstruido” 463). Pero Sommer sabe de sobra que el diálogo de Sebastiana pone en crisis esa mirada totalizadora del padre, puesto que Sebastiana “no necesita ni al padre de sus hijos ni a la patria para legitimarse a sí misma” (466). Así lo prueba la posición de Cova, que, según Sommer, “permite que la mujer lo rechace” (466). La posición de Cova no solo es problemática ante lo que dice Sebastiana, sino como hombre en general, pues se trata de un patriarca fallido. Y es en este sentido precisamente que recuerda al padre de Efraín, dueño de la hacienda y culpable de que María y Efraín nunca se casaran. No se trata de compararlos, pues no hay punto de comparación. Se trata más bien de encontrar la herencia de *María* en *La vorágine*. Sommer afirma que “la mayor virtud de *La vorágine* es que permite que las contradicciones o aporías del diálogo fluyan sin tratar de incorporarlas por la fuerza en un discurso totalizador y omnisciente acerca de la identidad y el destino nacionales” (466). Hay que añadir que la aporía no solo se da en los diálogos, sino que, al igual que en *María*, los protagonistas de *La vorágine* no tienen salida: no hay en estas novelas un proyecto de nación: María muere y no puede reunirse con Efraín. Arturo Cova, Alicia y su hijo desaparecen en la selva. No hay una nación que permita a estos narradores escribir un proyecto novelístico de nación. Por eso remata Sommer: “Anteriores ‘novelas’ históricas son aparentemente más insistentes y programáticas” (466). Si *María* resultaba extraña porque a pesar de no presentar una alternativa de nación para la joven república fue la novela más exitosa del siglo XIX, *La vorágine* es el testimonio de la violencia como resultado de ese estado de cosas que se prolongó hasta principios del siglo XX.

Más que en ninguna otra novela de la selva, en *La vorágine* el símbolo de la casa pone de presente la bancarrota de la nación. El símbolo de la casa tiene una doble función en la novela de Rivera: representar la crisis del asentamiento y del territorio-nación mediante la caída de la casa

material y representar la crisis del patriarca-gobernante mediante el fracaso de Arturo Cova como padre de familia y su fantasía recurrente de tener una casa y un hijo con Alicia en Bogotá.

Dos casas materiales hay apenas en *La vorágine*, ambas en el piedemonte llanero; la primera es La Maporita, adonde llegan Cova y Alicia luego de haberse fugado de Bogotá. En La Maporita viven Griselda y Fidel Franco, el dueño de la casa. Una pareja sin hijos cuya relación amorosa no es del todo clara, pues Griselda coquetea ocasionalmente con Narciso Barrera y también con Arturo Cova. La Maporita es más bien un rancho que una casa, pero la narración destaca su higiene y buen orden: “Complacidos observábamos el aseo del patio, lleno de caracuchos, siemprevivas, habanos, amapolas y otras plantas del trópico” (99). Lo primero que supieron a su llegada fue que Griselda estaba planeando dejar la casa para ir a trabajar a las caucherías del Vichada (100) y llevarse con ella a Fidel Franco, que todavía no estaba convencido del todo, pues desconfiaba de Barrera. Griselda quería ganar algo de dinero y había escuchado que Barrera pagaba bien. En La Maporita, la casa de Franco, no estaba satisfecha, pues había muchas carencias y no solo económicas, pues Franco no era precisamente un patriarca a la manera del *hombre de la casa*, un símil del gobernante. Franco no representa ninguna autoridad, pese a ser un hombre bueno y leal (107), pues acompaña a Cova hasta el final de novela, hasta perderse en la selva junto con Alicia, Griselda y Helí Mesa. Ya habíamos visto antes cómo Sebastiana, que sirve en La Maporita, confronta a Cova para poner en crisis su mirada patriarcal de la nación; ahora la vemos poniéndolo al tanto de la situación, contándole que “Barrera es mejor que el hombre; Barrera es una oportunidad” (113). Sebastiana presenta a Narciso Barrera de una forma muy singular, como la oportunidad de conseguir dinero y salir de la pobreza. El *hombre* al que se refiere Sebastiana es Franco:

La vieja Sebastiana condensa el sentimiento de muchos en los Llanos, cuando sentencia que “Barrera es una oportunidad.” Pero así mismo pudiera decirse que “Barrera es una

enfermedad”; es la polución de las mercancías que endeuda, que somete ... que seca y aniquila. La médica blancura de su indumentaria esconde al traficante de gente ... El nombre mismo del personaje indica su naturaleza esencialmente adversa. (Páramo Bonilla 221)

Esta manera de comparar a Barrera con Franco deja en claro la situación de este: para Griselda no es suficiente su buen corazón, pues viven mal. De manera que el villano viene a tomar el lugar del patriarca, a suplir las necesidades que Franco no puede satisfacer. Estas necesidades no son solo económicas, como hemos visto ya, pues Griselda aparentemente tiene un romance con Barrera (que puede originarse en el interés de aquella en irse para las caucherías del Vichada) y también cede al galanteo de Arturo Cova. En cualquier caso, la posición que queda en evidencia es la de Franco, ya que finalmente Griselda se escapa con Barrera y arrastra consigo a Alicia, dejando la casa sola; dejando el territorio despojado de tierra, para continuar con la metáfora de Sommer: “el padre también es dependiente; necesita que la tierra femenina lleve su nombre y le confiera el status de padre” (“El género deconstruido” 466).

La Maporita está en el territorio del ható, la hacienda del viejo Zubieta, que domina la economía de esta subregión y está descrita de esta manera:

La casa, pajiza y a medio construir, desaseada como ninguna, apenas tenía habitable el tramo que ocupaba yo. La cocina, de paredones cubiertos de hollín, defendía su entrada con un barrizal, formado por las aguas que derramaban las cocineras, sucias, sudorosas y desarrapadas. En el patio, desigual y fangoso, se secaban al sol, bajo el zumbido de los moscones, cueros de reses sacrificadas, y de ellos desprendía un zamuro sanguinolentas tiras. En el caney de los vaqueros vigilaban, amarrados sobre perchas, los gallos de riña, y en el suelo refocilábanse perros y lechones. (148)

Su gobernante, Zubieta, es un borracho que vive con una prostituta a quien retiene a cambio de una falsa promesa, explota a los trabajadores y usurpa a los que frecuentan su casa mediante el juego de azar en concierto con Barrera (110). Tanto La Maporita como la casa del hato están ubicadas en el piedemonte llanero y el incendio que las destruye es el último momento narrativo de la primera parte de la novela, que transcurre en esta zona geográfica, como antesala de la selva. No es casualidad que ambas casas caigan incendiadas en el mismo pasaje: se trata de la extensión de la casa como símbolo de un país que no puede sostenerse a sí mismo, por lo menos no en los márgenes. Prueba de ello es la serie de acontecimientos que llevan a la ruina del hato de Zubieta, entre los cuales puede contarse la intervención del juez encargado del asesinato de Zubieta:

Colgado por las muñecas en el lazo del chinchorro, balanceábase el vejete [Zubieta], vivo todavía, sin quejarse ni articular, porque en la raíz de la lengua le amarraron un cáñamo. Barrera no quiso verlo; mas, cuando el juez llegó al hato, hizo contra nosotros imputaciones tremendas ... El juez hizo firmar a todos la consabida declaración y regresó esa misma tarde, custodiado por Barrera y su personal. (184)

Hemos visto ya que Barrera desplaza a Franco del lugar del *pater familias*, el gobernante de la casa. Ahora lo vemos administrando la justicia por su cuenta en el asesinato de Zubieta, el dueño de la hacienda del hato y patriarca fracasado también. Ambas casas fueron penetradas por la astucia del villano de la novela, cuyo territorio es el margen: la frontera con Venezuela y Brasil, adonde Barrera lleva los campesinos de los llanos con falsas promesas. Barrera significa el fracaso de un estado que es incapaz de controlar su territorio, y también es el símbolo del extraño que penetra la casa para desplazar al patriarca. No hay estado porque ni siquiera la casa puede mantenerse en pie. El estado es, después de todo, una proyección de la casa y la familia, de sus dinámicas, de sus relaciones de poder y su economía.

Cae incendiada la hacienda del hato como consecuencia de una estafa perpetrada por Barrera, el subsiguiente asesinato de Zubieta y una revuelta de campesinos que provocaron Cova y Barrera al dejar en libertad al ganado de la estancia. Pero es todavía más sorprendente el incendio que devora La Maporita, no solo porque es el mismo Franco, su dueño, quien le prende fuego cuando se entera de que Griselda y Alicia (ya embarazada) se fueron con Barrera, sino también porque, ante las llamas, Cova expresa la frustración de los sueños fallidos de ser un patriarca acaudalado:

Nuestros caballos, espantados, retrocedieron hacia el caño de aguas bermejas, y desde allí vi desplomarse la morada que brindó abrigo a mis sueños de riqueza y paternidad. Entre los muros de la alcoba que fue de Alicia se columpiaba el fuego como una cuna. Idiotizado contemplaba el piélago asolador sin darme cata del peligro; mas cuando vi que Franco se alejaba de aquellos lares maldiciendo la vida, clamé que nos arrojáramos a las llamas. Alarmado por mi demencia, recordóme que era preciso perseguir a las fugitivas hasta vengar la ofensa increíble. Y corriendo, corriendo entre las claridades desmesuradas, observamos que la casa del hato ardía también y que la gente daba alaridos en los montes. (186)

Hasta aquí se ha demostrado que la casa material en *La vorágine* representa la crisis del asentamiento y del territorio nación, pues ni la casa del hato ni La Maporita pueden mantenerse en pie ni sus gobernantes son capaces de sustentarlas. En adelante, ya en la selva, no habrá casas propiamente dichas, tan solo albergues a la manera de caneyes o barracas que “sirven de viviendas y bodegas” (250) adonde los trabajadores del caucho que llegan inocentes de su destino son empujados “a culatazos ... en medio de un bullicio aterrador” (258). La selva no es el lugar propicio para construir una casa, mucho menos para tener una familia, así lo prueba Clemente Silva: “No solo es el único de los personajes que sabemos positivamente que logra salir de la

selva, sino que de entre todos solo él sabe tratarla: escucharla, dejarse orientar por ella, respetarla” (Páramo Bonilla 245). La desgracia de este personaje consiste en que la selva misma, que él conoce tan bien, le ha arrebatado a su hijo, muerto en las caucherías. Clemente Silva perdió a su hijo en la selva y Arturo Cova fue devorado por la selva junto a su familia. El simbolismo es claro: *La vorágine* pone en crisis la posibilidad de construir un país donde las familias son inviables, pues está hecho de padres sin hijos, como Franco, o de hijos muertos: no hay una siguiente generación.

Mientras estuvo alojado en La Maporita, Cova contempló la oportunidad de adelantar un negocio de ganado en sociedad con Franco y Rafo; por un momento se vio a sí mismo como un hombre rico, dueño de una casa en Bogotá con jardín adonde llevaría a sus amigos, que, “entre sorprendidos y envidiosos” verían que había enriquecido. Allí les leería su poesía y Alicia tendría que dejarlos solos, “urgida por el llanto del pequeño, llamado Rafael, en memoria de nuestro compañero de viaje” (125). Esta es la primera vez que Cova fantasea con ser un patriarca y tener su propia casa. Y es la primera vez en la novela que aparece la segunda función del símbolo casa, como habíamos señalado anteriormente: la representación de la crisis del patriarca-gobernante mediante el fracaso de Arturo Cova como padre de familia y su fantasía recurrente de tener una casa y un hijo con Alicia.

Sobre esta primera aparición de la fantasía de la casa y la familia, Seymour Menton aclara que “Arturo sueña con la vuelta heroica al paraíso de Bogotá, el regreso arquetípico del hombre después de un largo viaje lleno de peligros” (202). Y luego: “Por mucho que la sierra represente simbólicamente el Paraíso, ni el narrador ni el autor tienen ilusiones sobre Bogotá ni sobre cualquier otra ciudad” (202). La intención de Menton es hacer encajar *La vorágine* en un modelo interpretativo basado en *La divina comedia* (200). Por eso afirma que el paraíso es Bogotá, que está fundada en una meseta, de donde ha sido expulsado Arturo Cova. Menton se inventa

una tesis *ad hoc* y en ese sentido solo es funcional para el fin único de hacer encajar *La vorágine* en *La divina comedia*.¹ Pero esta interpretación limita excesivamente la riqueza del pasaje de la fantasía de la casa, pues esta primera ocurrencia de la fantasía (al igual que la segunda, como se verá en seguida) tiene lugar en la primera parte de la novela, que es donde todavía el símbolo de la casa tiene alguna representación (ya material, ya ideal), dado que una vez adentrados en la selva, no hay casa por ninguna parte. Esta fantasía de la casa es la prueba de Arturo Cova como patriarca fallido. *La vorágine* se vale de este mecanismo para poner en crisis la identidad de un país fundado en la idea del padre, que es el gobernante, ausente. Lo más cercano a una casa en la selva de *La vorágine* es el espacio que domina Zoraida Ayram.

También Otto Olivera tiene su propia interpretación de esta primera fantasía de Cova. Olivera lee la novela de Rivera desde el romanticismo y a Cova como un héroe romántico: “a través de toda la obra vamos a ver la misma actitud sentimental, donde la pasión y el desenfreno emocional, sin dominio alguno de la razón, arrastran al protagonista” (260). Las fantasías le interesan a Olivera más por ser fantasías que por su contenido, es decir, porque las fantasías caracterizan a Cova como el típico poeta romántico desconectado de la realidad y la razón. En este sentido, Olivera pertenece al ala crítica que analiza al protagonista de *La vorágine* desde su psicología y por eso concluye que la primera aparición de la fantasía de la casa es una ensoñación “donde al simple y típico fantasear romántico se aúnan la exaltación del Yo o la búsqueda

¹ Michael Taussig también se refiere a *La divina comedia*, pero no en relación directa con *La vorágine*, sino en relación con el concepto de “espacio de muerte”, mencionado más arriba, para indicar que el sujeto sufre en ese espacio una pérdida de sí: “this space of death is preeminently a space of transformation: through the experience of coming close to death there will be a more vivid sense of life; through fear there can come not only a growth of self-consciousness, but also fragmentation, then loss of self-conforming to authority; or, as in the great journey of the *Divine Comedy* with its smoothly cadenced harmonies and catharsis, through evil, good” (7). Esta descripción, nos parece, se ajusta a la transformación que sufre Arturo Cova a lo largo de su viaje por la selva, que vendría a ser el “espacio de muerte”.

obsesionante del ideal femenino, elementos también muy propios del movimiento” (264). Al igual que Menton, Olivera tiene un modelo ajeno a *La vorágine*, en este caso, las *Confesiones* de Rousseau, y por eso ve en la fantasía de la casa una expresión típica del ideal romántico. La interpretación de Olivera, al igual que la de Menton, tiene validez en un margen temático muy estrecho que no se deduce necesariamente de los hechos novelescos, o, en todo caso, que los fuerza.

La segunda aparición de la fantasía de la casa se da en un contexto muy específico: Cova le confiesa a Franco que golpeó a Griselda y la abandonó, junto con Alicia, en La Maporita. La confesión se produce justo después del altercado con Barrera, en la casa del hato; Franco no reacciona con violencia, sino que arroja la escopeta y abraza a Cova. Clarita, la prostituta venezolana, escucha que Cova tiene mujer y decide marcharse con Barrera (160). De esta manera, el protagonista se libra de dos pesos terribles: haber traicionado a Franco y haber ilusionado a Clarita. Solo entonces vuelve a pensar en Alicia, ya embarazada, y es cuando se produce la fantasía de la casa:

Hasta tuve deseos de confinarme para siempre en esas llanuras fascinadoras, viviendo con Alicia en una casa risueña, que levantaría con mis propias, manos (sic) a la orilla de un caño de aguas opacas o en cualquiera de aquellas colinas minúsculas donde hay un pozo glauco. Allí de tarde se congregarían los ganados, y yo, fumando en el umbral, como un patriarca primitivo de pecho suavizado por la melancolía de los paisajes, vería las puestas de sol en el horizonte remoto donde nace la noche; y libre ya de las vanas aspiraciones, del engaño de los triunfos efímeros, limitaría mis anhelos a cuidar de la zona que abarcan mis ojos, al goce de las faenas campesinas, a mi consonancia con la soledad. (161)

A continuación, pregunta Cova “¿Para qué las ciudades?” (161). Y reflexiona sobre la posibilidad de que la materia de su poesía sea, más bien, “el idioma desconocido de las cosas,” (161) esto es, la naturaleza: “lo que dice al peñón la onda que se despide, el arbol a la ciénaga, la estrella a las inmensidades que guardan el silencio de Dios” (161). Sueña Cova, de nuevo, con envejecer en el campo junto a Alicia y tener una familia. Este contraste no deja de ser llamativo porque recuerda la disyuntiva civilización y barbarie. Pero lo cierto es que, en este caso, Menton tiene razón: Bogotá ya no es una posibilidad para los protagonistas: solo les queda la selva. En este punto es necesario volver a Sommer, que en su análisis de *La vorágine* deja abierta esta serie de preguntas:

¿Aprendió la lección de que ser padre es más varonil que pelear, que engendrar un país es una construcción metonímica que tiene que empezarse en casa? ¿Era esta la misma lección que los héroes aprendían de las novelas? ¿O acaso la paternidad lo ha desviado literalmente de su deber patriótico hacia esos colombianos a la deriva que ponen en peligro a su familia? ¿Podríamos llamar esta versión sobre los romances nacionales: ecológica con matices feministas? ¿Ha aprendido lo suficiente como para reconocer a Alicia como su compañera legítima? ¿Sería absurdo imaginar que la ama, no solo a pesar del deseo triangulado a través de Barrera, ni por el narcisismo de reproducirse a sí mismo a través de su hijo, sino también porque se convierte en un padre y en su aliado?

(*Ficciones* 346)

Estas cuestiones inquietantes tienen, evidentemente, el objeto de redondear la interpretación de la autora, que parte de su propia teoría: “El amor fundacional es una respuesta comprensible a una serie de frustraciones económicas y políticas” (*Ficciones* 334); *La vorágine* le interesa porque no puede enmarcarse claramente en el populismo de las primeras décadas del siglo XX: una reacción política y económica al optimismo decimonónico que veía en la migración europea y en

el libre mercado la resolución de las repúblicas nacientes. *La vorágine* es un documento que denuncia la crisis humanitaria de las caucherías del Amazonas y pone en crisis el modelo económico del libre mercado que justifica la esclavitud de los caucheros, pero no es solo una denuncia. Por eso son tan pertinentes las preguntas que hace Sommer. Pero demasiado optimistas, pues los límites mismos de la novela impiden saber si Arturo Cova aprendió todas estas lecciones. Sommer lo sabe, como es obvio, pero ello no impide demostrar por qué la respuesta a sus preguntas es negativa. Sommer ve en Cova la posibilidad de un héroe que, habiendo superado los escollos del machismo clásico del patriarca, puede fundar la casa y con ella refundar el país. Acaso ve también la posibilidad de una conciencia cultural distinta a la fundacional. Pero los hechos novelescos dicen lo contrario: prueban que la idea misma de país está en crisis ya en el símbolo *casa*, pues la casa de *La vorágine* no es más que la fantasía de un patriarca fallido. Cova no tiene casa por donde empezar la construcción metonímica que evoca Sommer; con casa, Sommer se refiere a la familia de Cova, como es evidente. Pero la familia de Cova quedó perdida en la selva: eso es lo que sabe el lector.

Irónicamente, la casa más famosa que se estableció en la Amazonía que narra Rivera fue la Casa Arana, en el poblado de La Chorrera, sobre el río Igaraparaná. La Casa Arana fue el centro de negocios de Julio César Arana y sus hermanos, que luego de un gran éxito comercial se convertiría en la Peruvian Amazon Rubber Company de Londres.

Para ese entonces, la zona estaba en disputa entre Colombia y Perú, de manera que la ocupación *de facto* era una forma de reafirmar derechos de soberanía. En ese sentido, Arana no solo era un próspero cauchero, sino un verdadero hombre de patria, noción que en la construcción del sujeto cauchero está unida a su condición y función civilizadora en un momento de configuración y afirmación de las nuevas naciones, acompañado de tensiones políticas con los países limítrofes. (Unigarro 87)

Arana se erigió como el patriarca por defecto del Amazonas, pero lejos de ser la metonimia que quiere Sommer, era un hombre terrible que explotó la selva y masacró a los indígenas en su ambición cauchera; terminó procesado en Inglaterra. Arana tuvo el apoyo del ejército peruano, pues el gobierno de ese país tenía intereses muy claros en el dominio del Amazonas cauchero. La historia del cruce fronterizo entre Colombia, Brasil y Perú, sin embargo, comienza tres siglos atrás, con las empresas conquistadoras de Portugal y España, que durante la Colonia dominaron el Amazonas en virtud de los terrenos pertenecientes a sus respectivos virreinos. Con las campañas independentistas, esos conflictos fronterizos se resolverían en términos del principio *uti possidetis iure*, que respetaba los tratados firmados por España y Portugal. Pero la realidad territorial era muy otra, pues los desplazamientos e intereses de las nuevas repúblicas pasaron por alto las cédulas reales de los imperios e hicieron presencia en la zona de frontera para abonar territorio a sus respectivos países mediante la ocupación de hecho, como señala Unigarro. Perú y Brasil tuvieron exclusividad de la navegación por el río Amazonas hasta 1867, año en que se funda Leticia, pues la presión internacional por la demanda del caucho consiguió que en adelante el río fuera de libre navegación. La soberanía de las fronteras que se cruzan en el Amazonas, pues, no se dio en virtud de la presencia del estado, sino del apoyo a las empresas caucheras: “De este modo, grandes extensiones en la Amazonía fueron afectadas por la proximidad de un Estado sin que este ejerciera su administración directa, aunque sí tuviera un gran impacto sobre las poblaciones mediante la coerción” (Unigarro 86).

En resumen: la crisis de una nación inviable está representada en la doble función del símbolo de la casa en *La vorágine*: la única casa que permanece en pie es la de las fantasías de Cova, pues la hacienda del hato y La Maporita, que son las dos casas materiales de la novela, caen incendiadas al final de la primera parte, justo en el preámbulo de la selva. La casa es, en fin, una proyección del cuerpo, así como la nación es una proyección de la casa. Se diría que es la

segunda frontera, después de la piel, aquella que resguarda del peligro exterior. En palabras de Gaston Bachelard: “Así, frente a la hostilidad, frente a las formas animales de la tempestad y del huracán, los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos. La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano” (78).

El vínculo directo entre la casa y el estado es puramente simbólico. Se ha dicho ya que la obra de arte no presenta sus temas directamente, sino que dispone de recursos estilísticos que le permiten mostrarlos artísticamente. En el caso de *La vorágine*, hay evidencia de que la casa, como proyección del país, está en bancarrota, como lo demuestra el desenlace de la novela, que resulta llamativo a la luz de la idea más ampliamente difundida y repetida por los historiadores acerca del origen del ordenamiento político de los grupos humanos: la familia, y más precisamente, la alianza entre familias; podría decirse, con Norberto Bobbio, que una forma remota de estado “nace de la disolución de una comunidad primitiva basada en vínculos de parentesco y de la formación de comunidades más amplias derivadas de la unión de muchos grupos familiares por razones de sobrevivencia interna (la sustentación) y externa (la defensa)” (98). En ese mismo sentido, las familias organizadas en sociedades primarias se distinguen, en esa organización, del afuera, la barbarie, que equivale al estado de naturaleza: “la condición en la que los hombres viven cuando todavía no ha surgido el Estado, llamado no por casualidad, en antítesis al estado de naturaleza, *societas civilis* (civil, precisamente, como no natural y al mismo tiempo como salvaje)” (Bobbio 98). La ausencia de estado, es decir, el estado de naturaleza, es evidente en toda la novela de Rivera. Pepe Morillo, apodado el Pipa, es acusado de robar una vaca muy al principio y también, cuando Cova y Alicia llegan al Casanare, les roba una vaca, “pero [su] padrino le dio el pueblo por cárcel; y luego, a falta de Comisario, [le] hizo el honor a [él]” (85). A continuación, un “peoncejo de carretera ascendi[do] a músico de banda municipal” (167) es Juez de Distrito. La corrupción de los jueces es una constante en la novela, pues “las órdenes judiciales

se limitaban a decir: ‘Manden lo de este mes’” (169). Los empresarios del caucho tienen un “convenio riguroso, por el cual se comprometen ... a prender a todo individuo que no justifique su procedencia o que presente el pasaporte sin la constancia de que pagó lo que debía y fue dado libre por su patrón” (251). La ausencia de estado es tal, que los caucheros mismos prefieren la selva bárbara al establecimiento de un gobierno que sería, inevitablemente, administrado por los patrones: “Alcaldías y ... panópticos, o mejor, la iniquidad dirigida por ellos mismos” (277).

Si alguna lección ha aprendido Cova, es la ley de la selva, que no respeta la vida de nadie, pues allí matar a un hombre “[es] un fenómeno natural” (299). Desde esta perspectiva, es evidente que el protagonista y su familia, perdidos en la selva, terminaron en estado de naturaleza: en aislamiento, en el afuera de la barbarie, donde no hay civilización que pueda prosperar; sobre todo teniendo en cuenta que el final de la novela es abierto: de los protagonistas sobrevivientes no sabemos positivamente que hayan muerto, tan solo que los devoró la selva.

4. La crisis formal

La estructura narrativa de *La vorágine* es un reflejo de la situación epistemológica subyacente. Muchos de los primeros críticos que se ocuparon de *La vorágine* coinciden en que la novela de Rivera adolece de un exceso de poesía, ignorando que el narrador es precisamente eso: un poeta.

Lo que ha buscado Rivera al elegir como narrador a Cova, con cuya forma de poeta nos tropezamos apenas iniciada la lectura ... es legitimar el *carácter lírico de su prosa*, o los cruces epicolíricos exaltados, que logran perfecta acomodación en un libro que intenta traducir la grandeza turbia –heroísmo y violencia sanguinaria; miseria de vida e ilusiones desbocadas– de un mundo hostil y anulador. (Loveluck 100)

La conciencia de esta elección por parte de José Eustasio Rivera, sin embargo, no impide que el lector reconozca la dificultad de la lectura, “cuyo lastre retórico, e hidrópica grandilocuencia, inclinan antinovelísticamente buena parte del libro” (Loveluck 100). Por esta razón, la crítica temprana concentró sus esfuerzos en la forma. Su lugar de enunciación era Bogotá: “otro grupo de lectores –sobresalientes miembros de la ciudad letrada bogotana– concentraron sus críticas en el uso gramatical o en la forma como se adjetivaba, o en las modalidades de su cadencia y prosa, como era también de esperar en un ambiente signado por el orgullo del buen hablar y una especie de monomanía gramatical” (Pineda Camacho 486). A este grupo de lectores pertenece Ricardo Sánchez Ramírez, que firma con el seudónimo de *Trigueros*. Hacia 1926, en el mes de noviembre, Trigueros publicaría en el diario colombiano *El Espectador*, en su “Suplemento Literario Ilustrado,” el artículo más importante de esa fase crítica. Citado por varios estudios posteriores, suscitó, incluso, la respuesta del mismo José Eustasio Rivera. En algo más de diez páginas que intituló “José Eustasio Rivera, novelista y poeta” Trigueros se explaya en una crítica que está dirigida principalmente a la prosa de la novela, pero al principio se detiene brevemente en los personajes, de quienes señala ya en el segundo párrafo que “Faltan en ellos ... el sentido de la lógica y trabazón espiritual” (49). A Cova lo acusa de “ausencia de penetración psicológica” porque juzga una contradicción inaceptable el hecho de que no solo se haya echado encima el lastre de Alicia, sino que además se haya dado a la persecución y muerte de Barrera: “¡Del hombre que lo había libertado de la coyunda ponderosa!” (50). No advirtió Trigueros en su lectura que el mismo Cova tiene conciencia de que ha cambiado, de que el hombre que se adentró en la selva no es el mismo que huyó de Bogotá: “Por ese tiempo me invadió la misantropía, ensombreciéndome las ideas y descoyuntándome la decisión. En el sonambulismo de la congoja devoraba mis propias hieles, inepto, adormilado, como la serpiente que *muda* escama” (*La vorágine* 199; mis cursivas). La transformación es la crisis del sujeto moderno que va

siendo tragado por la selva hasta verse a sí mismo como una serpiente. En este punto, Arturo Cova experimenta una especie de escisión entre el sujeto civilizado, el poeta que llegó al Casanare con la voluntad firme de conquistar la selva, y el salvaje que lentamente va cediendo ante la fuerza primaria del ámbito que le rodea: "... se iniciaba en mi voluntad una reacción casi dolorosa, en que colaboraban el rencor y el escepticismo, la impenitencia y los propósitos de venganza. Me burlé del amor y de la virtud, de las noches bellas y de los días hermosos. No obstante, alguna ráfaga del pasado volvía a refrescar mi ardido pecho, nostálgico de ilusiones, de ternura y serenidad" (*La vorágine* 200).

Aunque Cova termina fundido en la selva, desaparecido, la novela atestigua su crisis humana como metonimia de la crisis del sujeto:

Indudablemente *La vorágine* es una novela de espacio más que de personajes, y ello ha hecho que algunos críticos reprochen al novelista la falta de densidad del protagonista. Sin embargo, Cova es una figura imprevisible, dramática, trágica, humana. No es un "héroe", ni mucho menos. De la violencia enloquecida pasa a la hidalguía y la generosidad; simulador y leal, casto y lascivo, fantasioso y calculador, perverso y tierno. (Camacho Guizado 231)

Trigueros, sin embargo, no alcanza a ver la humanidad de Cova y por eso juzga que a los personajes de Rivera les falta "lógica" y "trabazón espiritual." Lo sorprendente es que Trigueros no le exige a Alicia la misma integridad que le exige a Cova, pero este sería tema de otra tesis. Nótese, sin embargo, que Alicia está con Cova no solo por amor, sino también porque está huyendo de una relación forzada con un "viejo terrateniente" y por eso "buscando la liberación, se lanzó a mis brazos [de Cova]" (83). La misma Alicia, una vez en los llanos, confronta a Cova: "¡Tanto me hablas de eso, que estoy convencida de que te canso! ¿Para qué me trajiste? ¿Porque la idea partió de ti! ¡Vete, déjame! ¡Ni tú ni Casanare merecen la pena!" (83).

Trigueros acusa *La vorágine* de ser “un caos de sucesos aterrantes, una maraña de escenas inconexas, un confuso laberinto en que los personajes entran y salen, surgen y desaparecen sin motivos precisos ni causas justificativas” (49). José Eustasio Rivera creía efectivamente que los personajes de *La vorágine* estaban bajo la influencia de la selva, así como la estructura misma de la novela, según se entiende de su primera contestación al artículo de Trigueros: “Afirmas que *La vorágine* carece de método, de orden, de ilación. No lo demuestras, pero también te curas de decir si eso constituye grande acierto en mi obra y si de allí proviene que su fisonomía tenga el parecido genésico de la Naturaleza circundante, personaje invisible que actúa en la novela como agente genitor e impulsor” (“*La vorágine* y sus críticos” 66).

Es evidente que para el autor de la novela la estructura no estaba completamente divorciada del tema, por el contrario: la confusión de la selva había conseguido penetrar la forma misma del texto hasta hacerlo un laberinto. Sobre los personajes, sin embargo, la justificación no parece tan bien articulada, pues Rivera explica su psicología sobre el argumento de que fueron creados pensando en los habitantes de los llanos y la selva: “¿Piensas que las gentes que viven en aquellos desiertos tienen almas semejantes a las que tú conoces, chiquitas, pacatas, catalogables? ¿Ignoras que la Naturaleza se les mete en el corazón para contagiarles su violencia, su crueldad, su amargura?” (“*La vorágine* y sus críticos” 66-67). En esta discusión terciaría varias décadas después Eduardo Neale-Silva, el famoso biógrafo de Rivera, en un artículo que recoge críticamente los términos de la cuestión para concluir, sobre la respuesta de Rivera, que:

Este argumento no pasa de ser una mala razón. Ningún novelista puede justificar el hacinamiento o la confusión aseverando no haber hecho otra cosa que reproducir la vida misma, pues toda concepción artística —y esto lo sabía sobradamente Rivera— tiene que asentarse en una ordenación asequible a la mente humana y consonante con las demandas de la forma artística en que se vierte. No hay literatura a menos que haya un

intento de representación en una forma artísticamente perdurable y significativa, y esa forma nunca es simple copia de la realidad cotidiana. (“Minucias” 102)

El crítico chileno Leonidas Morales también se ocupa del plano formal de *La vorágine* y su perspectiva es tan conservadora como la de Trigueros: espera que Arturo Cova sea “el eje de lo narrado, el centro psicológico de gravitación” (156); pero *La vorágine* descoloca ese centro: “Como Don Quijote, cada vez que Cova encuentra algún personaje de importancia, le cede la palabra. Esto sucede en *La vorágine* cuando Arturo Cova se encuentra con Clemente Silva, Ramiro Estévez y Helí Mesa” (González 192).

Cova es el segundo narrador que aparece en la novela después de que la trama ha sido introducida en el Prólogo por un narrador cuyo nombre coincide con el del autor. Además de estos dos narradores, hay otros en las capas interiores del texto. La crisis del centro en *La vorágine* es evidencia de que una lectura que abarca los elementos formales (la proliferación de centros narrativos), así como los elementos temáticos (la selva), exige un cambio de paradigma que permita una mejor comprensión del texto. El error de Morales está en reducir las voces narrativas de la novela a mera confusión. Joan R. Green, en un estudio sobre la estructura narrativa de *La vorágine*, concluye que

Las múltiples narraciones le permitían a Rivera una amplificación de la visión del mundo —en este caso, de esa parte del mundo llamada selva— y también una flexibilidad en la ordenación y elaboración de esta visión ... Para conseguir el efecto que quería, puso su narración principal en boca de Cova, que era poeta. De ahí la justificación de una retórica poetizada, y la distancia cultural y estética que separa a Cova de los otros personajes ... Cada narrador ... ordena su mundo y contribuye a una apreciación por parte del lector de esta complejidad; pero es Cova, observador, quien presenta este mundo. (275-276)

Esta conclusión nos aproxima a la estructura formal desde una perspectiva más amplia, que no solo aclara la diversidad de núcleos narrativos en virtud de una mejor lectura de la novela, sino que también enuncia la diferencia del lugar narrativo de Cova (sujeto) y el lugar de los demás narradores, que pertenecen a la selva (objeto).

No se trata de una obra que se reduce a un solo narrador, que, además, no puede dar cuenta por sí mismo de aquello que narra, pues epistemológicamente su posición es insuficiente frente al objeto de la narración. Aunque Arturo Cova es el protagonista y narrador más importante, así como el personaje central de la narración, no es el centro de la novela. En lo relativo a la estructura narrativa de *La vorágine*, Leonidas Morales tiene un enfoque muy claro: empieza por aceptar, mediante una cita de Enrique Anderson Imbert, que *La vorágine* presenta un desplazamiento del centro narrativo: “Rivera hace hablar a Cova en primera persona; Cova hace hablar a Clemente Silva en primera persona; Clemente Silva hace hablar a Balbino Jácome en primera persona” (cit. en Morales 152), pero inmediatamente sienta su propia perspectiva sobre este mecanismo narrativo:

Rivera finge y enmarca un autor-narrador. Pero el narrador no conserva la exclusividad de la narración, y, a su vez, enmarca otro narrador, que repite el procedimiento y genera un cuarto ... No se espere que estos desplazamientos determinen perspectivas enriquecedoras. Cada nuevo narrador segregado reproduce invariablemente la fórmula del precedente. Todos revuelven hasta el aburrimiento desilusiones, rebeldías que son fugas, crímenes pasionales, frustraciones, ensueños, con abusos, protestas, denuncias y crímenes que la sociedad no castiga. Siempre las mejores escenas y descripciones pertenecen a la visión de la selva, y en ella disuelven su sentido. (152)

Arturo Cova, según Morales, pierde la “exclusividad de la narración” en vano porque los nuevos narradores tan solo repiten “la fórmula del precedente.” Pero no se trata llanamente de una

confusión de voces, sino de una red compleja de miradas que se aproximan cada una a su manera a la naturaleza desconcertante de la selva: Clemente Silva no solo narra desde una perspectiva distinta, sino que su estrato narrativo encaja en “la descripción realista, matizada a veces con un mesurado lirismo y el diálogo densamente natural” (354), según explica Gerardo Ramos, mientras “el único personaje tratado por dentro es Cova; su interioridad es la única analizada: A los demás, aun poniéndolos a hablar, los hace relatar hechos. El carácter de ellos surge de sus hechos. En cambio, la estructura de Cova surge de su proceso concienical” (Ramos 356-357). O sea: mientras Silva está volcado a los hechos, Cova está mirando adentro de sí mismo. Ambos narradores narran desde paradigmas epistemológicos muy distintos; el paradigma de Cova, que en el análisis de Morales resulta desplazado por los demás, es el que mejor representa la modernidad, puesto que es conciencia de sí; en mutación, por supuesto, porque es una conciencia de sí que está desapareciendo en la selva.

Carlos J. Alonso publicaría en 1990 *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*, un estudio sobre las tres novelas canónicas de la tierra. Allí el autor desarrolla una tesis que parte desde la lectura de *Tierra de promisión* (1921), la obra primera de Rivera: un conjunto de cincuenta y cinco sonetos sobre las montañas, el piedemonte llanero y las selvas de Colombia. Alonso sostiene que el terror de la selva en *La vorágine* es una continuación de la mirada que previamente había presentado *Tierra de promisión*. En esto se distingue de la crítica anterior, que siempre opuso la primera obra de Rivera a su novela de 1924 bajo el criterio de la belleza con que se describe la selva en aquella ante el terror de *La vorágine* bajo el argumento de que el viaje de Rivera a la frontera con Venezuela como comisionado del gobierno, que fue posterior a *Tierra de promisión*, cambió radicalmente su perspectiva de la selva. Según Alonso, la poética de *La vorágine* es una continuación de la poética de *Tierra de promisión*, que la crítica anterior no ha podido ver porque se empeña en confundir a José Eustasio Rivera con Arturo

Cova: “Blinded by this resemblance critics have unwittingly foreclosed simultaneously the possibility of a reading of *La vorágine* that envisions an ironic attitude toward Cova on Rivera’s part” (148).

El examen de Alonso apunta hacia la misma dirección del artículo de Ramos citado más arriba y en ese sentido se opone al reduccionismo que plantea Morales, que, como la mayoría de los críticos, ve en la voz de Cova una debilidad de la novela. Alonso, como Ramos, explora el hallazgo y expansión de la conciencia de sí en esa voz. Pero mientras Ramos llega hasta la conciencia de sí como descubrimiento del yo por medio de la autorreflexión constante de Arturo Cova, Alonso cree que esa conciencia tiene una forma distinta: “Cova’s ‘overwrought’ consciousness *is* a character trait, and one that is consistently developed and expanded on throughout the narrative. It explicitly shows that in Cova’s case the most rigorous introspection never results in self-knowledge, but in self-delusion and mystification” (149). Por esta vía, Alonso explora el narrador y protagonista de *La vorágine* para llegar a varias conclusiones interesantes. La primera es que, lejos de identificar a Cova con Rivera, Alonso cree que “The fact that Cova is a poet, placed in the extended framework of the ironic characterization by the author ... suggests the possibility of a reading of *La vorágine* as a statement on *poiesis* by counterexample” (152). La ironía es evidente a la luz de la tradición a la que pertenece Rivera: los centenaristas, un grupo de artistas directamente herederos del modernismo latinoamericano. Alonso, citando a Neale Silva (*Horizonte humano* 167), no ve que haya una ruptura total entre los centenaristas y el modernismo, pero sí una preocupación nueva de aquellos por el arte poético. De allí que se haya tomado el trabajo de justificar, contra la tradición crítica, como se señaló más arriba, la continuidad en el tratamiento poético de la selva entre *Tierra de promisión* y *La vorágine*. La conclusión general de Alonso sobre la forma de *La vorágine* llama la atención porque apuesta por una interpretación novedosa:

In this encounter between creator and nature one could discern an allegorical reformulation of the struggle between the poetic subject and the language from which he must fashion his work. From this perspective Cova's ultimate defeat and annihilation by the forces of nature can be translated into an implicit statement on poetic creation: language is a perilous and violent entity that must be mastered by the poet, lest he be mastered by it. (154)

Esta conclusión toca varios asuntos ya tratados aquí, el más importante, la desaparición de Cova en la selva. Pero, además, renueva el panorama crítico, que, se ha demostrado ya, estaba estancado en las dificultades del lenguaje poético de la novela. Esta conclusión nos permite también enunciar nuestra propia hipótesis en lo relativo al tema poético: la desaparición de Arturo Cova representa la muerte del poeta ante la expansión de una naturaleza que no se deja domesticar por la poesía heredada de la tradición modernista venida de Europa. En síntesis, puede decirse que *La vorágine*, también en el nivel puramente formal, pone en crisis a la modernidad mediante el recurso de la selva que se traga al protagonista y también, como se verá en seguida, el modernismo latinoamericano.

4.1 Modernismo y ruptura

Arturo Cova no es solamente un patriarca fallido, es también, como dice Silvia Molloy, “el último, gastado, descendiente del soberbio José Fernández de *De sobremesa*” (493). A su manera, Cova es símbolo literario de la crisis del modernismo, corriente literaria que está estrechamente vinculada a la literatura y la cultura europeas. Cova es un poeta, su habla y su gesticulación contrastan abiertamente con la de los lugareños, y su mirada de los llanos y de la selva corresponde a la de un extraño venido de la ciudad; pero la selva lo irá contaminando

lentamente. Los conceptos de contaminación y gesticulación en *La vorágine*, desarrollados por Silvia Molloy, permiten entender el proceso mediante el cual la personalidad estetizante del Cova que llega al Casanare, de su histrionismo y su galantería, ceden ante la naturaleza de la selva: “Por primera vez mi desvío mental se hizo patente en el fosco Inírida” (228), declara el protagonista, alucinando que las arenas del río le hablan. Es importante aclarar que Cova es plenamente consciente de la contaminación que lo va ganando, pues la escena de la crisis nerviosa en el Inírida presenta la batalla del poeta dueño de sí que va quedando atrás en la medida en que un hombre distinto, más cauchero que poeta, se adentra en la selva:

Sin embargo, yo comprendía que se trataba de algo más grave y hacía esfuerzos poderosos de sugestión para convencerme de mi normalidad. Enriquecía mis discursos con amenos temas, resucitaba en la memoria antiguos versos, complacido de la viveza de mi razón, y me hundía luego en lasitudes letárgicas, que terminaban de esta manera:

“Franco, dime, por Dios, si me has oído algún disparate.” (228)

Molloy explica que el mismo Cova sabe de su proceso de contaminación: “Más precisamente habría que decir que lo arrojaron *dentro* de la selva, sumergiéndolo en ella como ... en un espacio infectado donde (advírtase) él mismo ansía sumergirse: el incendio, después de todo, ha sido causado en parte por él” (497). Por el diario sabemos qué pasó, aunque los protagonistas hayan desaparecido. El diario, que es la novela misma, es también la conciencia de la contaminación y el testimonio de la metamorfosis.

La lectura de Molloy quiere integrar dos planos de la novela, el formal, que es visible en lo que críticos anteriores han llamado inconsistencias (como se vio en las secciones 1.1.3 y 1.1.4) y el simbólico, que nos muestra la transformación del protagonista. La crítica argentina afirma que su intención no “es leer la novela a pesar de sus fallas, ni por encima de ellas, sino *en* esas fallas (esas quiebras) mismas” (491). Simbólicamente hablando, esas fallas son filtraciones de la

selva que generan contaminación en el protagonista de la novela para hacer devenir naturaleza salvaje lo que antes era pose poética e intelectual. Es así como el lector puede verificar que el Arturo Cova que huye de Bogotá no es el mismo que asesina a Narciso Barrera y se adentra en la selva con su familia. Este último ha sufrido una rigurosa transformación luego de atravesar la selva, esa transformación es también el proceso de contaminación. Formalmente hablando, la selva penetra la prosa misma de la novela produciendo enfermedad “en el nivel de la enunciación ... afectando la palabra del protagonista narrador” (501). Esta manera de entender las peculiaridades formales de *La vorágine* (el tono poético, el uso de abundantes localismos, los niveles narrativos) integran el juego de espejos que propone la estructura que presenta al principio una carta firmada por José Eustasio Rivera a manera de prólogo y termina con un cable como epílogo. Molloy llama la atención sobre la importancia de la estructura narrativa, pero, sobre todo, resalta la enfermedad de la prosa: “Más allá de la anécdota que plantea, más allá de los temas que ofrece, *La vorágine* registra en su letra la enfermedad, la lesión, el contagio” (501).

La novela, el texto mismo, es la evidencia de que Cova sabe qué le está pasando, pero esa crisis supera los límites mismos de la novela y se convierte en una reacción al modernismo. Los artilugios poéticos de Darío y José Asunción Silva no sirven en la selva. Lo que le queda de poeta a Cova le es útil para “ve[r] la tierra que cumple con su eterno proceso genésico, el hálito del fermento, el marasmo de la procreación. Todo está visto con admiración hipersensible pero no asustada. La selva es la esposa del silencio ... en oposición brusca a los jardines versallescos de los poetas y novelistas del modernismo americano” (Curcio Altamar 125). La crisis que atraviesa Cova es metonímica: es también la crisis del modernismo ante la naturaleza americana. En un estudio reciente, Martínez-Pinzón sostiene que el encuentro del poeta modernista con la

naturaleza produce un nuevo lenguaje poético. La lectura que hace Martínez-Pinzón parte de la idea de contaminación de Molloy, pero opta por formular el encuentro de dos lenguajes.

En la tensión entre ambos lenguajes, uno higiénico que intenta separarse de la naturaleza y otro poético que, a través de la fiebre logra comunicarse con ella (con la naturaleza, se entiende), se libera lo que quiero llamar *la voz de los árboles* como un discurso liberador, un resultado poético y político que surge de concebir a la cultura como extensión de la naturaleza y a esta como resultado de aquella. (140)

Este discurso, según el autor, consigue resistir el embate del comercio de la naturaleza representado en la explotación cauchera. Pero esta conclusión no está sustentada en los hechos narrativos, pues de ella se deduce que *La vorágine* guarda “aquella parte de la naturaleza que se niega a convertirse en mercancía” (140), cuando la verdad, el diario de Cova es apenas (aunque no poca cosa) el testimonio de su metamorfosis y desaparición, así como de la violencia cauchera. No resulta demasiado claro de qué manera el texto de la novela pueda ser guardián de una parte de la naturaleza que se enfrenta a la civilización. Nos parece, mejor, que toda *La vorágine* es declaración de una ruptura profunda con la naturaleza.

Se entiende, sin embargo, que la intención de Martínez-Pinzón es vincular el panorama económico subyacente a *La vorágine* con los temas de la novela misma y en este sentido su análisis pone de presente una situación específica importante: “el comienzo del siglo XX en Colombia exhibió el ocaso del poeta y el gramático como agentes civilizadores, un cambio que Rivera ... capitalizaría literariamente” (141). En efecto, Colombia transita del siglo XIX al XX con tres presidentes gramáticos: Núñez, Caro y Marroquín. Pero para 1904, el poder lo asumiría un explorador empresario: Rafael Reyes, que habilitó la navegación a vapor por el río Putumayo. Este hallazgo es importante porque coincide con la tesis de que, con Cova, caduca el modernismo: la nación ya no puede ser gobernada por un poeta, pues el poeta ha sido tragado

por la selva. Esta muerte simbólica permite que la literatura latinoamericana pueda finalmente abrirse paso hacia el tratamiento de temas propios, empezando por la naturaleza.

A Cova se lo traga la selva, pero no como quien vuelve a la naturaleza, sino como quien es derrotado por ella. Y aunque es cierto que el texto sobrevive a la desaparición de los protagonistas, permanece también como resultado del fracaso, cuyo estrépito no solo alcanza a los protagonistas, sino que supera los límites mismos de la novela para llegar hasta el modernismo (Molloy 497), como se deduce de la famosa diatriba de Cova:

¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores traslúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que solo conocen las soledades domesticadas!

¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí los responsos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebales de caños podridos. Aquí la parásita afrodisíaca que llena el suelo de abejas muertas; la diversidad de flores inmundas que se contraen con sexuales palpitaciones y su olor pegajoso emborracha como una droga; la liana maligna cuya pelusa enceguece los animales; la pringamoza que inflama la piel, la pepa del curujú que parece irisado globo y solo contiene ceniza cáustica, la uva purgante, el corozo amargo. (296)

Valga repetir que Arturo Cova es plenamente consciente de la contaminación y el fracaso final. Incluso, puede describir la especie del texto que está escribiendo: “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” (345). Y si Cova tiene este nivel de conciencia de su narración, no resulta ilícito suponer que Rivera sabe que compone una novela que reacciona al modernismo desde los temas mismos del territorio que conoce como comisionado fronterizo y

donde hace desaparecer a Cova, un poeta, como él, que antes de *La vorágine* publicó *Tierra de promisión*.

Pero *La vorágine* no es solo reacción al modernismo latinoamericano. Se trata, paradójicamente, de una novela híbrida, pues aun poniendo en crisis los valores estilísticos del modernismo, es, plenamente, una novela modernista. Heredera, al fin y al cabo, de *Tierra de promisión* y compuesta por el mismo poeta, como bien lo notó un contemporáneo de Rivera en una nota publicada poco después de *La vorágine*: “Tiene un defecto este libro: demasiada cadencia. Se ve al poeta que está escribiendo prosa sin poder escapar a la obsesión tiránica del ritmo ... Es un endecasílabo soberbio o un desfalleciente alejandrino, escapado de la jaula de oro de *Tierra de promisión* ... Es misterioso el ruido, y delicioso, pero a la larga fatiga” (Nieto Caballero 29).

Estudios posteriores han recurrido también a estos rasgos de la novela para calificarla de modernista. Schulman, por ejemplo, hace un recuento de la crítica temprana en virtud de una mirada más actual que permite entender esos rasgos métricos de la novela no como defectos sino como características modernistas (876-881). Y, finalmente, Loveluck anota en el prólogo a la edición de Ayacucho que “no se requiere observar la novela con lente muy acuciosa para reparar en sus modalidades factuales de cuño modernista, de un modernismo ya tardío, *asincrónico*” (Prólogo XL), para constatar de esta manera su vinculación a la generación del Centenarismo en Colombia, que surgió entre 1920 y 1930 con motivo de los cien años de la Independencia. Resalta Loveluck, además, características propias de la composición que permiten entender su naturaleza modernista: “De sello modernista no es solo la constante del molde de la prosa poética en el de la prosa narrativa ... sino ciertos gustos por paralelismos y simetrías, además del ornato léxico, suntuoso y refinado, ‘raro,’ exquisito no pocas veces” (Prólogo XL).

5. *La vorágine*, novela barroca

Para finalizar, quisiéramos arriesgar una hipótesis con base en los hallazgos que ha arrojado el análisis, a saber: si se acepta que *La vorágine* es una novela de transición, que, conservando su herencia modernista se arriesga a tratar la naturaleza y la violencia (temas que la literatura posterior consagrará como típicamente latinoamericanos), debería aceptarse también que *La vorágine* es una novela barroca. No es nueva esta idea; ya en una conferencia de 1975, declaraba Carpentier: “Nuestros maestros, los de mi generación, *La vorágine*, que ustedes han leído, perduran en lo barroco. ¿Y cómo podría ser de otro modo con *La vorágine* si la selva es toda barroca?” (*Los pasos recobrados* 85). Pero, ¿por qué dice Carpentier que la *selva* es barroca? ¿Qué significa que la selva, un ecosistema, no un libro, sea barroca? En estas cuestiones yace una razón importante: la novela pone en crisis la noción de centro porque a lo largo de sus páginas emergen núcleos narrativos por todas partes. De la misma manera que en el ecosistema selvático descrito por Rivera no hay una forma de vida dominante (vemos indios atacando blancos, flores venenosas matando abejas, una embestida de hormigas que devoran todo a su paso), sino una lucha constante por la supervivencia, así mismo, narrativamente hablando, no hay un narrador que funcione a la manera de núcleo narrativo, sino una proliferación de voces distintas que se disputan la historia. Cinco son los narradores de *La vorágine*: Rivera, Cova, Helí Mesa, Clemente Silva y Ramiro Estévez, y a cada uno le corresponde un nivel narrativo distinto, según el análisis de Silvia Benso (289-306).

La vorágine es barroca en tanto en cuanto representa una crisis, pero también lo es en virtud de su estilo y sus temas, como se ha demostrado desde el principio. Irlemar Chiampi afirma que el debate académico se ha ocupado del barroco de dos maneras, como “un estilo, una práctica discursiva del siglo XVII fuertemente ligada a la Contrarreforma, a las monarquías y a la clase aristocrática ... y, por otro ... como una forma que resurge, no importa cuándo ni

dónde, para negar el espíritu clásico” (11). Propone que la apropiación latinoamericana del barroco trasciende esa dicotomía. Sin embargo, lo vincula a una modernización que se da solo con la emergencia de “una conciencia americana, reivindicatoria de la identidad cultural ... legitimación histórica ... giro sustantivo de la reapropiación que requiere una dialéctica: la de convertir lo universal en particular y, al revés, lo particular en lo universal” (21). Esa reapropiación, afirma, se da con Lezama Lima y Carpentier.

La intención de Chiampi es sugerente porque su interpretación del barroco permite entender de qué manera la literatura latinoamericana es heredera de una tradición y al mismo tiempo cómo es que sus temas y materiales encajan en esa tradición. El problema es que su análisis discurre dentro de los límites mismos de la modernidad europea; de hecho, no distingue modernidad de modernismo y esta confusión hace recaer su análisis en una suerte de serpiente que se muerde la cola, pues entiende el barroco exclusivamente como una manera de ingresar a una ideología puramente europea. Por eso propone conceptos tan problemáticos como “modernización del barroco” cuando se refiere a Lezama Lima y Carpentier. Estamos de acuerdo con Chiampi en que es “incongruente afirmar que la literatura neobarroca implica un corte radical con la misma tradición estética y reflexiva de que deriva” (29). Por supuesto: no se trata aquí de afirmar que *La vorágine* (que Chiampi pasa por alto) constituye una separación absoluta de la tradición europea en tanto en cuanto vuelca su vocación poética en la naturaleza americana. No. La novela de Rivera está escrita en castellano y ya en ese sentido pertenece a una producción cultural que, en efecto, ha tenido momentos de ruptura anteriormente y que, en últimas, es la sustancia misma de lo barroco en su segunda acepción, que Chiampi toma prestada de d’Ors: el eón barroco, ese reaparecer de un estilo que rompe con el anterior.

El problema de Chiampi es que no solo pasa por alto *La vorágine*, sino que las así llamadas novelas de la tierra le parecen mero realismo donde “proliferar (nombrar, describir)... es decir la

realidad a secas o documentarla” (25). El problema es que los conceptos de Chiampi son útiles para entender la ruptura de *La vorágine*, que, como hemos intentado explicar, tiene suelo en la relación sujeto-objeto pero va hasta la relación que mantiene el hombre con la naturaleza y en este sentido es una ruptura ecológica. Pero también estilística, en la medida en que *La vorágine* es barroca porque aun siendo modernista rompe con esa ideología para ocuparse de temas propiamente americanos y abrir así el camino a novelistas como Carpentier, que consiguieron integrar esos elementos que en *La vorágine* parecían destinados exclusivamente a la lectura de los coterráneos de Rivera y hacer de la naturaleza americana un tema universal, logro que capitalizaría después Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad*. Es la misma Chiampi quien da las claves para entender *La vorágine* como una novela barroca:

En esos textos ... no se perciben avances o retrocesos; de ahí la impresión de confusión, de caos, de desorientación y aun de indecisión. Correlato de esa quiebra del “buen” sentido del movimiento histórico –orientado hacia delante y cuyos retornos son en principio anomalías que deben ser reinsertadas en el curso de la historia– es la quiebra de la categoría del sujeto. (31)

No está hablando de *La vorágine*, sino de novelas posteriores, que, según ella, constituyen una reapropiación del barroco para producir el neobarroco latinoamericano. No se trata de negar este postulado, sino de proponer un complemento: *La vorágine* anticipó la estética de los escritores del neobarroco, empezando porque, entre los temas que la novela de Rivera disloca, el primero y más importante es el sujeto, centro del canon epistemológico moderno y piedra angular de la cultura occidental. Ese sujeto, personificado en Cova, es el centro de la narración: poeta venido de la ciudad con talante civilizador que termina devorado por la selva, margen fronterizo. Estilísticamente hablando, la prosa de *La vorágine* es análoga al ecosistema que describe, que Molloy traduce en un malestar que todo lo contagia. Sobre la originalidad de la novela, dice la

crítica argentina que “reside sobre todo en reactivar el tópico de la enfermedad en el nivel de la enunciación misma, afectando la palabra del protagonista narrador, permanentemente minando sus intentos de coherencia” (501). La selva, proliferación de distintas formas de vida que se conjugan en una lucha constante, mina la coherencia del protagonista para demoler así también cualquier expectativa de un narrador que a la manera del sujeto moderno determine los destinos de la historia.

CAPÍTULO SEGUNDO: *LOS PASOS PERDIDOS*

1. El contexto cultural de *Los pasos perdidos*

La tercera novela de Alejo Carpentier es barroca en muchos sentidos que han sido explorados ampliamente por la crítica: ya desde la teoría misma de lo barroco, como desde otros ángulos, que, aunque no son propiamente barrocos, sí que permiten una interpretación barroca. Esta equivocidad se debe a que la obra de Alejo Carpentier responde al proyecto de hacer de la literatura latinoamericana una literatura barroca. Esta intención debe entenderse desde la comprensión que el autor cubano tenía de la naturaleza americana, que, como él mismo ha afirmado en diferentes lugares, es barroca de suyo. En una entrevista de autor desconocido de 1945 con *El Nacional* de Caracas, ante la pregunta por su estadía en París y su relación con las

vanguardias, especialmente con el surrealismo, responde: “¿Qué pintor de naturalezas imaginarias ha superado la expresión telúricamente delirante de una selva tropical? ¿Qué inventor de formas, de animales, de manchas vivientes y extrañas –un Max Ernst, un Miró– puede haber aventajado el ciego poder de la fauna, raíces, erosiones, corales, parásitos, de nuestro continente?” (López Lemus 18) y más adelante: “En América, el surrealismo resulta cotidiano, corriente, habitual; se le domestica, se le palpa, en la simple proliferación de un hongo” (López Lemus 19).

Guadalupe Fernández Ariza, en su estudio sobre Carpentier y el Barroco, sintetiza el asunto de la naturaleza barroca en comparación con Góngora y en relación con la ciudad en ruinas como tropo que vincula el barroco gongorino con *Los pasos perdidos*:

La ruina es, por tanto, motivo literario que homologa los dos textos, aunque ambos comporten variaciones significativas: en Góngora expresa la actitud reflexiva que propicia la meditación barroca sobre la fugacidad del tiempo. En Carpentier, además de este significado, se ha transformado en el elemento sugeridor de lo maravilloso, que halla su expresión en la poética síntesis de Naturaleza y Cultura, ofrecida por el artista en tránsito a Puerto Anunciación. (82)

La lectura de Fernández Ariza es importante porque señala el problema principal que tuvo que enfrentar Carpentier al acometer la intención doble de describir la naturaleza americana e integrarla a su vez al canon cultural europeo. Si Fernández Ariza intenta relacionar a Góngora con Carpentier por medio del tropo de la ruina, González Echeverría se refiere, en la misma dirección, al problema fundamental que ofrece la novela: “there is a contradictory desire simultaneously, on the one hand, to describe the landscape in terms of metaphors and similes which domesticate the newly discovered realities through allusions to Western tradition, while on the other to preserve their originality and uniqueness” (*The Pilgrim* 171).

Carpentier se refugia en la naturaleza americana para distinguirse de los surrealistas franceses, a los que, sin embargo, tanto debe y con quienes tuvo relaciones tan estrechas, como se verá más adelante. El escritor cubano desconfiaba de las vanguardias europeas de principios de siglo, creía que eran prefabricadas, que los artistas europeos en su escepticismo heredado, a diferencia del cruce cultural y religioso que tenía lugar en América, se habían inventado una corriente literaria: “De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento –como lo hicieron los surrealistas durante tantos años– nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica ‘arreglada,’ ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta” (*Los pasos recobrados* 39).

Nótese, sin embargo, que el escritor cubano no rompe del todo con la tradición occidental: sabe que la cultura americana es deudora de Europa. Por ello, su comprensión de la literatura latinoamericana se entiende como una expresión barroca. Carpentier sabe que esta comprensión exige un conocimiento amplio del contexto histórico de la literatura europea, entiende que un proyecto cultural americano debe entender a fondo sus orígenes, así como el territorio en el que aparece: la naturaleza americana.

En *Problemática de la actual novela latinoamericana*, Carpentier sienta las bases de su investigación: la novela, nos dice, es de invención española y se remonta al *Lazarillo de Tormes*, origen de la picaresca, y llega hasta la autobiografía de Torres Villarroel. Según el autor cubano, *Vida...*, “cumplía su función cabal de novelística, que consiste en violar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar ‘placer estético a los lectores,’ para hacerse un instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y de épocas –modo de conocimiento que rebasa en muchos casos las intenciones de su autor” (*Los pasos recobrados* 120). El mismo *Don Quijote* pertenece a esta tradición picaresca, afirma Carpentier, en su multiplicidad de recursos, “novela donde llega a hablarse de la misma novela ... novela donde se descubre (en el

capítulo VI) que Don Quijote había leído *La Galatea* de Cervantes; novela donde se ejerce la crítica literaria con un espíritu periodístico anterior a la invención de los periódicos; donde se encajonan novelas dentro de la novela principal” (*Los pasos recobrados* 121).

A esta tradición pertenece la gran novela latinoamericana del siglo XX, a diferencia de la novela de la tierra, que era copia del naturalismo francés y que corría el peligro de ser insipiente, además de ser imitación: “Se toma el modelo francés –por lo general– y se adapta al ambiente propio con técnica ancilar y de remedo. La influencia del naturalismo francés ... se sintió en la novela latinoamericana hasta más allá de los años veinte” (*Los pasos recobrados* 121). El problema principal de estas novelas para Carpentier es que sus autores se arrogaban una capacidad de observación que no tenían y así terminaban simplificando la diversidad americana: su paisaje, sus costumbres, etc. *La vorágine*, que Carpentier lee ya como novela barroca (*Los pasos recobrados* 86) es una excepción notable a la literatura de la tierra.

Durante toda la primera mitad del siglo XX las vanguardias europeas se interesaron en las regiones y las culturas más apartadas de África, América Latina y el sudeste asiático. A este interés se le llamó “primitivismo” (Camayd-Freixas 36-48). Carpentier conoció de cerca estas vanguardias estéticas cuando, a finales de la década del 20 del siglo pasado, Robert Desnos lo ayudó a irse a París. Aún estando en Europa, conservó la idea de un arte originariamente latinoamericano, pero sabía bien que era imposible negar la tradición europea. Tuvo que buscar una estética de “contacto,” para usar la noción que acuña Mary Louise Pratt en *Ojos imperiales* (19-40); es decir, una propuesta que permitiera entender la identidad del arte americano y también la herencia europea. Para este propósito recurre al barroco, específicamente al concepto de “eón,” que definiera Eugenio d’Ors, de quien Carpentier echa mano para explicar lo barroco como “una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte” (*Los pasos recobrados* 70). Lo real maravilloso, término que Carpentier

acuña por primera vez en el prólogo a *El reino de este mundo* (Márquez Rodríguez, Prólogo XXVII), es una adaptación de las ideas de las vanguardias de principios del XX al suelo americano, esto es, a su naturaleza, donde Carpentier cree ver lo barroco: la selva, por ejemplo, es una expresión barroca natural.

Por “maravilloso” Carpentier entiende un rango amplio de situaciones y cosas propias de América Latina que le han servido para componer su obra. Este rango de motivos literarios abarca el paisaje, así como la cotidianidad latinoamericana, que, según entiende el autor cubano, son maravillosos de suyo. Pero “Lo feo, lo deforme, lo terrible, también puede ser maravilloso” (*Los pasos recobrados* 81). No se trata pues, como se ve, de una exaltación de lo bello o lo exótico, sino de una comprensión amplia del territorio, sus habitantes y las relaciones que se tejen allí, y, finalmente, de la expresión estética de ese material.

Hemos visto hasta aquí algunos aspectos de la aproximación ensayística de Carpentier al problema de la novela latinoamericana y su influencia en la construcción o elucidación del espíritu americano que se expresa en lo real maravilloso, donde el lector puede comprobar en términos teóricos la magnitud del proyecto barroco del autor. Los dos ensayos citados hasta ahora fueron publicados después de *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953) y *El siglo de las luces* (1962). Irleamar Chiampi afirma que la publicación posterior de *Problemática de la actual novela latinoamericana* a esas tres novelas es estratégica porque “la justificación teórica del barroquismo descriptivo solo aparece, sin embargo, en el compendio *Tientos y diferencias* (1964), donde ... Carpentier procede a una reflexión ceñida sobre la necesidad de barroquizar la prosa para inscribir las realidades americanas en la literatura” (100). O sea: Carpentier publica *Tientos y diferencias* para justificar lo real maravilloso de sus novelas.

La tesis de Chiampi, resumidamente, consiste en que el barroco de Carpentier no es aquello que él dice que es en sus ensayos, donde el autor cubano siempre se ha mostrado muy

interesado por investigar las palabras que correspondan a las cosas americanas para así crear un lenguaje barroco auténticamente americano:

La palabra pino basta para mostrarnos el pino; la palabra palmera basta para definir, pintar, mostrar, la palmera. Pero la palabra ceiba –nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman “la madre de los árboles”– no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de ese árbol gigantesco, adusto y solitario, como sacado de otras edades, sagrado por linaje, cuyas ramas horizontales, casi paralelas, ofrecen al viento un puñado de hojas tan inalcanzables para el hombre como incapaces de todo mecimiento ... Esos árboles existen ... pero no tienen la ventura de llamarse pino, ni palmera, ni nogal, ni castaño, ni abedul. San Luis de Francia no se sentó a su sombra, ni Pushkin les ha dedicado uno que otro verso. (*Los pasos recobrados* 139)

Chiampi critica esta posición porque cree que el barroco carpenteriano no puede reducirse a una teoría del lenguaje basada en la equivalencia ontológica de las palabras y las cosas. Aclara que “La propuesta pasa, es obvio, por una ironía al naturalismo regionalista, pero desemboca en un replanteamiento de la mimesis realista: proliferar (nombrar, describir) es *decir* la realidad (histórica o natural) de América” (102). Chiampi cree que el mimetismo, al ser propio de los demás seres vivos, no puede serlo del lenguaje, que es una estructura autorreferenciada. Esta separación sustancial que media entre el lenguaje y las cosas del mundo abarca también lo maravilloso de la naturaleza americana, que no puede ser dicho: “El narrador de *Los pasos*, decidido a iniciar su ingreso en el ‘Valle del Tiempo Detenido’ ... comprueba, a cada nuevo objeto o evento, la irremediable inadecuación entre lo decible y lo visible” (Chiampi 107). Es en esa separación radical, explica Chiampi, donde debe encontrarse lo barroco de la literatura de Alejo Carpentier:

“Recordemos que es precisamente en el periodo barroco que el pensamiento occidental renuncia al elemento de la semejanza (107).

Chiampi finaliza su estudio del barroco carpenteriano con el desarrollo del concepto de “afasia,” que resulta de la mayor importancia para la presente investigación y que propone una vía alterna (que Chiampi no desarrolla) para entender la producción literaria del autor cubano:

La afasia simulada de Carpentier parece proyectarse hacia la superación de las constricciones que la lengua del colonizador impuso a la expresión de las cosas americanas, antaño nombradas con palabras cabales, portadoras de analogías. Intentar nombrar o renombrar, invocando la inadecuación de las palabras, a través del barroco, es un acto verbal que revela la resistencia de lo real americano a ingresar en la órbita cultural del Viejo Mundo, y nos obliga a revisar el código que nos ha tratado de provocar ese ingreso. (116)

Chiampi se abstiene de asociar esta conclusión a la crítica poscolonialista, pero es evidente que sus ideas abren nuevas posibilidades a esta tesis y además recuerdan un pasaje de la introducción a la segunda edición de *Ojos imperiales*: “En las últimas décadas del siglo XX los procesos de descolonización iniciaron el cuestionamiento de la facultad del imperio para construir significado” (Pratt 21).

Los pasos perdidos tiene un pasaje que contradice la teoría semiótica de Chiampi discutida más arriba, pero corrobora su idea de una resistencia lingüística. Se trata del momento en que el protagonista pretende regresar a Santa Mónica de los Venados. La entrada secreta tiene una señal: las tres V talladas en la corteza de un árbol (*Los pasos perdidos* 444-446). El protagonista no puede encontrar la señal porque el nivel del agua ha subido por la temporada de lluvias. Este es un caso en que el signo es la naturaleza misma: pero una naturaleza que no se deja leer del protagonista.

El contexto cultural en el cual aparece *Los pasos perdidos* es, como he querido demostrar, híbrido: abarca las vanguardias europeas de principios del siglo XX que estuvieron tan interesadas en las culturas marginales y también adelanta algunas ideas que coinciden con los programas del pensamiento poscolonial.

2. La naturaleza retráctil y lo “real maravilloso”

Lo real maravilloso es el concepto sobre el cual converge la obra de Carpentier. La explicación de lo real maravilloso puede verificarse teóricamente en varios lugares del trabajo ensayístico del cubano, principalmente en *De lo real maravilloso americano* (*Los pasos recobrados* 29-41), que es una actualización del prólogo a la primera edición de *El reino de este mundo*; también en *Lo barroco y lo real maravilloso* (*Los pasos recobrados* 68-87) y en *Problemática actual de la novela latinoamericana* (*Los pasos recobrados* 119-143).

Lo real maravilloso aparece en la obra teórica, pero también en la narrativa de Carpentier. En *Los pasos perdidos* hay un pasaje donde se lo menciona directamente:

Buscando la resquemante verdad a través de palabras que mi compañero escucha sin entender, me digo que la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo: se llega tan lejos, más allá de lo trillado, más allá de lo repartido, que el hombre, envanecido por los privilegios de lo descubierto, se siente capaz de repetir la hazaña cuando se lo proponga –dueño del rumbo negado a los demás–. Un día comete el error de desandar lo andado creyendo que lo excepcional puede serlo dos veces, y al regresar encuentra los paisajes trastocados, los puntos de referencia barridos, en tanto que los informadores han mudado el semblante... (447)

Es el mismo Alexis Márquez Rodríguez quien cita este pasaje como evidencia literaria de la teoría sobre lo real maravilloso (*La obra narrativa* 65). El descubrimiento de lo real maravilloso ocurre cuando el protagonista intenta regresar a la selva, luego de haber vuelto a la ciudad buscando algunas cosas que le hacían falta para seguir viviendo en Santa Mónica de los Venados (tinta y papel, básicamente).

La cita de *Los pasos perdidos* es el final del capítulo donde se narra cómo el protagonista pierde la tercera de las tres pruebas que tuvo que afrontar: “Me doy cuenta ahora que después de haber salido vencedor de la prueba de los terrores nocturnos, de la prueba de la tempestad, fui sometido a la prueba decisiva: la tentación de regresar” (*Los pasos perdidos* 446). Esta derrota es clave para entender el sentido de los signos y los significados en relación con la naturaleza. El protagonista de la novela advierte que ha perdido la prueba final después de que, navegando la selva inundada fuera incapaz de ver la señal de entrada que lleva a Santa Mónica de los Venados: las tres V talladas en el tronco de un árbol, la una encima de la otra. El protagonista comprende que no ha tenido en cuenta la subida del río cuyo nivel ha cubierto la señal. Esta característica de la naturaleza distingue lo real maravilloso de Carpentier del realismo mágico del *boom*, según explica Alexis Márquez Rodríguez: “Carpentier habla de lo real maravilloso que existe en una determinada realidad, sin que para su existencia haya tenido que intervenir en forma alguna la mano del artista, como sí ocurre en el realismo mágico, en que lo mágico es producto de la imaginación artística” (Prólogo XXXII).

2.1 Lo “real maravilloso” y el “realismo mágico”

En un ensayo de 1976, Enrique Anderson Imbert refuta lo real maravilloso que se ha expuesto aquí. El escritor y crítico argentino arguye que la idea de Carpentier incurre en dos falacias:

“Ante todo, la falacia de que el arte es mera imitación de la realidad y por lo tanto la realidad supera al arte ... la segunda falacia de Carpentier es la de suponer que para narrar portentos hay que tener fe” (16). Anderson Imbert explica, en la primera falacia, que la geografía americana no es maravillosa de suyo, sino solo a los ojos de Carpentier. La segunda falacia se refiere a la crítica que hace el cubano a los surrealistas franceses, mencionada al principio de este capítulo. Además, subraya Anderson Imbert, “la noción de ‘lo real maravilloso’ por ser ajena a la Estética no debe confundirse con la categoría, ésta sí estética, del ‘realismo mágico’” (16).

Se ve, pues, una vez más, que lo real maravilloso y el realismo mágico han estado imbricados historiográficamente. La lectura comparada del ensayo de Anderson Imbert y *Realismo mágico y primitivismo* de Camayd-Freixas, sin embargo, permite entender en qué puntos coinciden los términos y por qué son simétricos. El primer término en usarse fue el de realismo mágico y su aparición se remonta a la *Revista de Occidente* (1927), que tradujo el título *Nach-Expresionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* de Franz Roh, simplemente como *Realismo mágico*. Anderson Imbert explica que desde su juventud estaba familiarizado con el término en la acepción que le diera Roh, y que explica de esta manera: “Everyday objects appear enveloped in such a strange atmosphere that, although recognizable they shock us as if they were fantastic” (14). Anderson Imbert cuenta que en las tertulias del Buenos Aires de los años veinte se hablaba de “realismo mágico” para referirse a ciertos autores, entre ellos el italiano Massimo Bontempelli (14), que aparece también en la versión de Camayd-Freyxas, según el cual, “el realismo mágico tuvo una acepción propiamente literaria desde 1926, cuando Massimo Bontempelli (sin saber de Roh) propuso la fórmula combinatoria ‘precisione realistica e atmosfera magica,’ buscando una nueva dirección para el arte narrativo” (Camayd-Freyxas 33). En seguida, el crítico cubano afirma que “El influjo de Bontempelli en Carpentier y Asturias no radica en la obra de ficción, sino en sus escritos sobre arte y literatura” para luego

concluir que “el rebuscado circunloquio ‘lo real maravilloso americano’ propuesto por Carpentier en 1948 hace pensar que éste no solo conoció el término ‘realismo mágico’ sino que lo evitó deliberadamente, en favor de una fórmula propia” (33).

La evidencia demuestra que Carpentier estaba bajo la influencia de una atmósfera intelectual que había vuelto su mirada hacia lo “primitivo,” o lo que es igual, fuera de Europa. Camayd-Freixas hace un recuento de eventos ocurridos en la primera mitad del siglo XX que confirman este cambio de perspectiva cultural, entre los que se cuentan *Les Demoiselles d’Avignon* (1907), que Picasso no presentó hasta 1916; el auge de la etnología; la aparición de la novela terrígena; la fundación de la *Revista de Occidente* por Ortega y Gasset, que postulaba una cultura “policéntrica”; la defensa de las culturas nacionales: el “mexicanismo,” el “argentinitismo,” el “cubanismo”; la publicación en 1928 de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de Mariátegui y *Seis ensayos en búsqueda de nuestra expresión* de Pedro Henríquez Ureña; la aparición en 1955 de *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss: “La arqueología y la antropología jugaron nuevamente un papel fundamental en la valoración de la cultura indígena. El descubrimiento de Machu Picchu (1913), como el de Chichén Itzá y de otras ruinas mayas en los años 30, reveló la insospechada riqueza de la cultura precolombina” (Camayd-Freixas 28).

Como lo “primitivo” se volvió moda, Carpentier desconfía de los surrealistas; desconfianza que, según Camayd-Freixas, ya había sido expresada por el mismo Bontempelli, y que “Carpentier pudo verificar en la revista *Novecento*” (Camayd-Freixas 34). Se diría que Carpentier intuyó hacia dónde estaba girando la cultura occidental y quiso enraizar un estilo artístico, que llamó lo real maravilloso, en suelo americano, y justificarlo a partir de la naturaleza propia de América Latina, que tan abiertamente contrastaba con la europea, como ya lo había constatado Humboldt, que siglo y medio antes había recorrido también la selva venezolana, al igual que el protagonista de *Los pasos perdidos*.

El origen y trayectoria de los términos “real maravilloso” y “realismo mágico” están en relación estrecha con la vida de Carpentier, es por eso por lo que, como se verá en la sección 4.1, la personalidad del escritor está igualmente imbricada con el perfil del narrador y protagonista anónimo de *Los pasos perdidos*. Carpentier ha tenido que regresar de Occidente, de su historia, su cultura y su influencia, como también de su geografía, para fundar lo real maravilloso. Este regreso está consignado en *De lo real maravilloso americano*, el texto que originalmente fuera el prólogo de *El reino de este mundo*, donde afirma: “Vuelve el latinoamericano a lo suyo y empieza a entender muchas cosas” (*Los pasos recobrados* 36). Sus ojos, pues, están de regreso en América Latina y ven con claridad todo lo que allí se presenta como maravilloso de suyo, para decirlo según su propio criterio.

3. Ideología y etnografía

En su crítica al nativismo Carpentier señala que, como se trata de una corriente literaria acreedora del naturalismo francés, toma de este sus métodos de observación del ámbito que se propone retratar: “La debilidad de este método está en que el escritor que a él se acoge confía demasiado en su poder de asimilación y entendimiento. Cree que con haber pasado quince días en un pueblo minero ha entendido todo lo que ocurría en ese pueblo minero” (*Los pasos recobrados* 122). Ni siquiera el etnógrafo, como se lamenta Lévi-Strauss en el Capítulo 4 de *Tristes trópicos*, alcanza a entender en profundidad las razones y herencias de los rituales y las costumbres de una comunidad. En cierto sentido, el etnógrafo es un fraude y Carpentier lo sabe. Este es el planteamiento de Graham Huggan en un artículo de 1994, donde no solo sostiene que *Los pasos perdidos* tiene como objeto de su crítica el sesgo eurocentrista de la obra maestra del antropólogo francés, sino, además, que son obras semejantes: “The parallels between *Los pasos perdidos* and

Tristes tropiques are numerous: their pseudo-autobiographical status; their half-ironic use of the language and structure of romantic quest narrative, their quirky combination of the ‘vulgar’ travelogue and the learned treatise” (119).

El artículo de Huggan es interesante en varios sentidos. En primer lugar, revela un paralelo llamativo entre los dos libros, que se publicaron con apenas dos años de diferencia y por esta misma razón no parece creíble afirmar que mantengan una especie de diálogo, como afirma Huggan. Pero más allá de ese dato superficial, el artículo ofrece una mirada sugestiva que puede corroborarse con la evidencia de que algunos pasajes de *Tristes trópicos* parecen describir muy bien el protagonista y narrador de *Los pasos perdidos*, o bien, que permiten entender la parodia que se propone Carpentier en la composición de un héroe fallido que con el pretexto de buscar una supuesta identidad viaja como turista a la selva suramericana en una excursión que alegoriza las travesías del Descubrimiento y la Conquista. Uno de esos pasajes de *Tristes trópicos* parece evocar el momento en que un avión sobrevuela Santa Mónica de los Venados en busca del protagonista de *Los pasos perdidos*: “cuando la aviación comercial y militar marchita el candor de las selvas americanas o melanesias aun antes de poder destruir su virginidad, ¿cómo la pretendida evasión del viaje podría conseguir otra cosa que ponernos frente a las formas más desgraciadas de nuestra existencia histórica?” (51). Esta breve cita, como se ve, contiene el concepto de la evasión, pero no ante la vida, sino ante la historia. Historia aquí quiere decir historia europea, que es de donde viene el héroe anónimo de la novela de Carpentier, cuyo encuentro con la selva produce un fracaso notable que lo obliga a regresar al hastío de la ciudad.

Ahora es necesario citar a Huggan para que explique de qué manera *Los pasos perdidos* refleja algunas ideas de *Tristes trópicos*: “what Carpentier’s reworking of *Tristes tropiques* emphasizes above all is the artificiality of a New World environment in which anthropological observation and philosophical speculation provide a pretext for playing out European conquistadorial

fantasies” (119). Esta “artificiality” de la mirada del antropólogo se debe a que no alcanza a ver el sentido hondo de las relaciones de la selva porque aquel “environment” está domesticado por la “anthropological observation” y la “philosophical speculation.” ¿Qué ve, entonces? Piezas de museo. Lo mismo le sucede al protagonista de *Los pasos perdidos*, que no puede entender la profundidad de las relaciones que aseguran la convivencia entre los habitantes de Santa Mónica de los Venados. La excursión llegó allí el 24 de junio (366); la siguiente entrada de diario, que es del 18 de julio (o sea, veinticuatro días después), se narra desde el avión que lleva al protagonista de regreso a Nueva York (415). Es decir: el narrador anónimo de la novela convive treinta días con la excursión que lo lleva a Santa Mónica de los Venados si contamos desde la entrada del 18 de junio (331), cuando se deshizo de Mouche, el lastre que lo mantenía ligado al imaginario occidental.

Huggan, pues, acierta en confrontar el libro de Lévi-Strauss con la novela de Carpentier, no solo por los aspectos comunes que presentan, sino porque esta lectura comparada abre una nueva posibilidad interpretativa ante la tradición crítica que lee el viaje del protagonista como un viaje interior o como un viaje al pasado o como un viaje a la identidad americana, etc.

4. Entre la identidad latinoamericana y la tradición europea

Sobre el tema autobiográfico que atraviesa *Los pasos perdidos*, hay varias ideas interesantes por contrastar. Es bien sabido que la novela está enmarcada en experiencias autobiográficas: fue Carpentier quien abrió este camino interpretativo con la nota que a manera de epílogo cierra la novela para permitir que la crítica investigara a discreción el origen de la misma, llegando a opiniones tan heterogéneas, aunque bien sustentadas, como la de Ricardo Castells sobre la intertextualidad de *Los pasos perdidos* y *The Sun Also Rises*, donde el autor se exploya en diferentes

niveles de comparación que no solo involucran el argumento, sino también la psicología del personaje: “*Los pasos perdidos* repeat’s Hemingway’s idea that one must reach the country’s interior in order to understand and witness its true character” (84), concluyendo que las dos novelas tienen en común seis aspectos paralelos: el origen de los protagonistas es un país industrializado del norte, los dos viven en ciudades alienantes, ambos escapan al sur buscando una vida más sencilla, están acompañados los dos de alguien que es incapaz de comprender este nuevo ámbito, los dos se ven involucrados en una historia de amor difícil, en algún punto, ambos hacen parte de una sociedad cerrada, ambos finalmente abandonan los países del sur para volver en un segundo viaje que fracasa y termina por reafirmarlos a su sociedad original y alienante.

En *The Pilgrim at Home*, González Echeverría afirma que algunos capítulos de *Los pasos perdidos* están basados en *El libro de la gran sabana*, un relato de viajes inacabado que Carpentier publicó entre 1947 y 1948 en diferentes periódicos y revistas (156). Allí asentó parte de su experiencia en la selva del Orinoco venezolano, que es el ambiente de *Los pasos perdidos*. González Echeverría explica que “The concern here is not with his writings in the sense of a closed system or a homogeneous whole, but rather with the series of shifts and breaks ... that follow *The Lost Steps*—shifts and breaks that result from his desire to locate Latin America and his own discourse within Western history and writing” (*The Pilgrim* 156). A continuación explica que en las obras anteriores la preocupación estaba puesta en “the telos of the narrative or on the formal interrelation of the various scenes” (157), mientras que *Los pasos perdidos* “is a self-reflexiveness that is connected to the autobiographical nature of the novel” (158).

Stephen Gingerich recoge el trabajo de González Echeverría sobre las etapas ideológicas de la narrativa carpenteriana para ofrecer su propio punto de vista. Gingerich parte de la distinción entre “cultura” como idiosincrasia y “cultura” como conjunto de conocimientos: “cultures concern themselves with their own present ... ‘Culture’ in the other sense hearkens to

the past and projects itself into the future” (230). La tesis de Gingerich es que *Los pasos perdidos* alivia la tensión que se produce entre estos dos sentidos de “cultura”: “The anonymity of the narrator-protagonist indicates that the novel aligns itself with a studied namelessness which would assert its autonomy from culture. His primary concern, however, is with his own relationship to communities ... *The Lost Steps* offers a standard tale of reconciliation between the two kinds of culture” (233). Teniendo en cuenta esta distinción, que es más bien una paradoja, puesto que el individuo produce la “cultura” en sentido idiosincrásico, Gingerich critica la posición de González Echeverría en *The Pilgrim at Home*, a propósito de la evolución de la narrativa carpenteriana, que el mismo Gingerich formula de este modo: “the novel shows that the origins of culture are *not*, in fact, accessible by a process of recall. Writing –by which González Echeverría refers to the narrator’s composing of the *Threnody* and the narrator’s retelling of his journey into the jungle– repeats the origins when it purports to have coincided with them” (236). Dado que Gingerich parte de la idea de que *Los pasos perdidos* alivia la tensión de las dos acepciones de cultura, contradice la tesis de González Echeverría: “My interest lies in articulating precisely this problem of the standard thinking of *culture*: art never simply reinforces or represents the social nexus in or out of which it invariably springs. The ‘individual’ and art always exceed the boundaries and possibilities (vast though they may be) of culture” (236). La contradicción yace en que, para Gingerich, la escritura de la novela no es simplemente un acto de recordación o repetición, sino un acto subjetivo (y anónimo) de producción de cultura, de modo que alivia la paradoja, pues el sujeto creador, que se sirve de su idiosincrasia para crear la obra de arte, produce un objeto cultural. Gingerich concluye que la novela tiene un doble aspecto, por un lado es instrumento que le sirve al lector y al autor para seguir el propósito del narrador de renunciar a la vida moderna, y por el otro, el recuento de los trabajos del narrador y su fracaso le dan voz a

un conocimiento y una época que no solo excede al autor sino a cualquier forma específica de cultura. Y lo más notable es que el narrador es anónimo (253).

Aunque la objeción de Gingerich es llamativa, más interesante aún es el análisis de Charlotte Rogers sobre las identidades cruzadas de Alejo Carpentier y el protagonista de su novela, puesto que aclara algunos asuntos sobre el problema de la cultura y la idiosincrasia. Rogers se acerca al problema de la identidad desde la exploración de un atributo común a Carpentier y su personaje: ambos son recolectores de objetos exóticos latinoamericanos. Esta fascinación de Carpentier “originates in surrealist techniques of juxtaposing incongruent items for artistic impact, his accumulation of objects ultimately fuels his conception of *lo barroco americano*” (241). Según Rogers, la relación que tiene el protagonista de la novela con los instrumentos ha sido poco explorada y es importante porque, aunque al principio el narrador cree que puede falsificarlos y así engañar a la universidad que lo contrató, cuando asiste a la ceremonia del hechicero se da cuenta de que los instrumentos tienen un carácter mágico: “He feels that the object is linked to *his* destiny, rather than to that of the people who created it. Through this acquisition, the object no longer fulfills a function, but rather becomes a trophy, a symbol of his own daring and perseverance” (247). En últimas, los instrumentos se vuelven objetos de museo, es decir, de colección: rarezas que están por fuera de su ámbito. Rogers remata con una potente reflexión sobre el problema cultural de las identidades de Carpentier: “Carpentier’s collection of folklore, paintings, and musical recordings show that he sought to become Cuban in part by acquiring objects from Latin American” (249).

Los pasos perdidos es un punto de quiebre en la novelística del escritor cubano por varias razones. Hasta aquí hemos visto cómo es que el protagonista de la novela acomete trabajos semejantes a los del mismo Carpentier. El personaje es un creador fallido, pues su treno se pierde en la selva, pero queda el diario como matriz de la novela que le sirve a Carpentier para subsanar

el fracaso creativo de su personaje. La novela es un diario anónimo que alivia la tensión entre la cultura en sentido amplio y la idiosincrasia. González Echeverría explica que hasta *El reino de este mundo* el argumento de la narrativa carpenteriana estaba fundamentado en la búsqueda de la naturaleza americana como el principio de identidad. “Este paradigma se pone a prueba en *Los pasos perdidos* y luego se descarta” (“Carpentier, el extranjero”), pues el protagonista de *Los pasos perdidos* fracasa en su viaje a la selva y debe regresar a la ciudad. En el prólogo a *El reino de este mundo*, de 1949, se anuncia ya el cambio de “paradigma” narrativo que tiene lugar en *Los pasos perdidos*. Ese prólogo es un manifiesto: allí por primera vez Carpentier enuncia lo “real maravilloso,” y lo hace en relación con un viaje por Oriente, Oriente Medio y parte de Europa. Carpentier está de regreso en América y quiere ver realizado su proyecto: el de fundar una tradición literaria americana que esté arraigada en la singularidad de la naturaleza del continente, así como en sus mitos y costumbres. Esa es su búsqueda de identidad. Pero no puede fundar nada desde cero y lo sabe: tiene plena conciencia de que es heredero de la historia y la cultura europeas. Así que rechaza a los surrealistas, a pesar de que había participado en varias publicaciones de vanguardia y había trabado amistad con el círculo surrealista por medio de Desnos. El rechazo manifiesto del arte surrealista es una vinculación negativa con la tradición europea: Carpentier fue surrealista y de regreso proclama lo real maravilloso como verdaderamente genuino; es así como inscribe la cultura americana a la tradición europea. Mary Louise Pratt en *Ojos imperiales* coincide con González Echeverría acerca de la influencia de la cultura y la historia europeas en el pensamiento y la literatura de Alejo Carpentier:

Los viajes por el extranjero le hacen ver la América neocolonial de otra manera: como una autocreación singular y no como un limitado reflejo de Europa. Es como si el escritor hiciera una Declaración de la Independencia Estética. Con este reconocimiento,

en el ensayo de Carpentier empieza a tomar forma una óptica descolonizadora que, paradójicamente, sigue encadenada al antecedente europeo. (416)

De esta cita de Pratt se deduce que el Carpentier de *Los pasos perdidos* es más cercano al Carpentier ensayista, cuyo pensamiento ha permanecido siempre anclado a la cultura y la historia europeas, al igual que el narrador autoficcional de *Los pasos perdidos*. Esta característica no es necesariamente un defecto, como lo prueba Jacques Joset: “Descubridor de partituras y palabras, trovador de migración caribe, retratista de portentos y bordaduras, verdadero cronista de un falso Colón, eterno perseguidor de utopías ... Embustero engañado logra convencer al lector incauto de la existencia de un *realismo maravilloso*” (89).

La paradoja que se presenta al análisis se puede enunciar de esta manera: es justamente cuando Carpentier renuncia a la naturaleza como principio de identidad latinoamericana —el fracaso del narrador y protagonista de *Los pasos perdidos* simboliza esa renuncia, ese cambio de “paradigma”— que su narrativa busca erigir esa identidad. La razón no debería buscarse en otro lugar que en la vida misma del escritor cubano: esa “doble vida,” según palabras de González Echeverría (“Carpentier, el extranjero”), que se expresa ya en la verdad sobre su nacimiento en Lausana, Suiza.

Los ojos del Carpentier que regresa luego del extenso viaje por el mundo pueden ver mejor un ancestro presente en ciertas manifestaciones de América Latina. El viaje ha educado los ojos del Carpentier ensayista, pero también ha conseguido que ese viajero se identifique con el conquistador: “Carpentier resuelve el conflicto neocolonial imaginando su relación con Europa como una relación de autenticidad, no de otredad. A través de este gesto al mismo tiempo descolonizante y recolonizante, el paradero de los otros se convierte en un hogar para un yo unificado, blanco y criollo” (Pratt 417).

4.1 Carpentier: autor, narrador y protagonista

La tensión que genera el espíritu europeo de un Carpentier que pretende fundar una tradición auténticamente latinoamericana ha tenido resonancias importantes en la crítica. Galen Brokaw afirma directamente que esa herencia europea está aunada en la novela a la cultura norteamericana (100). Esta afirmación, tal vez demasiado categórica, depende, como es obvio, de la ya muy discutida disyuntiva entre civilización y barbarie, que tiene tantas transcripciones como críticos que se aferran a ese modelo dicotómico. Brokaw la mira a través del lente de Oswald Spengler. Brokaw conoce la discusión: sabe bien que González Echeverría había establecido en *The Pilgrim at Home*, como se vio más arriba, un punto de quiebre en la obra novelística de Alejo Carpentier: de *Los pasos perdidos* en adelante, Carpentier deja de suscribir las ideas de Spengler y propone una reflexión más subjetiva, que no estaba presente en el período de formulación de lo real maravilloso (*The Pilgrim* 160). Brokaw, aunque conoce esta discusión, cree que la filosofía de la historia de Spengler es útil para leer *Los pasos perdidos*. Mediante una breve revisión del desacuerdo entre Sartre (y su reformulación del *yo pienso* cartesiano) y Spengler, Brokaw concluye:

Spengler's culture recasts the Cartesian "I Think, therefore I am" as "I feel, therefore I am." Here, existence may still precede essence, and action work to form it, but consciously controlled thought does not self-reflexively choose what and how to become. Rather, emotion, instinct and intuition give rise to human initiative and response. These elements determine and limit not only the number of choices possible to an individual but also the consciousness of these choices. (101)

La reformulación spengleriana de la famosa cita de Descartes, sin embargo, no cambia el problema: cambia el enfoque, únicamente. El verdadero problema es el *yo* cartesiano que en *Los pasos perdidos* funciona como un prisma a través del cual se ve la historia; no solo la historia occidental, que coincide con la historia personal del protagonista, sino también la breve historia

de América, que no puede suceder si no es alrededor de los trabajos del protagonista. En ese sentido, el sujeto occidental, a pesar de que puede subvertir los elementos de la fórmula de Descartes, sigue siendo el centro de la naturaleza.

La mirada de Brokaw, se entiende desde el principio, es primitivista, pues asume el viaje del protagonista de la novela como un viaje espiritual: “The geographical journey provokes in the protagonist a spiritual awakening that seems to unify his being and allows him to digress in time toward a more Spenglerian state of culture” (106). O sea: la selva de la novela funciona para que el protagonista despierte a un marco teórico europeo. Paradójicamente, en este caso Brokaw tiene algo de razón, pues en efecto, algunos pasajes de la novela satisfacen bien los prejuicios europeos. La discusión, como se ve, no se puede solucionar tan fácilmente en términos binarios. No hay que pasar por alto, además, que el narrador de la novela es un conquistador fallido. Como la novela de Carpentier está compuesta alrededor de ese *yo* anónimo que es el narrador y que fracasa en su intención de volver a la selva, de conquistar a Rosario, el foco dominante que está en el lugar de ese *yo* cae también. Es notable que el fracaso del héroe, que es también el fracaso de la mirada imperial, para usar la expresión de Mary Louise Pratt, no afecta la mirada general de la novela. O sea: que la crítica pueda ver tan claramente ese *yo* que fracasa, pero no ve que con ese fracaso del protagonista fracasa también su mirada europeizante.

Esther Sánchez-Pardo, en un lúcido artículo, se pregunta por la viabilidad de la modernidad en los trópicos (303), pero no porque crea que a los países tropicales les es imposible “progresar,” sino porque sigue al narrador de *Los pasos perdidos* que evoca a su padre y la Novena Sinfonía de Beethoven para afirmar la bancarrota moral de Europa y de paso la barbarie de América Latina que se le viene a la memoria cuando recuerda a Pancho Villa y sus bandoleros. América Latina, último reducto de occidente: el “Continente-de-poca-Historia” (*Los pasos perdidos* 271). Es así como, anota Sánchez-Pardo, el narrador advierte las consecuencias últimas de la

ilustración y la modernidad (299). Su decisión, sin embargo, no puede ser Europa, tiene que ser América, y es así como llega a una conclusión: América presenta un aspecto vital del que carece Europa y a la vez está en diálogo con Europa, “In other words, the Americas are the last site of the surreal” (Sánchez-Pardo 301). La conclusión de Sánchez-Pardo, no obstante, es muy crítica, pues sostiene que lo real maravilloso de Carpentier, en su actitud romántica de rechazo de Europa, termina por naturalizar “some of the misleading assumptions of ethnographic and anthropological discourse that characterizes Europe’s Other as its irrational and ‘ahistorical’ antithesis” (302).

Marteen van Delden, en un artículo de 2007 resume la dicotomía cultural que hemos venido discutiendo de esta manera: “the opposition between the degraded, inauthentic way of life found in the city and the primordial state of bliss and harmony experienced by the inhabitants of Santa Mónica de los Venados” (48). Van Delden arriesga una interpretación sobre estos temas dicotómicos. En su estudio afirma que *Los pasos perdidos* retrata una modernidad fracturada y conflictiva, y a partir de esta premisa, el autor pretende demostrar que “a reading that argues that the primitive community of Santa Mónica de los Venados is not a utopia remains incomplete without a parallel account of the degree to which the modern metropolis is not a dystopia” (49). En atención a este propósito, van Delden analiza la ciudad moderna en tres niveles: “modernidad burguesa,” “modernidad bohemia” y “alta cultura moderna,” que se cruzan así: “it [la alta cultura moderna] shares with bourgeois modernity an emphasis on order and respectability, and with bohemian modernity its orientation toward the arts and creative expression” (53). La intención del análisis que hace van Delden es demostrar, como se formula en su objetivo, que la ciudad de la novela, que parece Nueva York, no se puede reducir tan sencillamente a una distopía en la medida en que Santa Mónica de los Venados no es tampoco una utopía.

Se trata de una hipótesis promisoría porque puede evitar el análisis categórico que reduce la ciudad modelo de Occidente a mera distopía. Esa parece ser la intención del autor y por eso resalta la actividad cultural tan dinámica a la que asiste el protagonista mientras los hechos narrativos tienen lugar en Nueva York. Pero van Delden se apura a concluir que a pesar de que *Los pasos perdidos* ha sido leída como un ataque a la modernidad, nadie se ha tomado el trabajo de cuestionar que la novela acepte el derecho que tienen las naciones modernas de apropiarse de las riquezas culturales de sociedades primitivas para sus propios fines: “*Los pasos perdidos* never questions the history of the plunder in which modern Western museums have participated” (54). Esta conclusión la extrae del hecho narrativo de que el curador de un museo de una universidad prestigiosa de la ciudad le encargue al protagonista la tarea de conseguir artefactos musicales primitivos. Y remata: “Insofar as the narrator does not interrogate the institution of the Western museum, it is clear that he identifies with at least some of the values of modernity” (54). Van Delden nos quiere decir que si el protagonista de *Los pasos perdidos* fuera un detractor coherente de la cultura occidental, como presume, se habría negado al encargo del curador del museo.

Siguiendo esta línea interpretativa, van Delden se aventura a proponer más adelante que la ópera es un lugar importante en el tránsito metafórico que va de la ciudad moderna que es Nueva York al lugar espiritual que es Santa Mónica de los Venados, pues el protagonista asiste a la ópera en Nueva York, pero también en la ciudad suramericana que precede la selva (ópera que le recuerda el amor de su abuela cubana por este arte propio de la “alta cultura moderna”). “Carpentier suggests that the opera has in fact become an integral, organic, part of Latin American cultural tradition itself. It’s no longer an extraneous element, imposed on the continent from the outside. Rather, the opera offers the narrator a privileged pathway leading toward the recapturing of a lost cultural self” (63). La debilidad de los argumentos de van Delden yace en que su hipótesis asume que la ciudad occidental es una distopía en términos demasiado absolutos

(aunque van Delden se propone demostrar que no lo es) cuando lo cierto es que los hechos narrativos demuestran que lo es, pero solo a los ojos del protagonista. La naturaleza distópica de Nueva York no es connatural a la ciudad del mismo modo que Santa Mónica de los Venados no es utópica en sí misma, sino solo ante la ansiedad del protagonista, que, no hay que olvidar, es un héroe fallido: escapa de Nueva York porque Mouche se decide a viajar con él y lo convence de aceptar el ofrecimiento del curador del museo de la universidad y le sugiere que falsifique los instrumentos encargados. Y cuando intenta regresar a Santa Mónica de Los Venados, es incapaz de leer los signos de la naturaleza.

Van Delden incurre en la ingenuidad de querer demostrar que el protagonista de la novela es incoherente, pues lo acusa de que denuncia y se queja de la hostilidad de la ciudad moderna y sus apremios agobiantes, pero al tiempo complace todos los estereotipos de la modernidad (64): trabaja para un museo de una universidad prestigiosa y asiste a la ópera (aquí y “allá” asiste a la ópera). Digo que es una ingenuidad porque la contradicción es la más evidente de las características de este personaje. Se trata de un hombre formado en el canon europeo y migrante, igual que Carpentier, cuyo propósito es, también como Carpentier, ni más ni menos que inscribir a América Latina en la historia y la cultura europeas. Por otra parte: puede leer en varios idiomas, puede incluso escribir y leer solfeo, pero no puede leer los códigos de la selva que ha cosificado como el paraíso donde podrá resolver por fin sus problemas de identidad.

En resumen: parece que el análisis de van Delden se echa a perder porque se propone demostrar una convicción demasiado suya (que la cultura occidental no ha sido hostil con América Latina y que de hecho este continente ha sabido asimilar como propias las expresiones más altas de Occidente) y omite los hechos narrativos o bien los fuerza a que parezcan pruebas al servicio de su hipótesis. Pero, aunque los argumentos de van Delden se probaron demasiado débiles para interpelar al protagonista de la novela, no por ello hay que abandonar esta línea de

la investigación. Se trata, en todo caso, de un personaje complejo, tanto por lo que representa en términos del contacto entre la modernidad occidental y la periferia (la selva suramericana en este caso), como porque *Los pasos perdidos* ilustra la selva, esto es, hace de ella un libro. En este sentido, el protagonista asume enteramente la ansiedad que de seguro padeció Carpentier en su viaje por el Orinoco. Hablando del escritor cubano, Elizabeth Doremus Sánchez dice: “La biblioteca de su padre lo persigue hasta los más recónditos parajes de la selva americana” (González Echeverría citado en Doremus Sánchez 58), para concluir que “It seemed to me that both protagonists had come to the realization that in a sense they had never really left home and there was no going back to an unmediated source” (58).

5. Primitivismo

Mary Louise Pratt señala que el Carpentier ensayista es incoherente porque su declaración de independencia cultural americana está anclada a tradiciones europeas, por la modernidad específicamente: “El viajero Carpentier es un retrato del autodidacta neocolonial, cuya biblioteca personal es la base misma de su pretensión de pertenecer a la modernidad” (416). En este sentido, el autor cubano parece encajar en su propia crítica a los surrealistas, pero antes de apresurarnos a generalizar o reducir su perfil intelectual, conviene especificar que el suyo es un caso complejo, pues *Los pasos perdidos* es en cierto sentido una crítica latente al discurso neocolonial. Es como si el mismo Carpentier fuera consciente de su condición (cosmopolita, de origen europeo y declarado latinoamericano) y se permitiera exponerla críticamente en el desarrollo de la personalidad del protagonista de la novela. Es necesario aclarar que las personalidades de Carpentier y su personaje no son idénticas: entre ellas media una distancia irónica visible en la crítica del escritor a la mirada del personaje.

En *The Postcolonial Ecology of New World Baroque*, George B. Handley responde a las observaciones de Pratt:

The risk of these arguments, however, is the ease of their own generalization. Among other things, historicization also reveals that ... Pratt's imperial eyes are not always operative in the same fashion no matter where we are on the globe, nor with the same ideological and political meaning. If this were the case, historicization and careful interpretation within the context of distinct geographies, cultures, and historical moments would be unnecessary. (120)

Esta crítica se explica por la lectura que el mismo Handley hace de *Los pasos perdidos*, pues afirma que su aproximación al concepto de “primitivismo” parte de las ideas de Erik Camayd-Freixas, según las cuales, citado por el mismo Handley, el primitivismo (la experiencia de lo primitivo no occidental) funciona para experimentar críticamente la “representación del yo” y no solo la representación del otro no occidental (Handley 118). El énfasis del argumento está en la historia: Handley afirma que la marginalidad de las regiones primitivas se debe, en parte, a que su historia —concretada en objetos sagrados, rituales, atuendos, etc.— ha sido convertida en un fetiche de consumo en Occidente (119) y a continuación, citando a James Clifford: “the Western desire for the primitive can produce new knowledge or new understanding, especially if it is critiqued with an eye toward restoring understanding of the contingency and syncretism of all cultures” (Handley 119). Esta aclaración le sirve, finalmente, para introducir su propia lectura de *Los pasos perdidos*:

In the example of Alejo Carpentier's *Los pasos perdidos* ... I wish to suggest that a key component to this postcolonial work of historicizing is not just reviving awareness of syncretism and the historical processes by which cultures have emerged in their present

and contingent form but also the ways in which human culture stands in dialectical relationship to ecology. (Handley 119)

Sobre esta discusión hay varias cosas por decir. Primero: Handley acepta la sospecha que apunta Pratt sobre la mirada “descolonizante y recolonizante” de Carpentier, pero señala que su argumento corre el riesgo de generalizar porque, traduzco, “los ojos imperiales no funcionan de igual manera en todas partes. De ser así, la acción y el efecto de hacer historia, así como la interpretación cuidadosa y en contexto de las diferentes geografías, serían innecesarias.” Este argumento presenta problemas lógicos, pues de la premisa: “los ojos imperiales no funcionan igual en todas partes” no se puede deducir necesariamente que “la acción y el efecto de contextualizar históricamente y la interpretación cuidadosa en contexto [de geografías marginales] son necesarias.” Pero más allá de la inconsistencia lógica de este argumento, que no es una muestra representativa del estudio de Handley, es necesario subrayar que el marco general de sus ideas, según el cual las regiones marginales se pueden beneficiar del “primitivismo,” repite, aunque sintéticamente, dos conceptos que ya había desarrollado anteriormente Mary Louis Pratt en *Ojos imperiales*; el primero, “zona de contacto,” que Pratt define de esta manera: “espacios sociales donde culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo en relaciones altamente asimétricas de dominación y subordinación, tales como el colonialismo, la esclavitud, o sus consecuencias como se viven en el mundo de hoy” (31). Y el segundo, “transculturación” que Pratt retoma de la etnografía:

La gente que se encontraba en el extremo receptor del imperialismo europeo construyó su propio conocimiento y elaboró su propia interpretación, usando a veces —como Guamán Poma— las propias herramientas de los europeos. Es por eso que el término transculturación figura en el título de este libro. Los etnógrafos han utilizado esta palabra para describir cómo los grupos marginales o subordinados seleccionan e

inventan a partir de los materiales que les son transmitidos por una cultura dominante o metropolitana. (32).

La necesidad de hacer historia o historiografía no depende exclusivamente de la mirada imperial. El argumento de Handley podría funcionar a la luz del historicismo hegeliano, que todo lo reduce al decurso histórico de Europa. Por otra parte, la mirada imperial no es la misma en todas las regiones adonde los ojos imperiales han vuelto sus ojos, como puede comprobarse en los dos primeros capítulos de la segunda parte de *Ojos imperiales*, donde Pratt explica que América ha sido inventada de dos maneras distintas: una, por Humboldt, la otra por “la vanguardia capitalista.” La diferencia es que mientras la mirada de Humboldt permitió entender mejor la geografía, el clima y la biodiversidad americanas, los europeos que llegaron después miraron el territorio con intereses puramente extractivistas (Pratt 277).

Sobre el concepto de primitivismo todavía quedan algunas cosas por decir. En *Primitivism and Identity in Latin America: Essays on Art, Literature and Culture*, Erik Camayd-Freixas explica en la introducción que el primitivismo es la mirada de una época a un pasado más sencillo: “the ‘bucolic’ of the Renaissance; the ‘prodigious and portentous’ (bizarro y peregrino) of the Spanish Baroque; the ‘exotic’ of the Romanticism; the ‘odd’ (los raros) of the Spanish American modernismo; and the ‘formal primitivism’ of the Avant-garde” (IX). El resto de la introducción desarrolla el concepto y sus implicaciones, según una de las cuales el primitivismo no puede reducirse a una mercantilización cultural de la marginalidad de ciertas regiones alejadas de Europa porque incluso esas regiones se han aprovechado de este concepto en la medida en que están en relación cultural (y económica) permanente con Europa:

primitivism has not only affected cultural policy and patterns of consumption; beyond the social surface, it has also been a hidden actor in the drama of national and continental identity formation, from the early twentieth-century contest among the

myths of *latinidad*, *indigenismo*, and *negritud*, to the latest version of transculturation *mestizaje*, and hybridity, jading every concept of modernity and postmodernity applied to Latin America. (XVII)

En *The Postcolonial Ecology of New World Baroque* (118) Handley se apoya en la ya citada introducción de Camayd-Freixas como punto de partida para desarrollar su propia idea, que, además, vincula al barroco carpenteriano: “Because Carpentier’s New World Baroque inherently recognizes nature’s unpredictability and strangeness, it does not pretend to control nature but neither does it choose to ignore nature’s relevance. Instead of forcing a choice between biocentrism and anthropocentrism, it offers a sense of ecology that is a kind of decentered humanism” (120).

En resumen: la propuesta de Handley está contenida ya en los estudios de Pratt y Camayd-Freixas, cuyos análisis, mucho más aplicados, explican mejor las dinámicas relacionales que se dan en la “zona de contacto,” para decirlo con Pratt. La novedad del estudio de Handley radica en su interpretación de *Los pasos perdidos* como una expresión estética de ecologismo crítico que parte de la crítica a la manera como Occidente se ha representado la naturaleza: “In short, nature’s nature is that it should never be reduced or equated to its representations. While it might be difficult what nature is, critical readers can at least learn to identify strategies of representation that attempt to respect this ontology” (121). La ventaja de esta posición es que no cae en un sustancialismo que haría imposible pensar la naturaleza en sí misma, sino que admite la representación como medio para establecer una relación más respetuosa con la naturaleza y los territorios que están al margen de los discursos culturales dominantes.

El escritor y académico Pablo Montoya, ganador del premio Rómulo Gallegos en 2015, también se aproxima al problema del primitivismo, aunque solo tangencialmente, pues su verdadero interés es el treno que está componiendo el protagonista de *Los pasos perdidos*. Su

argumento comienza con la dicotomía civilización y barbarie, y a pesar de que el mismo Montoya advierte hacia el final que el treno nunca llega a terminarse o, en todo caso, se pierde en la selva, analiza esta pieza musical apoyado en la mirada de críticos musicales que se han interesado en la novela. Luego de afincarse en categorías de civilización y barbarie (109), continúa explicando que, a pesar de que el treno está basado en dos escenas de la vida de los habitantes de la selva (el duelo de Rosario y sus hermanas por la muerte del padre y la ceremonia que el hechicero oficia para resucitar un muerto), carece de primitivismo:

En el *treno* del hechicero no hay primitivismo inventado ni estético. No posee ningún ingrediente de color local. Y si existe una alusión a la barbarie en la escena, se trata de una barbarie cuya significación hace parte del horizonte de las ciencias del hombre. Al enmarcarse en ... la etnología, la barbarie pierde su siniestra semántica para volverse expresión de una mentalidad primitiva que convive permanentemente con las actuales civilizaciones de nuestro planeta. (110)

La solución de Montoya al problema del primitivismo que afecta la relación de los conceptos civilización y barbarie estriba en que para este autor no hay primitivismo porque la intención misma del treno es anterior a esta dicotomía: “La lección que la selva paleolítica le prodiga al protagonista de *Los pasos perdidos* es la certeza de que hay una música existente antes que la música, cuya función no es estética, sino ritual y funcional” (109). El tema principal del treno es la muerte, pero como un “sentimiento universal del hombre frente a ella” (Montoya 112). Es así como el treno supera la dicotomía civilización y barbarie para situarse en un lugar más comprensivo de lo humano, que por tal motivo es anterior a la idea misma de civilización o barbarie.

La otra vertiente crítica del artículo de Montoya sostiene que el treno pone en crisis al capitalismo occidental en la medida en que no pretende disolver el carácter mágico de la música

en la racionalidad humana. “No es arriesgado decir, entonces, que la composición del *treno* se apoya en el rechazo a la ideología capitalista” (118). Montoya sustenta esta tesis sobre la evidencia de que la opresión capitalista aparece al principio y al final de la novela (118). Estas ideas están subordinadas a la conclusión que quiere demostrar Montoya: que el *treno* es el testigo de la búsqueda de autenticidad de un músico latinoamericano de la primera mitad siglo XX que debe recorrer un camino singular y adecuado a sus propias sensibilidades: “El *treno*, así no haya sido compuesto y no podamos escucharlo, ayuda a construir esa autenticidad” (119). Esta “autenticidad” se relaciona con la naturaleza en la medida en que este *treno* en particular, dado que ha sido trabajado en la selva, “va en contra de una concepción cara a la burguesía de pensar la música como un medio de dominar la naturaleza” (118).

En síntesis: el artículo de Montoya interpreta el *treno* desde su parentesco con la función social de la música primitiva y no desde su carácter estético, que es como ha sido valorada la música en Occidente. Esta mirada se presenta como una solución a la confrontación civilización y barbarie. Finalmente, el artículo termina con una interpretación marxista del asunto. Ambas vertientes interpretativas convergen, al parecer, en la afirmación de la intención carpenteriana de la necesidad de una búsqueda latinoamericana de identidad o autenticidad. Es decir: Montoya explora la búsqueda de identidad de la novela en su lado musical. Hay que aclarar, sin embargo, que esta intención interpretativa parece difícil porque el *treno* mismo, según los hechos narrativos, es una obra inacabada, o, en todo caso, perdida en la selva. Es Carpentier quien dispone que el *treno* quede inacabado, así apunta a la imposibilidad de una búsqueda de identidad o autenticidad.

Por otra parte, esa intención universalista que le imprime el protagonista al *treno* no asegura su éxito, máxime cuando el protagonista mismo advierte que no puede escribirlo en inglés (394), dado que no tiene a la mano el *Prometheus Unbound* de Shelley, que lo ha inspirado

para escribir su propia pieza dramática para orquesta. No hay libros en Santa Mónica de los Venados que le sirvan para su empresa creativa, y por eso debe recurrir a la *Odisea* de Yannes, el minero griego, en edición española. Ante esta evidencia se descubre admitiendo que quiere “ser ejecutado” y que para ello el español es inútil, pues esta lengua “constituiría un eterno obstáculo a la ejecución de una obra coral en cualquier gran centro artístico” (394). Esta evidencia prueba que nada de universal hay en las intenciones creativas del protagonista, muy por el contrario, su intención, aunque frustrada, aspira a un gran centro cultural occidental, puesto que también la lengua castellana es marginal.

La interpretación de Montoya presenta, además, un grado de contradicción relativo a los artefactos primitivos como fetiche de Occidente, según se vio en la sección anterior. Montoya sostiene que el *treno* es universal porque apela a la función ritual de la música, y no a su naturaleza estética. Esa función ritual, sin embargo, solo puede comprenderse desde Occidente como un fetiche; o como un objeto de estudio etnográfico, a lo sumo, para recurrir al argumento mismo de Montoya, que, con la expresión “horizonte de las ciencias del hombre,” pretende darle una cierta objetividad positivista al problema del exotismo primitivista. En este mismo sentido podría decirse algo más acerca de la idea del “carácter siniestro de la barbarie,” que Montoya ve como un obstáculo para su interpretación de lo primitivo en tanto origen positivo de la especie, sin darse cuenta de que está reproduciendo el maniqueísmo eurocentrista de la barbarie como lo malo, en oposición al “progreso” que asegura la civilización.

6. La selva-paraíso y el viaje metafórico

El quinto capítulo de *Ojos imperiales* está dedicado a Humboldt. Allí, Mary Louise Pratt acusa al botánico alemán de mantener “una actitud invariablemente desdeñosa respecto de los logros de

las civilizaciones precolombinas” (251). Y más adelante explica cómo procede el reduccionismo imperial que domina la mirada de los viajeros europeos que llegaron a América:

He expresado reiteradamente en este libro que el discurso europeo del paisaje desterritorializa a los pueblos indígenas, separándolos de los territorios que alguna vez dominaron y en los que siguen haciendo su vida. La perspectiva arqueológica es complementaria: a ella también le pasa inadvertida la condición de los habitantes conquistados de la zona de contacto como agentes históricos que tienen continuidades vivas con los pasados preeuropeos y aspiraciones y reivindicaciones históricas sobre el presente. (252)

El discurso europeo al que se refiere Pratt ve la naturaleza americana como el paraíso perdido, a diferencia de la ya domesticada naturaleza europea. Esta mitificación del territorio no solo “desterritorializa” los habitantes, sino que priva el territorio mismo de una historia propia para subordinarlo a la mirada del viajero que llega a la selva en búsqueda del paraíso perdido.

El fracaso del viaje a la selva es un punto ciego para cierto sector de la crítica que insiste en el viaje del narrador y protagonista de la novela como una metáfora del viaje en el tiempo a un pasado que equivale a una vuelta al origen o al paraíso. Este dualismo ciudad/paraíso equivale al de civilización/barbarie y allí está el peligro de asumirlo como una categoría de análisis. Carmen Vásquez, por ejemplo, afirma que la novela simboliza un viaje al origen del hombre y sus conflictos:

Así, el proceso vivido por el narrador de *Los pasos perdidos* adquiere varias dimensiones que funcionan al unísono, como en una partitura sinfónica. Este personaje, en su viaje iniciático, en su periplo, al cambiar de espacios, estrictamente marcados, al adentrarse en la naturaleza, al conocer los misterios de ésta, descubre el mundo del tiempo detenido y la palabra primera que permite expresar los eternos conflictos del hombre. (40)

Esta interpretación es problemática porque entiende la naturaleza americana como paraíso perdido, que es otra expresión de primitivismo. Además, toca tangencialmente apenas un asunto importante: aquello que Vásquez menciona como “la palabra primera.” Esta referencia es demasiado abierta, pero puede tener que ver con el problema epistemológico que se sigue de identificar el acto de “descubrir” con el de “nombrar.” Según el contexto metatextual de la novela, correspondería al mandato bíblico en *Génesis* de nombrar los animales. En todo caso, la autora no profundiza en este asunto. En un artículo posterior vuelve sobre el tema del paraíso perdido. En esta ocasión sugiere que *Los pasos perdidos* es una “anti-*Vorágine*” y el protagonista anónimo un “anti-Arturo Cova”: “Así, de la selva infernal de Rivera, hizo un verdadero Paraíso y del protagonista-narrador destruido y devorado por la selva, un personaje regenerado, renacido” (“Los primeros pasos” 221). Como se ve, en este artículo refuerza la idea del anterior: la selva como paraíso. Bajo esta perspectiva, el viaje no solo repite el modelo crítico de “viaje en el tiempo hacia el origen,” sino que de paso ignora abiertamente el fracaso del protagonista en su intención de regresar a la selva. Aquí cabe resaltar una conclusión que se sigue necesariamente de la relación entre la selva de la novela y el paraíso. El concepto de “paraíso” convierte a Rosario y a los demás habitantes de Santa Mónica de Los Venados en buenos salvajes, despojándolos así de su agencia y humanidad. La selva como paraíso, por su parte, queda convertida en un destino fetiche de viajeros/conquistadores. Lo mismo sucede con la afirmación de que la selva de *La vorágine* es un infierno, como si este espacio geográfico fuera esencialmente una cosa o la otra.

Raúl Silva Cáceres analiza *Los pasos perdidos* en términos de tres paisajes distintos en correspondencia con cada una de las tres mujeres más importantes de la novela: Ruth, Mouche y Rosario. El primer paisaje es el teatro de Ruth. Silva Cáceres ve en el decorado de cartón y los árboles falsos “una réplica irónica del paisaje que representa la inautenticidad y deshumanización de la vida en la gran urbe” (139). El segundo paisaje, que corresponde a Mouche, también es una

ironía, según el autor, dada su “aparente espiritualidad [que] esconde los excesos esotéricos del grupo de pseudo-intelectuales que recoge Mouche en su casa y que celebran actividades enmarcadas por la astrología, el surrealismo y el ‘happening’” (139). El paisaje de Rosario, que simboliza la culminación del viaje, representa “el verdadero ‘paisaje cultural de lo real-maravilloso’ expresado en su punto más alto” (140). Este paisaje es la expresión de lo real maravilloso porque, nos dice Silva Cáceres, “su presencia aparece ligada a la memoria cultural del protagonista, la cual lo legitima a través del recuerdo que sobre él ejercen ciertos pintores del siglo XVII” (140). El narrador recuerda al Bosco cuando se adentra en la selva y advierte su magnitud, y Silva Cáceres apunta: “ese verdadero altar de la naturaleza americana” (Silva Cáceres 140). Pero el Bosco no solo funciona en la obra para enaltecer el paisaje americano. En otro lugar el narrador refiere la *Nave de los Locos* como alegoría de la campaña de la que hace parte y que navega por el caño que lleva a Santa Mónica de los Venados (*Los pasos perdidos* 296).

Hasta aquí, Silva Cáceres se refiere al tema del paisaje, pues su artículo continúa con asuntos metatextuales. Algunos problemas de su análisis en torno al paisaje, sin embargo, salen a la luz bajo los términos que hemos desarrollado en esta tesis. Primero: la selva como destino de un hombre que está buscando una vida más espiritual sugiere una idealización más bien ingenua del territorio americano; además, supone un error de lectura, pues el viaje en realidad termina en el punto de partida, a saber, Nueva York. Segundo: la selva como “altar” es una repetición del tropo que identifica la selva con un espacio intocable, virgen, paradisíaco, etc. Tercero: que la “memoria cultural” del protagonista sea la instancia que da legitimidad al paisaje implica que la naturaleza americana cobra existencia cuando ha sido contemplada por los ojos del conquistador. Cuarto: dado que el tercer paisaje corresponde a Rosario, este personaje femenino vendría a recibir los falsos atributos de ser el destino del protagonista y de ser un altar, ambas cosas legítimas solo bajo la mirada del protagonista de la novela, que, al regresar a Nueva York por

tinta y papel, pierde a Rosario. El narrador y protagonista de la novela no fue expulsado del paraíso, el regreso a la ciudad fue una decisión propia, que, naturalmente, tuvo la consecuencia de que perdiera a Rosario. Estamos, pues, ante un conquistador fallido que nos relata el paraíso que es tal únicamente en virtud de su mirada.

Ernesto Mächler Tobar resume esta tendencia crítica de romantizar la selva así: “la novelización de la floresta como cárcel, como embrujo, como absurdo salvaje es evidentemente un concepto blanco, extranjero, producto de quien quiere demostrar la superioridad de su cultura sobre las leyes de la selva, de su realidad racional sobre el espejismo verde” (200). Para Mächler Tobar, la razón de esta “bipolaridad” (200) yace en la incapacidad de ver la selva como otro: la imposibilidad de “amoldarse a las leyes de la selva” (202) demuestra que son incapaces de salir de sí mismos porque se empeñan en hacer de conquistadores, aunque terminan vencidos por la selva. Su estudio propone una idea valiosa en medio de críticos que se empeñan en ver una línea temporal, Mächler Tobar arriesga la tesis de que el tiempo de la selva no es opuesto al de la civilización, sino diferente, incluso paralelo (210). Su artículo termina con algunas divagaciones alrededor de la selva como mujer devoradora y otros tópicos del psicoanálisis, pero cierra con una línea sugestiva, a propósito del destino errante del protagonista, que se fue de la ciudad, pero también perdió la selva: “Si de nuevo estamos condenados a viajar, a errar permanentemente, estaremos certificando el eterno retorno tan caro a Nietzsche” (212). Digo que esta idea es sugestiva porque a pesar de que es apenas una sugerencia, coincide con el punto de partida de un interesante estudio de 1992, publicado por Lois Marie Jaeck, que delata el mundo del protagonista de *Los pasos perdidos* como un mundo pleno de señales, pero carente de origen (534). Las dos posibles respuestas a este mundo son la rousseauniana, que se corresponde con un sentimiento de culpabilidad y tristeza, sentimiento que produce al “buen salvaje,” y la nietzscheana: afirmación gozosa de un mundo sin origen ni certezas, donde, en consecuencia,

tampoco puede haber culpa ni remordimiento: un mundo abierto a la interpretación. Si la respuesta rousseauiana es negación, la nietzscheana es afirmación (534). Jaeck sugiere que el narrador y protagonista de la novela opta por la afirmación, pues aunque la novela da como resultado la negación de un origen, su búsqueda personal del origen de la música, que culmina exitosamente pues el protagonista asiste al ritual del hechicero y consigue hacerse a los instrumentos originarios, coincide con el nacimiento de la palabra que le permiten trascender ese sistema de señales que lo mantenía preso (534). Entre las consideraciones de Jaeck está también la del tiempo, que coincide con Mächler Tobar en que no hay en la novela una línea temporal: “The terms ‘past’ and ‘present’ have no chronological significance ... as the narrator has been able to live in the Middle Ages and ‘earlier,’ simply by traveling three days inland from twentieth-century civilization” (537).

Sobre el viaje en el tiempo como tema de la novela hay algunas interpretaciones alternativas, pero no se desarrollan. Milagros Ezquerro, por ejemplo, se aproxima desde los estudios clásicos y en consecuencia entiende el viaje del protagonista como *anábasis* (71), que literalmente significa ascensión hacia un lugar, y hace referencia al texto de Jenofonte donde se describe el viaje de Ciro hacia el interior de Persia desde Sardes, cerca de las costas del Egeo. El viaje a la selva es para Ezquerro la incursión en un mundo desconocido y extraño, bárbaro, si se quiere, pero en el tiempo. La autora, sin embargo, no profundiza en esta relación.

En un artículo de 1979, Antonio Fama llega a una interpretación que, a pesar de que suscribe la lectura del viaje como metáfora de un regreso al origen o al paraíso, es alternativa porque está enmarcada en el psicoanálisis de Jung. La premisa de Fama es que el viaje del protagonista y narrador de la novela es un “viaje interior”: “El pretexto del viaje es el encargo de buscar unos instrumentos musicales primitivos ... el verdadero propósito del autor es, en cambio, mostrar la figura de un hombre que se escapa de un ambiente donde se siente alienado hacia el

lugar que le permite encontrar su autenticidad” (183). La intención del artículo, por supuesto, exige que el viaje sea asumido como metáfora de un viaje al interior, como una exploración psicológica enmarcada en el concepto de ánima de Jung. En ese marco conceptual esboza el regreso al país natal como un viaje al inconsciente personal, pero “a medida que se adentra en la selva, se hunde en el inconsciente colectivo y así el sentido primordial de la vida que es el inconsciente colectivo se introduce en el nivel de lo consciente” (185). En resumen: según la interpretación de Fama, el protagonista viaja a la selva para descubrirse a sí mismo, y solo tras ese descubrimiento puede ser consciente de su propia vida. En este proceso, Rosario es fundamental, pues representa el lado femenino del narrador, el ánima. La función del ánima es reconciliar el consciente con el inconsciente y de allí el alivio del narrador cuando encuentra a Rosario (185). Rosario, además, es la representación del amor primordial de la madre: ánima, casa y madre naturaleza. Por esta razón, Rosario se despersonaliza llamándose a sí misma “tu mujer” (187). Fama concluye que el fracaso del segundo viaje se debe a que la búsqueda del inconsciente es involuntaria.

El interés que presenta el artículo de Fama, como se ve, es demasiado restrictivo. Evidentemente, sería ilícito criticarlo fuera de ese marco. No obstante, conviene señalar dos aspectos relevantes de esta manera de interpretar el viaje como metáfora. La primera: Fama restringe la identidad del autor a su inconsciente, o bien, a la reconciliación del consciente con el inconsciente. Este psicologismo es sustancialista y deja por fuera el riquísimo contexto cultural que ofrece la novela. Dos: la identificación de la mujer, Rosario en este caso, con la selva cae en el mismo vicio conceptual de asimilar la selva a la mujer o al paraíso.

A pesar de que las posiciones críticas de Ezquerro y Fama parecen alternativas, resultan insuficientes a la luz de la discusión contemporánea. Y aunque *Los pasos perdidos* presenta la posibilidad de esa identificación entre la mujer y la selva o el paraíso y la selva o la selva como

origen, es necesario analizar esos mecanismos narrativos para desentrañar los problemas conceptuales.

Rodríguez Monegal también se inscribe en el sector crítico que ve en el viaje un viaje en el tiempo, aunque su mirada señala dos ideas interesantes:

A medida que se desarrolla la aventura ... el relator va adquiriendo conciencia de que su viaje en el espacio, su desplazamiento desde el centro de la civilización mecánica hasta un pueblo perdido en la selva, es en realidad un viaje en el tiempo, un regreso a la América precolombina, a la América que fue conquistada y colonizada por los épicos buscadores de El Dorado. Otra cosa descubrirá pronto ... que ya es tarde para él, que el regreso a los orígenes no borra las huellas dejadas por la civilización. (149)

Como se ve, el crítico uruguayo se refiere primero al doble concepto de “centro-periferia” (que, valga decirlo, está tratado en la sección 1.2 del primer capítulo de esta tesis) y al fracaso que experimenta el narrador cuando descubre que “ya es tarde para él.” Infortunadamente, Rodríguez Monegal no vuelve sobre estos asuntos, acaso por la breve extensión de su ensayo. Es notable, sin embargo, que en un solo párrafo condense dos asuntos de primer orden, a saber: el concepto del viaje vinculado a la evidencia de que el narrador y sus compañeros de viaje, que van camino de Santa Mónica de los Venados, son una alegoría de las excursiones del Descubrimiento. Y segundo: la identificación del regreso a la ciudad como un fracaso del narrador y protagonista de *Los pasos perdidos*.

En esta misma dirección, Alexis Márquez Rodríguez da una clave importante: una de las tesis de *Los pasos perdidos* es que el Descubrimiento y la Conquista fueron empresas medievales. (*La obra narrativa* 60). Sobre este punto volveré en la sección siguiente. Excepto por esta idea, la interpretación que hace Márquez Rodríguez de *Los pasos perdidos* reitera lo ya sabido, que el viaje se remonta hasta más allá del Paleolítico.

6.1 El viaje y el fracaso

Que Rodríguez Monegal y Alexis Márquez Rodríguez evoquen la Conquista para hablar de la novela es relevante porque a pesar de la evidencia literaria, la crítica ha pasado casi por encima de las similitudes que hay entre las crónicas del Descubrimiento y la Conquista y *Los pasos perdidos*. Además, todo esto le viene muy oportunamente a esta tesis porque una de las preocupaciones que se han desarrollado aquí desde el principio tiene que ver con la figura del héroe anónimo de la novela como un conquistador fallido, que es otro aspecto que la crítica ha pasado por alto. Que *Los pasos perdidos* sea el testimonio de un hombre que viaja a la selva suramericana asumiendo, aunque inconscientemente, el arquetipo del conquistador y que fracase es notable porque a juzgar por la historiografía y la novela misma, como se ha visto hasta ahora, esa no parece ser una de las intenciones de Alejo Carpentier.

Esta lectura del héroe viene a sumarse a las complejidades relativas a la idiosincrasia doble del héroe. O sea: hemos demostrado que el narrador anónimo de *Los pasos perdidos* quiere ser latinoamericano, pero su historia personal y su ideología, representadas en la necesidad de tener papel y tinta para el treno, cosas absolutamente innecesarias en la selva, lo traicionan. El fracaso en su intención de volver al origen asentándose en la selva junto a Rosario puede leerse como una crítica a una presunta identidad latinoamericana que no sea europea en un sentido amplio. Para probar que no es así, he querido reunir evidencia de la obra ensayística de Carpentier, donde queda claro no solo que Carpentier cree en una identidad latinoamericana (independientemente de que tal cosa exista o no), sino, también, que él mismo como intelectual, a pesar de sus propias incoherencias, o precisamente por esas incoherencias, se siente plenamente latinoamericano en

sentido vital e intelectual. Es por eso que esta sección se propone explorar más a fondo ese fracaso: para averiguar cuál es su verdadera dimensión.

En un estudio de 2002, Nour-Eddine Rochdi comienza reconociendo el trabajo de Alexis Márquez Rodríguez (143) para luego analizar el tránsito conceptual entre el viaje, la alegoría de la Conquista y el fracaso del protagonista y narrador de la novela. Rochdi afirma que el hallazgo de lo real maravilloso exige dos condiciones: la fe y el desplazamiento (146). La fe como elemento vinculante de lo real maravilloso ha sido ya explorada en la sección 2.1 de este capítulo. Vamos al desplazamiento, que, según el planteamiento de Rochdi, supone las categorías del espacio y el tiempo como necesarias para la emergencia de lo maravilloso:

Así, pues, el desarrollo de *Los pasos perdidos* se construye esencialmente en torno a la relación dialéctica del espacio y del tiempo, elementos que determinan la estructura cerrada de la novela y permiten comprobar las transformaciones de los personajes, en particular, del narrador-protagonista: éste, parte del mundo contemporáneo moderno, recorre espacios lejanos y tiempos remotos para luego regresar al punto de partida. (147)

Nótese que el enfoque de Rochdi no se agota en el viaje como metáfora, sino que se arriesga a definirlo en sí mismo, en la relación dialéctica del espacio y el tiempo. Este “desplazamiento” se da entre el centro, que es la ciudad de Nueva York, y la periferia, que es la selva. En esa tensión de centro y periferia inscribe Rochdi su lectura, que propone a Mouche (la ciudad) y Rosario (la selva) como símbolos de los extremos que tensan el espíritu del narrador (154). La selva solo aparece, según la lectura de Rochdi, cuando el protagonista y narrador se ha despojado de Mouche (156), que representa la ciudad.

La selva de *Los pasos perdidos* es una alegoría del tiempo y el espacio de la Conquista y sus protagonistas: el fundador de ciudades, el evangelizador, el buscador de diamantes, la mujer cautiva y algunos indios (Rochdi 157). “Es a partir de este contexto histórico que el héroe irá

remontando el tiempo y el espacio desde las Tierras del Caballo hasta llegar a Santa Mónica de los Venados ... al margen de la historia, pasando por las tierras del perro, por el Neolítico ... el Paleolítico y por el Cuarto Día del Génesis” (157). Esta comparación anuncia las pruebas que debe afrontar el protagonista para conservar su posición en la selva y el subsiguiente fracaso, que Rochdi enmarca en la decisión que toma el narrador de continuar con la escritura del treno que lo separa de la vida en comunidad que llevan todos en la selva y lo hace cometer varios errores: “Tanto su actividad musical, como el rechazo de Rosario a casarse con él y la negación de fusilar al leproso Nicasio, son prueba evidentes de su difícil integración” (161).

Rochdi concluye que el regreso del protagonista a la ciudad “no debe considerarse una derrota, sino más bien como una voluntad del autor de poner a su personaje frente a su destino” (165); esta interpretación, sin embargo, extralimita el cierre mismo de la novela, donde el narrador se reconoce por fuera de la historia alternativa que transcurre en Santa Mónica de los Venados, en cuyo primer capítulo habría podido permanecer él mismo, “si mi oficio hubiera sido cualquier otro que el de componer música” (*Los pasos perdidos* 453). Tiene que regresar al curso lineal de la historia moderna, donde aguarda por él el Comité.

La conclusión de Rochdi cierra la posibilidad tan iluminadora que había abierto antes sobre la novela como alegoría de la Conquista y que quiero explorar aquí apoyándome nuevamente en una idea de Mary Louise Pratt sobre el viaje y la Conquista: “El nuevo sujeto cultural americano de Carpentier nace a través de los viajes, en un itinerario que no evita la metrópoli sino que la atraviesa, para luego volver al punto de partida. El camino hacia la descolonización y la toma de conciencia no pasa alrededor sino a través de los códigos de la modernidad” (Pratt 418). Esta explicación sencilla pero potente explica el viaje que hace el protagonista de *Los pasos perdidos*. Nuestro personaje, en efecto, no viaja hacia el pasado, ni hacia los orígenes, su itinerario es circular: vuelve a la ciudad para conseguir cosas que necesita para

que su estadía en la selva sea plena (412). Se sabe que no consigue regresar a la selva, como se sabe que el principio y el final del texto que le es permitido leer al lector fue escrito en la ciudad. La ciudad tiene la función de validar el viaje, después de todo es el punto de partida y el destino. El protagonista no ha avanzado un solo paso y esta quietud anuncia una paradoja que él enunciará después como propia: es su condición de artista, que no consigue componer un treno pero sí una novela, la que le impide adaptarse a la selva. No es, sin embargo, “el oficio de componer música” (453), lo que le impide quedarse en la selva, esa es una falacia, dado que hay muchos oficios que requieren cierta tecnología que no está disponible en la selva, como el de ser relojero, por ejemplo. Es más bien su condición de artista la que lo obliga a volver a la selva. Aquí surge una pregunta muy difícil que quedará aplazada para otro estudio, a saber, ¿es posible ser artista en la selva?

El protagonista y narrador de *Los pasos perdidos* fracasa en varios sentidos: 1) No puede regresar a Santa Mónica de los Venados porque la selva le ha cerrado la puerta y él es incapaz de leer el código de acceso. 2) Fracasa como amante de Rosario, pues aunque lograra *conquistarla* al principio, ella termina siendo la mujer de Marcos, tal como Yannes, el minero griego, le informa en Puerto Anunciación (451), ante lo cual, el protagonista se reconoce en el fracaso:

La verdad, la agobiadora verdad –lo comprendo ahora– es que la gente de esas lejanías nunca ha creído en mí. Fui un ser prestado. Rosario misma debe haberme visto como un visitador, incapaz de permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido.

Recuerdo ahora la mirada que me dirigía, cuando me veía escribir febrilmente, durante días enteros, allí donde escribir no respondía a necesidad alguna. (452)

3) Fracasa como héroe romántico, pues su intención de reconciliarse con la naturaleza, de regresar al origen, fracasa. 4) Es también un músico fallido. Y, 5) La novela que leemos es su diario, pero también es la historia de su derrota como conquistador. No podría decirse que es una

“crónica,” porque no está dirigida a autoridad alguna, sino a sí mismo: él es el centro de su relato y el lector puede confiar o no en su versión de los hechos. Pero ninguna de estas conclusiones sería posible si no hubiera novela. Finalmente, vende su historia a la prensa: así que solo tiene éxito como vendido, pues al principio se sentía como un vendido por hacer arte comercial.

6.2 El fracaso del héroe

La Conquista como marco de lectura de la novela de Carpentier ofrece posibilidades nuevas para la crítica. La primera y más evidente se trató en la sección anterior; ahora hay que seguir el análisis y para ello será necesario primero estudiar el “fracaso” en el marco narrativo de la Conquista y la función del héroe en ese marco para después analizar el “yo” narrador, que es el héroe de la novela, como productor de su propio discurso, como centro mismo de la narración.

En su estudio sobre la narración de la Conquista, Beatriz Pastor parte de la afirmación de que los textos, diarios, cartas y relaciones que componen el vasto corpus de la narrativa de la Conquista distingue dos procesos narrativos: el primero, que desarrolla “la transformación de la concepción del mundo del conquistador” (19) y es de índole ideológica. Y el segundo, de índole estética, se presenta en “el desarrollo formal y expresivo de estos textos y en la dinámica extraordinaria de sus diversos modos de presentación, transformación y ficcionalización del material que narran” (19). A partir de esta distinción por categorías, llega a la conclusión de que “Esta literatura que ha dejado, de forma paulatina, de ajustarse a los cánones y exigencias de la literatura europea del período expresa ... la nueva realidad conceptual y poética de la naciente América Hispánica” (19).

La narrativa de la Conquista, tal como la ve Pastor, transita por tres etapas (20): discurso mitificador (ficcionalización que abarca tanto la realidad del Nuevo Mundo como la naturaleza y

el significado de su proceso de conquista); discurso del fracaso (desilusión y subsiguiente toma de distancia de la primera etapa mitificadora); y discurso de la rebelión (“crisis y liquidación simbólica de mitos y modelos”) (21). Durante la primera etapa se levanta el mito del Nuevo Mundo: el conquistador ve en las tierras recientemente descubiertas todo aquello que habitaba ya su imaginación. Este es uno de los puntos importantes: el conquistador arribó a América con un imaginario muy bien definido por la idiosincrasia ibérica de la época. No se trataba de hombres crueles de suyo, sino de hijos de su tiempo y sus circunstancias, como bien lo explica Irving A. Leonard en *Los libros del conquistador*. Los españoles del siglo XVI estaban cifrados por las circunstancias geográficas de Iberia (17), así como por la idea que tenían de sí mismos, modelada en parte por el aislamiento y la influencia de una religión cristiana exacerbada por el enfrentamiento con los árabes. Además, la tradición lectora de las Españas del XVI al XVII tenía un acento muy específico:

Particularmente después del año 1500, los libros que empezaron a salir a torrentes de las imprentas avivaron su imaginación para la aventura y el romanticismo hasta un grado de exaltación casi mística. Estos volúmenes llenaron su mente febril con relatos aparentemente auténticos de lugares fantásticos, de riquezas, monstruos y encantamientos y desde entonces ardió en deseos de descubrir las realidades que descubrían y posesionarse de ellas. En consecuencia, el hecho mismo de la Conquista fue rodeado de un espíritu caballeresco y romántico. (Leonard 24)

Esta idea de lo “fantástico” se cruza con la caracterización que abre el capítulo del ensayo de Beatriz Pastor dedicado a la etapa mitificadora: “Desde principios del siglo XVI, se sucedieron casi sin interrupción las expediciones en busca de objetos maravillosos y quiméricos. La expansión territorial del Imperio español y la exploración del continente americano se llevaron a cabo bajo el signo seductor del mito” (195). Pastor, que leyó juiciosamente a Leonard,

complementa algunas de sus ideas; afirma, por ejemplo, que “la existencia de una intensa tendencia quimérica y mitómana entre los españoles del siglo XVI es un hecho indiscutible e históricamente demostrable” (198). Esta naturaleza produjo un efecto importante en la mentalidad del conquistador: lo separó de una realidad que resultó mucho más difícil de lo que imaginaba, pues, desde Colón, el español quiso trasplantar su cultura a las tierras recientemente descubiertas, pero esta empresa fue decayendo ante la evidencia de que la tierra nueva ni siquiera era fértil para el cultivo de viñedos y olivos (Pastor 104). La naturaleza se opuso a la empresa conquistadora y con ella los indígenas, que resistieron tanto como pudieron, haciendo que el conquistador pasara los trabajos indecibles que se cuentan en las crónicas de Bernal Díaz y Cabeza de Vaca, por poner dos ejemplos.

El conquistador recurre al mito para evadir su realidad. Este “mito,” sin embargo, se presenta de maneras distintas, llegando incluso a coincidir con mitos que ya existían en el Nuevo Mundo (Pastor 198). Esta red narrativa que se afina en la influencia del mito y en sus formas diversas tiene todo el aspecto de una tradición literaria naciente que con la circulación del libro impreso tomó forma de “verdad,” una verdad que antes estaba reservada a las capas sociales que tenían acceso a los manuscritos (Leonard 23).

Los pasos perdidos no es ajena a este marco cultural que condicionó la cultura ibérica durante la Conquista. La metatextualidad inherente al falso diario que es en apariencia la matriz de la novela apunta hacia el libro como objeto detonante de las fantasías que condicionaron la ideología conquistadora. *Los pasos perdidos* es la narración de un viaje que termina en fracaso, como se ha demostrado. Conviene preguntar, entonces, por qué la crítica, antes de ver ese fracaso ve en el viaje un regreso al paraíso perdido o al origen, cuando lo cierto es que el narrador anónimo de la novela vuelve al punto de partida. El hecho de que el viaje haya llamado la atención preponderante de la crítica habla del libro como objeto que dispara la imaginación y

consigue que el lector, al igual que los conquistadores que antes de leer la moraleja tras la fábula se dejaban arrastrar por la fábula, se deje llevar por el narrador hacia la selva, aun cuando esa selva está compuesta, evidentemente, con arreglo a las ansiedades del narrador.

6.2.1 Fracaso, barroco y la emergencia de la obra de arte

La realidad del Nuevo Mundo resultó cada vez “más problemática y menos maravillosa” (Pastor 197) para el conquistador, hasta que produjo lo que Guillermo Jodra llama *segundo desengaño*:

“Cuando parece que ha encontrado el Paraíso, a la mujer de su vida y que se ha encontrado a sí mismo como creador y persona íntegra, algo ocurre: el protagonista siente una reveladora angustia manifestada en forma de urgencia por documentar al modo intelectual su recién avivado instinto creador” (10). La lectura que hace Jodra apela al barroco como marco de referencia y una de las funciones del “desengaño” en ese marco: “Desengaño es cada una de esas ásperas, violentas revelaciones que tan familiares a toda alma humana resultan, sí, pero también es el artificio artístico y método filosófico por el que tal revelación es ejecutada” (6). Jodra argumenta que “*Los pasos perdidos* constituye un crucial ejemplo de cómo el desengaño barroco es simultáneamente mecanismo literario y tema de la reflexión, proceso y concepto” (8). El barroco que presenta *Los pasos perdidos* no solo tiene el aspecto de un recurso estético, la novela es una expresión del barroco como mecanismo estético que se propone dismantelar el *yo* que narra, cuya versión es la única con que cuenta el lector. En esa medida se entiende ese segundo desengaño que, según Jodra, sufre el protagonista de *Los pasos perdidos* como el proceso mediante el cual se desfigura a sí mismo. De ahí la escritura de un diario que se presenta al lector como novela y que narra los fracasos de un conquistador. Ante la interpretación de Jodra, según la cual en la novela

opera un segundo desengaño, un metadesengaño (11), esta tesis propone la idea del conquistador fallido basada en el ensayo de Beatriz Pastor.

Uno de los problemas que ofrece la lectura de Jodra es la asunción de una “verdad auténtica” en sentido epistemológico (11) que ha de ser desmantelada mediante el barroco como mecanismo de duda y sospecha. Francisco LaRubia-Prado responde a esa idea de verdad, que está asociada a un “origen” al modo de un paraíso perdido, como se discutió en la sección 5. La tesis de LaRubia-Prado consiste en desmitificar un origen primigenio o cosa parecida, tan recurrente en las interpretaciones de la novela. Su punto de vista es iluminador porque asocia la idea de “verdad” al susodicho origen. Agrega que esa idea del “regreso al origen y la inserción en un medio más primitivo es de la más pura raigambre romántica” (37).

LaRubia-Prado explica que *Los pasos perdidos* es una novela desmitificadora porque deroga la “ilusión que es creer en un estado de naturaleza original con poderes redentores como ente *real*” (39). La desmitificación consiste en que no hay tal paraíso perdido que restituya un estado existencial originario más puro, pero también consiste en desmentir la idea de una verdad consustancial a ese estado originario. La desmitificación produce la conciencia de la nada (o el vacío que queda tras el desengaño). Pero, continúa LaRubia-Prado, la palabra literaria permanece: la ficción, o sea, la novela que leemos y que se presenta como diario, casi como crónica personal de los acontecimientos. La palabra ficcional tiene la función de conjurar esa nada residual del desengaño (o fracaso del conquistador).

A partir de esta evidencia, LaRubia-Prado llega a una conclusión interesante: *Los pasos perdidos* es una novela que, ante la nada de la existencia de sus personajes, produce la ficción, pero no una ficción romántica, sino desmitificadora, una ficción que “desde el principio, y por ser y reconocerse ficción, está ya desmitificada, y por ello vacía de toda veleidad identificadora de signo y sentido, de literatura y realidad ... la más consciente y lúcida de las desmitificaciones” (44).

Como esta conclusión de LaRubia-Prado puede interpretarse de tantas maneras, es necesario delimitar su alcance para el interés de esta disertación así: *Los pasos perdidos* pone en crisis la idea romántica del regreso al origen mediante el uso consciente de esa idea como recurso narrativo.

Fernando Moreno también hace una lectura de la novela desde un supuesto existencialismo que finalmente termina por referirse a la imposibilidad de aceptar el texto de la novela como una crónica de algo que pasó, para explicar que se trata de una ficción. Moreno parte de una doble naturaleza del tiempo: el tiempo de la historia y el tiempo del discurso y de cómo estos dos niveles del tiempo (el primero corresponde a la historia o intriga y el segundo al discurso) presentan “discordancias [que] en cierto sentido constituyen una nueva manifestación, o una manifestación consecuente, del desajuste existencial del propio personaje, esto es, la barrera insalvable que separa el querer del poder” (78). La irregularidad del tiempo en la novela es tan profunda, que afecta el sentido interno del protagonista, su “causalidad temporal interna” (82). A pesar de los términos en que Moreno explica el problema del tiempo, no se refiere a este como una categoría *a priori* de la sensibilidad del yo, según explica Kant en la primera *Crítica*, sino, solamente, al carácter ficcional del tiempo, y también del espacio (85).

Los estudios de LaRubia-Prado y Moreno permiten una conclusión más general sobre el alcance metatextual de la novela. Como se sabe, *Los pasos perdidos* tiene la forma de diario o crónica, es decir, todo lo que lector puede saber de los hechos narrativos viene del protagonista. Este mecanismo es análogo al que emplea José Eustasio Rivera en las diferentes capas narrativas de su novela. El final de *La vorágine* es abierto: el lector puede acceder al diario que dejó Arturo Cova, que ha desaparecido en la selva. *Los pasos perdidos* es la crónica personal de un hombre que vive en Nueva York y viaja a la selva sabiendo que su viaje, como sus pasos —que ya al principio de la novela tienen una “resonancia hueca” (174)—, está perdido para siempre (LaRubia-Prado

37). Su diario, sin embargo, tiene un carácter paradójico: permanece como testimonio de una empresa imposible, de un viaje circular.

Hacia el final de la novela, el narrador dice lo siguiente: “Rosario misma debe haberme visto como un Visitador, incapaz de permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido. Recuerdo ahora la rara mirada que me dirigía, cuando me veía escribir febrilmente, durante días enteros, allí donde escribir no respondía a necesidad alguna. Los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados” (452). En esta declaración el narrador reconoce su fracaso: ha perdido a Rosario y fue incapaz de quedarse en la selva. Pero este fracaso está vinculado a la emergencia de la obra de arte, al libro mismo que ahora leemos y que encierra la paradoja de que se trata de vivencias por escrito. Sin artista, no habría nada que discutir, el fracaso del héroe, pues, fue necesario para que hubiera libro: si el narrador no hubiera fracasado y en consecuencia regresado a la ciudad, el libro se habría perdido en la selva. Por otra parte: el héroe mismo tiene conciencia de que es artista y de que serlo le impide vivir por fuera del tiempo:

Aquí [en la selva] puede ignorarse el año en que se vive, y mienten quienes dicen que el hombre no puede escapar a su época. La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media, se nos ofrecen todavía en el día que transcurre. Aún están abiertas las mansiones umbrosas del Romanticismo, con sus amores difíciles. Pero nada de esto se ha destinado para mí, porque la única raza que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy. (453)

Millington interpreta este pasaje como la identificación con el “mito occidental del forastero occidental arquetípico” (134). Dado que las puertas de Santa Mónica de los Venados se le cierran al protagonista porque es incapaz de leer la escritura de la naturaleza, se reevalúa en términos autoindulgentes para concluir que él, en tanto en cuanto que artista, no puede adaptarse a la

selva. Según Millington, esta declaración sobre la raza del artista revela que “El ego narcisista se reafirma así a través del artista creativo destinado a sufrir, y cabe señalar que la mención de la ‘raza’ proyecta una identidad sobre la cual el individuo parece no tener control” (135).

Inmediatamente se pregunta en qué medida este personaje es verdaderamente un compositor (135). Millington aquí está leyendo demasiado literalmente la novela, pues no alcanza a ver que tras la declaración de fracaso del narrador y protagonista está la posibilidad de que la obra de arte sea un producto, un libro, en este caso, que el narrador cree inicialmente que será un treno. Es cierto lo que dice Millington del ego del héroe de la novela, pero un hombre corriente, un no artista, aunque habría podido adaptarse al aquí y ahora de la selva, no habría podido componer el diario/crónica/treno matriz de *Los pasos perdidos*, es decir, el libro dentro del libro. Por eso el narrador, en tanto en cuanto que artista, debe renunciar a la vida de la selva para representarla en la obra de arte, según dice Kevane: “es la necesidad de un éxito total como artista lo que lo lleva a separarse de la utopía porque necesita comunicar su descubrimiento ... El deseo de comunicar lo encontrado, de poner lo descubierto en la conciencia histórica, anuncia el fracaso” (179).

7. El teatro del yo

El comienzo de *Los pasos perdidos* tiene lugar en una casa que es un teatro: “Sentado ahora en el diván que de verde mar había pasado a verde moho, me consternaba pensando en lo dura que se había vuelto, para Ruth, esta prisión de tablas de artificio, con sus puentes volantes, sus telarañas de cordel y árboles de mentira” (174). Y es también, como se ve, una evocación de la selva: una anticipación de ese hábitat, pero a la manera de un escenario dispuesto para que el narrador y protagonista de la novela narre sus trabajos.

El sentido barroco más profundo de *Los pasos perdidos* emerge ahora que hemos apartado las diferentes capas simbólicas y de aspecto culterano que cubrían la historia, que se lee, bajo ese material, como un diario de la búsqueda del origen. Hemos visto que se trata de una producción narrativa que alude a la Conquista y se arraiga en el mismo sentimiento de fracaso que siguió al contacto que se produjo en el Descubrimiento; un libro de viajes, que es un diario y una crónica y un treno, que pone en tensión la ciudad capital de Occidente, Nueva York, con la selva tropical que se levanta en el margen del siglo XX. El centro y la periferia aparecen en un frágil contacto que termina por romperse para que el protagonista y narrador regrese a la ciudad, pues debe enfrentar a su exesposa, la actriz del teatro, que es también la casa, que ha emprendido un proceso legal por divorcio. O, en otras palabras: el narrador y protagonista debe fracasar para poder escribir la última escena de su treno.

El teatro del que habla el narrador, que es su casa y el escenario donde actúa su esposa, no es un medio de evasión de esa realidad opresora que es Nueva York, sino una “isla del Diablo” (175). El mismo narrador tampoco está a gusto allí, como bien afirma Collard, según quien ese malestar del narrador se debe a que nada de lo que aparece en las escenas iniciales de la novela es completamente real, o bien, que aquello que parece real se confunde con lo teatral. El narrador comparte el escenario con personas que, por ser actores, están en un plano de realidad completamente distinto, que comparten con el mobiliario de la obra. “Estas ambigüedades por supuesto se explican dentro del marco del impresionante desarrollo de la idea del Gran Teatro del Mundo en *Los pasos perdidos*” (90).

En el primer párrafo de la novela, el narrador “Abandona el ámbito de la escena, igual que poco después abandonará la macroescena (la megápolis)” (Collard 91). Del teatro de su casa pasa al teatro de la ciudad y de allí a la selva, que también es un teatro donde todo está dispuesto para su actuación: “La selva era el mundo de la mentira, de la trampa y el falso semblante; allí

todo era disfraz, estratagema, juego de apariencias, metamorfosis” (*Los pasos perdidos* 343). Incluso las mujeres que lo rodean se suceden en los papeles que desempeñan en ese teatro: “Ruth, en su frustrado papel de trágica, será substituida por otro teatro más genuinamente trágico, durante el velorio del padre de Rosario” (González 591). El guion es el manuscrito que el lector tiene ante sí, que es al mismo tiempo su diario y la novela de Carpentier:

Despite the narrator ridiculing Rosario’s conviction that “lo que los libros dicen es verdad” his own novelistic aesthetic is embedded in the concept of verosimilitude. The narrator’s oxymoronic attempt to maintain “veracidad” throughout his “patraña” ... destabilizes the authority of both the fictive text (the travel journal of the narrator-protagonist) and the physical text (Alejo Carpentier’s *Los pasos perdidos*). (Wylie 33)

Esta interpretación de la selva como proyección cultural del protagonista viene a contradecir a aquellos críticos que ven la selva como un lugar de llegada, como el paraíso perdido, ignorando que los pasos del protagonista estaban perdidos desde el principio, como se ha intentado demostrar en la sección anterior, siguiendo la afirmación de LaRubia-Prado (37).

Entre los críticos más notables de esta corriente interpretativa está Mark Millington, que en un ensayo originalmente publicado en 1996 se propone demostrar que la selva de *Los pasos perdidos* no solo es falsa, sino que está dispuesta para la satisfacción de los apetitos ideológicos del protagonista y narrador: “el narrador *produce* la selva como un elemento significativo, en una estructura conceptual que intenta articular su búsqueda de un nuevo yo. La selva es el Otro de Nueva York, un espacio ‘natural,’ que, según él, le permite restablecer el contacto con lo que llama raíces” (115). Dado que el interés de Millington está puesto en una lectura de género, muchos de sus argumentos apuntan a rasgos relativos a la vida sexual del protagonista y la relación que mantiene con las mujeres, que, explica, “son fundamentales para articular su vida en la ciudad y también su renovación y descubrimiento de sí mismo ... en la selva” (116). Sin

embargo, su exposición es pertinente para esta sección porque apunta una razón clara entre la selva y el protagonista: “En suma, la selva es una creación cultural que sirve como escenario para la dramatización del yo. En la superficie, el narrador busca la renovación y un cambio en sí mismo, pero no está claro que cambie, a pesar de sus reclamos volubles” (116).

Millington explica que el mecanismo narrativo de la novela le permite al protagonista aprovecharse de las mujeres de la novela en la medida en que su narración misma es la que las produce (118). En el caso de Ruth, por ejemplo, el protagonista y narrador consigue “manipular los acontecimientos para que él aparezca como víctima y Ruth como la culpable” (119), aunque también es cierto que Ruth es buena actriz y sabe representarse como víctima al final de la novela. Mouche, al igual que Ruth, es necesaria para la satisfacción de los deseos del narrador, “para la producción de su narrativa egocéntrica” (119). Rosario desempeña un papel más complejo en este teatro porque está vinculada a la transición hacia ese presunto descubrimiento del yo que opera en el narrador cuando llega a la selva suramericana (124), pero sigue siendo un personaje supeditado al desarrollo de la personalidad del narrador.

La excepción a este patrón de comportamiento de los personajes femeninos ocurre, como el mismo Millington lo señala, cuando Rosario, en ausencia del protagonista que está en Nueva York, establece una relación amorosa con otro hombre y se embaraza: “ella da el paso decisivo sin él y esto sugiere un comentario crítico sobre el comportamiento y la actitud egocéntrica del narrador” (129). Esta actitud crítica del autor para con el narrador ya había sido advertida por Millington antes, (120), anunciando parte de su modelo interpretativo, donde el texto mismo como producto de un autor empírico con alcance metatextual es una crítica al narrador y protagonista.

Millington también se refiere al fracaso del narrador de *Los pasos perdidos* en relación con el teatro: su interpretación articula de un modo sugerente algunos elementos que han sido

importantes para este capítulo de la disertación. El primero y más obvio es la idea misma de fracaso. Al final de la sección 6.2 se discutió la influencia del mito en el imaginario del conquistador (valga repetir que, de acuerdo con lo discutido al final de la sección 6.1, se entiende que el protagonista de *Los pasos perdidos* encaja también en el revés de la categoría de “conquistador” porque fracasa en su intención de conquistar a Rosario); con Beatriz Pastor se vio de qué manera el conquistador recurre al mito para evadir la difícilísima realidad que tuvo que enfrentar en el Nuevo Mundo (197), Millington vuelve la mirada al recurso del mito como paliativo del fracaso del protagonista, pero en el análisis de Millington el mito no es ya aquella serie de leyendas que dominaban el imaginario medieval del conquistador, sino el mito de Sísifo, que recorre toda la novela. Se sabe que el narrador y protagonista cifra la posibilidad de su autorreconocimiento en la “fantasía occidental de un objeto puro de deseo: ‘la vida sencilla.’ La verdad de ese engaño se manifiesta al final cuando el narrador ni puede volver a apropiarse de Rosario, que es ahora la pareja de otro hombre” (Millington 134).

El narrador sabía ya, desde antes de viajar a la selva, que sus pasos estaban perdidos. ¿A qué salir a buscarlos, entonces? Si en Nueva York nuestro personaje es Sísifo, en la selva es Prometeo (Doremus Sánchez 69). Se sabe que su treno está inspirado en el drama lírico de Shelley, pero sobre el treno, en realidad, poco puede decirse, como se vio ya en la sección 5. Para terminar con Millington y su sugerencia sobre el yo del narrador y el teatro, podría arriesgarse la idea de que el narrador y protagonista de *Los pasos perdidos* ha conseguido escribir una ficción redonda sobre sí mismo que supera incluso el “mito occidental del forastero arquetípico” que sugiere Millington (134) y va hasta la formulación de Prometo, como envés de Sísifo. El castigo de nuestro Prometeo consiste en volver a ser Sísifo en la ciudad, adonde, sin embargo, ha conseguido llevar el secreto del origen de la música, que robó de la selva: aquellos instrumentos indígenas que le encargara el director del museo de la universidad.

Sobre la tesis del teatro, Gustavo Pérez Firmat desarrolla un argumento muy sólido en su estudio sobre los usos gramaticales de los tiempos verbales en que está escrita la novela (que se discutirá más ampliamente en la sección que sigue) para llegar a la conclusión de que, efectivamente, con *Los pasos perdidos* el lector se encuentra ante una función teatral: “[e]n *Los pasos perdidos* el narrador se esconde entre los bastidores, evitando la *mise en scène* de su actuación ... Esta renuncia a salir en escena, a incorporar su función a la función, caracterizará su postura narrativa a lo largo de toda la novela: el redactor se niega a ser actor” (353).

8. La emergencia del yo: metatextualidad

Al comienzo del cuarto capítulo de *Los pasos perdidos*, el narrador y protagonista se imagina que él y sus amigos, mientras navegan en busca del árbol de las tres V talladas a manera de señal de entrada al camino que lleva a Santa Mónica de los Venados, son conquistadores. Entonces juega a bautizarlos según la campaña que en el siglo XVI se aventuró a la búsqueda de El Dorado. A cada uno le corresponde un papel en este “juego pueril” (335), que es un teatro: Fray Pedro es el capellán; el Adelantado, Felipe de Urre; Yannes, Micor Codro; Gavilán, el perro de Balboa; y él mismo, el trompeta Juan de San Pedro. Los indios son los indios. Este juego del bautizo le hace recordar que cuando el Adelantado cuenta sus aventuras en la selva, distingue a los “hombres” de los indios. Entonces apunta el narrador: “Me imagino que una cuestión de bautizo rige en ese reparo [el de distinguir a los hombres de los indios], y esto da visos de realidad a la novela que, por autenticidad del decorado, estoy fraguando” (336). Luego encuentran el árbol, “un tronco igual a todos los demás: ni más ancho, ni más escamoso. Pero en su corteza se estampaba una señal semejante a tres letras V superpuestas verticalmente, de tal modo que una penetra dentro de la otra ... en un diseño que hubiera podido repetirse hasta el infinito” (337).

La importancia de este pasaje es doble, primero: la compañía (de teatro en este caso) encuentra el árbol y la señal de entrada al camino que lleva a Santa Mónica de los Venados. Segundo: esta es la única vez que el narrador dice que está escribiendo una novela. A todo lo largo de *Los pasos perdidos* se pueden identificar fácilmente diversas alusiones a la escritura como ejercicio artístico y específicamente a la escritura del treno, pero no a una novela, como en este caso. Evidentemente, el tema musical ha tenido más atención por la crítica, en tanto en cuanto tiene más presencia en la novela. Pero ni siquiera Pablo Montoya en su estudio sobre el treno, nos parece, pudo dar con el núcleo del problema, que en verdad es la palabra, germen de la literatura. Es cierto que el treno queda inacabado, pero el diario, por su parte, es el borrador de la novela que ahora leemos, puesto que hay otra, por lo menos, la que el protagonista va a escribir va a vender para plantear a Ruth “el divorcio con menos remordimientos” (419).

Pablo Montoya concentra su investigación en el ritual del hechicero (109), que es cuando le viene a la cabeza el treno al protagonista y es a la vez cuando ocurre el nacimiento de la música (*Los pasos perdidos* 362). El ritual del hechicero consiste en una ceremonia que pretende revivir al cazador muerto por la mordedura de un crótalo. El silencio antecede la ceremonia, “Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra” (361). La palabra precede a la música, el treno es un engaño, prueba de ello es que nunca terminó de escribir, que probablemente nunca se ejecutará (401). Carpentier insiste en la escritura de una partitura, pero no porque importe la partitura, sino el acto de escribir, que es posterior a la “Palabra” del ritual del hechicero. La escritura del treno alude, en últimas, a la escritura de *Los pasos perdidos*, que es diario y guion de una pieza teatral y que sucede a *El libro de la gran sabana*.

En este sentido, Silva Cáceres tiene mucha razón cuando afirma que el tema de la metatextualidad ha sido descuidado por los críticos, que se han concentrado en la música (141), omitiendo los hechos novelescos que se refieren a la escritura como tema novelesco y a la novela

misma como tema de la novela. Silva Cáceres, sin embargo, aborda la metatextualidad de la novela desde un punto de vista distinto: reflexiona sobre los libros de la novela, empezando por el *Orinoco Ilustrado*, del padre Gumilla, que en *Los pasos perdidos* aparece como el “imaginario libro de fray Servando de Castillejos, *De barbarorum Novi Mundi moribus* de 1561” (Silva Cáceres 141). Este crítico intenta hacer coincidir los rasgos metatextuales de la novela con lo que ella significa en el panorama cultural latinoamericano, o sea, lo real maravilloso como marca estética de una época que con Carpentier supo dejar atrás el regionalismo. Con arreglo a esta intención, acuña el concepto de “paisaje-límite”: “un paisaje ajeno al libro, al texto cultural, al nombre que lo identifica y lo señala y lo pone en relación con el vasto sistema de la cultura occidental” (142).

La naturaleza americana revestida de utopía o paraíso es, además de todo lo que se ha dicho ya, un tropo que permite entender la relación de *Los pasos perdidos* con la narrativa del Descubrimiento. Bridget Kevane analiza esta relación comparando los diarios de a bordo de Colón con la novela de Carpentier. Kevane señala tres elementos vinculantes de las dos obras que “fundan la construcción de las utopías” (175): la naturaleza, el tiempo y el lenguaje. De los tres, nos interesa el lenguaje, que Kevane analiza a su vez en tres aspectos. Primero: *Los pasos perdidos* está escrita en primera persona, al igual que los diarios de Colón y las crónicas de la Conquista en general. Además de esta razón, dice Kevane, ese “yo” enunciativo “es la manera que tiene Carpentier de privilegiar el punto de vista de su personaje, el cual se convierte en la única fuente de información” (177). A este primer aspecto se debe agregar que *Los pasos perdidos* no tiene diálogos, lo cual refuerza el primer punto de Kevane, pues la única voz que hay en la novela, con excepción del pasaje en el que Rosario manifiesta su desacuerdo con el matrimonio (402), es la del protagonista y narrador, de modo que la exclusividad del testimonio es toda suya. Y segundo: al igual que el diario de Colón, el protagonista de *Los pasos perdidos* expresa continuamente la inefabilidad de las tierras recién descubiertas: “El protagonista recreará con frecuencia las

imágenes de la naturaleza, tratará de imitar ese ‘inacabable mimetismo de la naturaleza virgen,’ tratará de concebir ese momento prístino de nombrar por primera vez y manifestarlo todo mediante descripciones lo más exactas posibles” (177). De esta imposibilidad, deduce Kevane que ambos autores deben recurrir a lo conocido anteriormente (177).

El estilo de Alejo Carpentier es un factor que añade complejidad metatextual al análisis porque el uso de diferentes tiempos verbales da la impresión de que la novela siempre está sucediendo y en ese sentido, aunque se trata de un objeto inanimado, como lo es un libro, se aproxima al tiempo de la selva, que es eterno presente. Müller-Bergh, en su estudio sobre el estilo de *Los pasos perdidos*, anota que cierto uso del pasado en frases subordinadas, “un tiempo portador de cierto matiz hipotético” (568), les da a las acciones una intemporalidad única. Además de la carencia de diálogos, que Carpentier decidió en oposición a la novela regionalista, que tenía tanto color local (554). La prosa del cubano presenta, además, “Una gran variedad de tiempos verbales de singular función expresiva, tanto como la afinidad por el uso inusitado del subjuntivo, [que] matizan el valor del transcurso del tiempo y borran las fronteras entre pasado, presente y porvenir” (Müller-Bergh 569).

Gustavo Pérez Firmat prueba que el uso combinado de dos tiempos verbales produce “la falsa impresión de que acción y redacción coinciden, el presente histórico actualiza el pasado, pero al mismo tiempo borra la historicidad, el emplazamiento temporal y espacial del acto de narrar. Y, a pesar de ello, la distancia entre acción y redacción es enorme” (348). Es decir: el efecto narrativo se produce por la combinación del tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación, que, aunque son distintos, parecen el mismo: el “yo-actor” aparece en el tiempo del enunciado mientras el “yo-narrador” narra desde el tiempo de la enunciación (349). Con base en esta prueba, Pérez Firmat afirma que la técnica narrativa de Carpentier logra que la voz misma del narrador y protagonista de la novela pase inadvertida: “Del contexto de la narración en *Los*

pasos perdidos ... no sabemos nada. Actuando a contrapelo del impulso revelatorio que subyace al género biográfico, el narrador nunca se muestra como tal” (347).

En lo que se refiere al diario y el libro de viajes, Pérez Firmat aporta pruebas muy valiosas a partir de la revisión de los tiempos verbales que emplea el narrador de la novela y que tienen que ver con la veracidad de los acontecimientos en coincidencia con la idea de la ciudad y la selva como montajes teatrales en función de la actuación del protagonista: “Es forzoso reconocer ... que el diario –como la novela toda– no es más que una ficción retrospectiva, una reconstrucción muy posterior a las aventuras de la selva” (349). Esta aclaración hace referencia a las características temporales del diario, que, dado que se escribe a partir de fechas específicas, induce la creencia de que lo narrado allí corresponde a hechos reales, cuando lo cierto es que no estamos ante un diario propiamente dicho, sino más bien, ante unas memorias (349); “este texto no es más que un relato enmarcado, una especie de novela dentro de la novela cuya elaboración coincide con el resto del texto” (350).

Sobre este tema, Roberto González Echeverría apunta en la Introducción a su edición de *Los pasos perdidos* obra lo siguiente:

La forma de diario o confesión que asume la novela condena al protagonista-narrador (para no hablar de Carpentier) a este distanciamiento de sí. Si *Los pasos perdidos* es una confesión, es decir, el recuento de una conversión, la retórica de la conversión condena al narrador a la multiplicidad: para describir al pecador o iluso que fui tengo que hacerlo desde el otro que ahora soy. El yo que nos nombra a ambos es un convencionalismo gramatical. Esto es lo que la vacilación entre primera y tercera persona significa en esa primera oración. (49)

Si en *La vorágine* el artificio del narrador-actor-protagonista se descubre cuando el texto cuenta que Arturo Cova le dice a Estévez que está escribiendo unas memorias, en *Los pasos perdidos* este ardid está disperso a todo lo largo de la novela, como si fuera su intención o el espíritu del libro.

9. El yo remanente: el artista

La investigación ha dejado muchas cosas claras, sin embargo, conviene ensayar una suerte de conclusión en esta última sección. Como se sabe ya, *Los pasos perdidos* supone un cisma para la producción literaria de Alejo Carpentier. Antes de esta novela, su posición intelectual estaba a favor de una producción literaria americana nueva, casi aparte de Europa, pero el narrador de *Los pasos perdidos* no consigue regresar a la selva. Este fracaso parece ser experimentado por el mismo Carpentier cuando advierte que no puede renunciar a su herencia cultural y comenzar en una tierra nueva, entonces decide trasplantar todo el acervo europeo que trae consigo y plantarlo en América Latina junto con las piezas americanas que ha venido coleccionando durante toda su vida, que, en parte, lo hicieron latinoamericano (Rogers 249). No es extraña la tarea que se le encomendó al protagonista de *Los pasos perdidos*: conseguir unos instrumentos autóctonos para exhibirlos donde son inútiles. Se sabe que el verdadero descubrimiento del héroe de la novela fue “la Palabra,” que halló en la ceremonia del hechicero que le revelara el treno y el origen de la música (*Los pasos perdidos* 362). Ciertamente es que al protagonista nunca le interesó verdaderamente la selva, por eso es que la selva que se nos presenta en *Los pasos perdidos* es más bien el decorado para una novela.

Este decorado incluye a los personajes, que, con excepción de la única vez que habla Rosario, no tienen voz propia. En esto se equivoca González Echeverría en *Myth and Archive* cuando explica la importancia de la novela como texto fundamentado en la narrativa legal que

desde la Conquista ha dominado la expresión literaria americana para asegurarle circulación mediante el poder y la verosimilitud, pues esta idea parece demasiado general para una novela que presenta tantos intersticios importantes, como por ejemplo el porqué de que el narrador de la novela, que ha estado escribiendo en los cuadernos originalmente destinados a las actas fundacionales de El Adelantado, documentos plenamente legales, ceda la narración por una única vez en las más de trescientas páginas para que Rosario derogue la ley de los hombres (*Los pasos perdidos* 402) y rechace su propuesta de matrimonio. Si es cierto que, como dice González Echeverría, “Latin American history and fiction ... were first created within the language of the law, a secular totality that guaranteed truth and made its circulation possible” (*Myth and Archive* 10), entonces debe de ser cierto que el pasaje de Ruth es un guiño a esa tradición, heredada de la tradición real española según explica González Echeverría en el mismo lugar, un guiño que indica la posibilidad, la necesidad y el deseo de una narrativa que en adelante se desentienda del texto legal, que supuestamente asegura el vínculo de la ficción con la realidad, es decir, la verosimilitud de la novela: “The modern myth unveils the relationship between knowledge and power as contained in all previous fictions about Latin America, the ideological construct that props up the legitimacy of power from the chronicles to the current novels” (*Myth and Archive* 18).

El protagonista anónimo de *Los pasos perdidos* se erige como el centro de la historia desde el comienzo de la novela, pero no solamente de la historia que narra la novela, que es el viaje a la selva, sino de la historia en sentido universal, tal como lo entiende González Echeverría: “as the protagonist moves through the jungle, he believes he is travelling across all of man’s history, as if this voyage were not through landscape but through an imaginary museum or through a compendium of world history read backwards” (*The Pilgrim at Home* 160). Este personaje debe atravesar la historia universal para probar que es suya, que la ha heredado de su padre y, como en un ritual de paso, rechazarla para decidir que la selva es el lugar al que debe regresar; pero la

selva lo rechaza. Esta ruptura irreconciliable del espíritu romántico del narrador y protagonista con la naturaleza, que él narra como origen, pero que es también el origen del tiempo, pues en su viaje el narrador también viaja simbólicamente hacia el pasado de las edades, es también una ruptura con su origen alterno. Si en la sección IX del capítulo tercero lo vimos evocando la Novena Sinfonía de Beethoven como ritual de ruptura con Europa, ahora lo vemos rechazado por el lugar que creía suyo con anterioridad a la misma Europa: América Latina, donde se habla español, donde reina la naturaleza que conoció durante los primeros años de su vida. El narrador fracasa en su intención de reconciliarse con esa naturaleza, pero lo cierto es que este último rechazo era necesario para que pudiera erigirse como artista casi romántico, según explica González Echeverría:

He has to return, dejected, to the Latin American Capital, and, like a sane Don Quixote on his deathbed, realize that his journey is impossible, that the return is an illusion ... If the protagonist's journey is a *Bildungreise* in the Romantic tradition, the culmination of his education is recognizing the necessity of subverting that tradition; restitution, reintegration is impossible, only a plurality-in-the-present. (*The Pilgrim at Home* 164)

De *Los pasos perdidos* solo queda la ficción, asegura González Echeverría (*Myth and Archive* 18); habría que corregirlo: del fracaso del protagonista de *Los pasos perdidos* queda la obra de arte, que es un libro de ficción, pero no solo eso, sino también el *ars poetica* de Carpentier, pues esta novela parece más bien una declaración del espíritu estético del autor enmarcada en la ficción de los restos del *Libro de la gran sabana*; o sea, el remanente de los hechos de ese viaje que probablemente confrontaron al autor con el problema de su identidad y su obra temprana que veía a América en oposición plena a Europa:

Cuban intellectual Alejo Carpentier (1904-80) adopted his own version of Spenglerian theory. Taken as an organic entity all of history leads eventually to decline; this is the

insight of morphology. And it is up to the artist to both produce and discern the relations and connections that will determine or reflect the stage of ascent or decline of a given civilization. (Sánchez-Pardo 292)

Con la escritura de *Los pasos perdidos*, Carpentier debió enfrentar la verdad de que, si bien su proyecto estético debía asentarse en suelo americano, no podía prescindir de Europa. Esa es, al menos, la conclusión que puede extraerse de la investigación. En *Los pasos perdidos* estamos ante una obra que mediante el uso de tiempos verbales que trastocan la linealidad de la ocurrencia de los hechos y de un falso viaje espiritual al pasado se propone conjurar la distancia de las culturas y los siglos a los cuales el artista pertenece:

The incompatibility between modern humans and natural culture might exist not only out of a deficiency on the part of us moderns, but because the natural relation to the world was a fiction created by modernity to begin with. It could easily seem, in any event, that human beings have responded to their fragmentary *Bildung* by positing a unity either at the origin or the *telos* of human life. (Gingerich 251)

De la identidad fragmentada que Carpentier mantuvo oculta hasta después de su muerte brota el espíritu barroco americano de *Los pasos perdidos*: “The mix of historical moments provided by the museum visit and the trip through the remote forest are temporal iterations of Carpentier’s *barroco americano*, which we saw evident in Latin America’s pastiche of styles, historical moments, and geographical origins” (Rogers 248); o, para decirlo con Sánchez-Pardo: “The marvellous, Carpentier asserts, is found in the Americas, a part of its history, its landscape, its people and is the substance through which a singular cultural identity is expressed. The primitive is evidence that modernity is not omnipotent, that the ‘savage’ like nature itself, is intransigent” (303).

CAPÍTULO TERCERO: *EL ENTENADO*

1. La selva: el problema narrativo

Con *El entenado* (primera edición bajo el sello *Folios* de Buenos Aires, 1983) el lector está, una vez más, al igual que con *La vorágine* y *Los pasos perdidos*, ante una novela que tiene el aspecto de un diario personal sobre acontecimientos que ocurrieron en la selva. Pero, mientras *La vorágine* y *Los pasos perdidos* pretenden ser diarios, o en todo caso contar los acontecimientos según el día que van ocurriendo, *El entenado* parece más una crónica en sentido literario, pues el narrador y protagonista de la historia la escribe sesenta años después de los acontecimientos y estos acontecimientos tienen que ver con el Descubrimiento y la Conquista de América.

El territorio donde transcurre *El entenado* también es diferente: si en las novelas de José Eustasio Rivera y Alejo Carpentier la selva tiene un aspecto bien definido y las descripciones del paisaje están trabajadas con detalle, en la novela de Juan José Saer la selva es un espacio apenas visible. Ante esta evidencia hay que preguntar por qué, ¿por qué la selva de *El entenado* se sustrae a

los ojos del lector? Esta sería la respuesta de Saer: “El mundo es difícil de percibir. La percepción es difícil de comunicar. Lo subjetivo es inverificable” (cit. Abbate 668). El evidente influjo platónico de este pensamiento disminuye cuando es el narrador de *El entenado* quien explica por qué no puede ver bien la selva: “En mi recuerdo, alcanzamos la costa al rededor de mediodía —sol a pique sobre los barcos y el agua, inmovilidad total en la luz ardua, presencia cruda y problemática de las cosas en el espacio cegador” (28). Es innegable que el narrador va a descubrir que aquella tierra es más verdadera y que en consecuencia no pueden obviarse ciertas resonancias platónicas en la novela. Parece como si la llegada del entenado a la selva colastiné coincidiera con la salida de la cueva de Platón, pues en ambas historias el protagonista no puede ver bien el contorno porque la luz lo ciega. Ese contorno, ese afuera de la cueva es la selva americana, donde todo es más verdadero y no sombras que se proyectan al fondo de la oscuridad.

Todavía desde la nave, aun sin haber desembarcado, el narrador cuenta lo que ve: “una perspectiva accidentada de barrancas, de colinas, de selvas; había pájaros, bestias, toda la variedad mineral, vegetal y animal de la tierra excesiva y generosa” (18). O sea que la selva de *El entenado* funciona como un referente genérico: la selva es el desierto y también la orilla del río donde habitan los colastiné. Esta función semántica recuerda el concepto de barbarie, que se discutirá en la sección siguiente, pues en la categoría de barbarie encajan territorios tan disímiles como la cordillera y la pampa. Es cierto que las descripciones de la selva de *El entenado* no se parecen a las de *La vorágine* o *Los pasos perdidos*, pero también lo es que la prosa de Saer tampoco se paraliza ante la selva, sino que, ya desde el epígrafe, aborda el problema del territorio abiertamente, según explica María Cristina Pons: “The text does not hide the fact that this textual space, void of historical information, is (re)constructed from a critical, if not ironic, dialogue with earlier textualizations which refer to the first encounter between Europeans and natives. One of the most obvious is the *History* of Herodotus, from which the epigraph that

prefaces the text is taken” (“The Cannibalism” 158). El epígrafe de la novela es este: “más allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total” (11). El territorio está desplegado sobre la página como complicación histórica y cartográfica ya antes del comienzo de la novela. Esta condensación de temas y problemas anticipa la dificultad que supone responder a la pregunta por qué la selva de *El entenado* se sustrae a los ojos del lector. El objetivo de esta sección será analizar esos temas y problemas.

1.2 La selva: lugar ambiguo

El narrador de *El entenado* permanece cautivo por diez años en la selva colastiné, de modo que esta selva viene a ser “cárcel verde,” como en *La vorágine*, y también como el “Valle del Tiempo Detenido” de *Los pasos perdidos*, es una especie de paraíso donde el tiempo no transcurre: “No había más que el presente pastoso en el que nuestra lucidez valiente pero endeble se debate y un futuro que anunciaba más repetición que novedad” (*El entenado* 90). Especie de infierno o cárcel y paraíso son las dos categorías que ha fijado la tradición literaria como metáfora de la selva y a ambas categorías suscribe *El entenado*, pero no literalmente, puesto que la selva de la novela de Saer complica aquellas metáforas para hacer del territorio donde transcurre la historia un lugar todavía más ambiguo.

Los hombres que habitan en las inmediaciones tienen el color del barro de la costa ... lo que haría decir al padre Quesada años más tarde, cuando oiría mis descripciones, que yo había vivido durante diez años, sin darme cuenta, en la vecindad del paraíso, que en la carne de esos hombres había todavía vestigios del barro del primero, que esos hombres eran sin duda la descendencia putativa de Adán. (36)

Fernando Reati analiza el problema del territorio americano como paraíso desde el marco de las migraciones y los imaginarios de esas migraciones. La búsqueda del paraíso estuvo asociada a las expediciones de la Conquista (121). Argentina, en tanto en cuanto que parte de ese paraíso que era el Nuevo Mundo, padeció la primera migración, la del Descubrimiento, que es narrada por Saer en *El entenado*. Además, hubo un segundo proceso migratorio, aquel que se dio desde Europa entre los siglos XIX y XX. Para Reati, estos procesos migratorios son fallidos y ese fracaso ha producido “una apesadumbrada percepción de la realidad que se manifiesta continuamente en el pensamiento argentino” (121). A continuación, Reati pasa de estas consideraciones sobre el paraíso al deseo mismo, sustituyendo el paraíso por el objeto deseado, que, según concluye, es tan lejano que el deseo termina por plegarse sobre sí en una búsqueda de la propia identidad (123). Para resumir, Reati lee en la selva donde es retenido el narrador de la novela un paraíso perdido por defecto, dado que es el objeto del deseo de los conquistadores.

La selva es un lugar que no es lugar alguno: es el universo, es decir, totalidad. Pero totalidad ambigua. Reati afirma que la selva colastiné, paraíso perdido de los españoles, también lo es para los indios: “A pesar de habitar la tierra que en la imaginación europea se asocia con el Edén, los indígenas también se sienten expulsados de un paraíso primigenio. Su única manera de hacer pie en esa realidad inestable es por medio de un acto de canibalismo ritual una vez al año” (131). Rafael Arce, a partir de la evidencia narrativa según la cual los colastiné están hechos de la misma tierra de su selva, afirma que por eso mismo, la tribu “vive con el presentimiento de la condición frágil, endeble de su universo. Para los colastinés (sic), el universo es esencialmente pasta, es decir, sustancia blanduzca, maleable pero huidiza, compacta pero lábil” (“Un realismo de lo irreal” 19).

Arce explica que la naturaleza doble, ambigua, de ese territorio atraviesa la idiosincrasia de la tribu: “Los indios, en la imagen del narrador se muestran como esa isla: de arcilla, como

quien dice de tierra ... Pero, del mismo modo que la isla, que en su revés oculta el barro primigenio, el fondo de negrura, aquí también los indios ocultan su blanda materia, el ser lábil y pastoso del que proceden” (“Un realismo de lo irreal” 18). Además de atravesar el espíritu de los indios colastiné, la selva ha penetrado también el espíritu mismo del entenado, que regresa a Europa con el recuerdo vívido y constante de aquel territorio. Arce explica que el narrador regresa para atestiguar que ha entrado en un “continente fantasmal, irreal, con sus hombres ignorantes y superfluos ... la cima de la civilización ... que es Europa, tiene en su fondo la conciencia lábil de la pasta y, más abajo, el agua negra, la muerte, la nada” (“Un realismo de lo irreal” 19).

María Victoria Albornoz explica que el territorio colastiné, que es totalidad y ambigüedad, encaja en el concepto de espejo (59) que desarrolla Foucault en *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. El espejo es una suerte de lugar híbrido, pues al tiempo que es una utopía: “The mirror is ... a utopia, since it is a placeless place. In the mirror I see myself there where I am not, in a unreal, virtual space that opens up behind the surface”; es también una heterotopía: “But it is also a heterotopia in so far as the mirror does exist in reality, where it exerts a sort of counteraction on the position that I occupy” (web.mit.edu). Curiosamente, Emery ve la agresividad caníbal de los indios como un espejo que refleja al conquistador: “The Indians’ aggressive, cannibalistic will to conquer and possess (ingest) the Other becomes a mirror image in the novel of the conquistadors’ impulse to conquer and colonize, propelled by impotence, lack, and desire” (114).

Es cierto que el territorio colastiné es evocado por el narrador como un lugar espejo, una suerte de lugar que no está, pues la duda del afuera atormenta a los colastiné, según se pregunta el entenado: “cómo esos indios, cerca como estaban, igual que todos, de la aceptación animal, podían perderse en esa negación temerosa de lo que a primera vista parece irrefutable” (130).

Albornoz anota que “El narrador evoca el espacio de los Colastiné, específicamente, como una heterotopía de desviación (*deviance*)” (59; cursivas en el original). Tal heterotopía es un lugar que aparece en la cultura occidental para alojar a los individuos que no se ajustan a la norma: “Cases of this are rest homes and psychiatric hospitals, and of course prisons” (Foucault web.mit.edu). Sin embargo, no hay evidencia novelística que permita deducir que el narrador evoca el territorio de los colastiné como una “heterotopía de desviación”; el estudio de Albornoz no cita un solo pasaje de la novela que pruebe su afirmación.

De hecho, mirado el tema con detenimiento, el territorio colastiné presenta una curiosidad que va en contravía de los conceptos de Foucault e incluso de Freud en relación con los territorios y las heterotopías. Ambos autores afirman que las culturas primitivas tienen dispuesto un lugar especial para alojar individuos que están en algún tipo de trance. Foucault lo llama heterotopía de la crisis y menciona como ejemplos a los adolescentes, a las mujeres menstruantes, a las mujeres en embarazo, a los viejos, etc., que se ubican en lugares diferentes al resto de la comunidad (Foucault web.mit.edu). Freud, por su parte, en *Tótem y tabú*, explica una característica que llama “Conducta para con los enemigos” y consiste en que los guerreros de muchas tribus primitivas observan un tabú que consiste en guardar luto cuando han consumado homicidio en el campo de batalla (53). Freud explica que diferentes tribus del Archipiélago Filipino tienen lugares dispuestos para que el guerrero que llega se aloje allí por un tiempo antes de integrarse con la tribu. Explica Freud que esa prescripción puede agruparse en cuatro categorías: “1º, la reconciliación con el enemigo muerto; 2º, restricciones; 3º, actos de expiación o de purificación de matador, y 4º, determinadas prácticas ceremoniales” (53).

Maria Teresa Gramuglio explica que el tratamiento del espacio que presenta la narrativa de Saer disloca el tiempo como medida de los acontecimientos novelísticos “mediante la tendencia a lograr que un relato sea aprehendido espacialmente, como en simultaneidad, por

sobre o en contra del despliegue temporal” (“Una imagen obstinada” 736). En *El entenado*, específicamente, esa irrupción del espacio como eje dominante que relativiza el tiempo se nota en la manera que tiene el narrador de habitar el territorio colastiné. Ese territorio está narrado desde el recuerdo, pero se presenta como una crónica en sentido literal, es decir, sincrónicamente. Desde este punto de vista es mucho más claro el referente al espejo de Foucault que se explicó más arriba: la selva colastiné es un territorio híbrido que pendula entre el paisaje, que se presenta atravesado por las emociones del narrador, y el recuerdo.

1.3 Barbarie: la zona y la selva

El territorio en el cual transcurre *El entenado* es la región santafesina de Colastiné. Este territorio se conoce como “la zona” y es el espacio común a todas las obras de Juan José Saer. *El entenado*, sin embargo, no se ocupa de temas actuales de la zona y esto debió de sorprender a los lectores de Saer (Gnutzman 199), acostumbrados a encontrar en sus novelas referentes tan específicos de la región. Esta inconsistencia espacial es importante porque alerta al lector sobre la necesidad de leer *El entenado* en sentido diacrónico. Pero no solo el tiempo tiene el aspecto de una variable en esta novela, también el espacio. Tiempo y espacio, pues, no son referentes fijos, a la manera kantiana, sino aspectos cambiantes. María Teresa Gramuglio confirma esta singularidad de la narrativa de Saer en relación con ciertas características de la novela decimonónica, que Saer consideraba un género limitado a las convenciones formales del siglo XIX, entre las cuales estaba un rígido ordenamiento del tiempo, las causas y los efectos (“Una imagen obstinada” 732).

Más allá de los aspectos epistemológicos relativos al tiempo y al espacio, hay en *El entenado* una evidente alusión al siglo XIX argentino que aparece en *Facundo*. En un artículo que indaga por el canon argentino, Gerbaudo y Dalmaroni vuelven sobre la zona y observan que el

problema que enfrenta la literatura de Saer es, de cierto modo, el fantasma de Sarmiento (956), que estaba tan preocupado por la relación entre la pampa y la ciudad. Esta relación con *Facundo*, explican los autores, problematiza “la experiencia real de algo tan fuera de escala con lo que se nombra ‘patria,’ ‘nación,’ ‘país’ ... una experiencia imposible que se hace pasar por lo común” (957). El narrador mismo de *El entenado*, al momento de ser rescatado por la expedición española que derrota la tribu colastiné, pone la idea de patria entre signos de interrogación (99), que para los conquistadores era tan significativa.

El asunto de la patria y el territorio está sutilmente expresado en *El entenado*, pues su marco coincide con un pasado poco conocido de Argentina: el de las poblaciones precolombinas que entraron en contacto con los españoles, como ha subrayado un sector importante de la crítica (Balderston 41, Grandis 417, Verdesio 248, Gnutzman 202, Premat, Introducción XXXIII, Montaldo 751). El desierto fue un concepto importante para referirse al territorio ocupado por lo que, se creía, eran indígenas nómadas que no cultivaban la tierra. El concepto de desierto, aunque se refiere a la selva del Chaco, fue aplicado a las provincias del interior (Lois ub.edu). El gobierno de la Confederación Argentina y el de Bartolomé Mitre (el primero de la Argentina unificada) se propusieron como política de estado ofrecer el desierto como territorio para que fuera ocupado por colonias de blancos europeos en un proceso propagandístico que pretendía culturizar el territorio argentino promoviendo la inversión extranjera y la migración europea (Navarro Florida ub.edu). El desierto corresponde al territorio inculto de la Argentina del XIX que está representado en *Facundo* como la barbarie. En efecto, Sarmiento identifica la ciudad misma de Santa Fe con el dominio de Juan Manuel Rosas (49, 51). La zona de Juan José Saer, donde transcurre *El entenado*, hace parte de ese territorio.

Oscar Brando se propone examinar la obra de Saer como un viaje de regreso al origen, comenzando por *En la zona*, de 1960, la primera obra del argentino: “Saer funda la zona en sus

primeros cuentos” (160). Brando coincide con Rita Gnutzman, según se mencionó más arriba, en que *El entenado* es una novela disruptiva en la obra de Saer, pero no en el sentido en que esta novela se refiere a una zona lejana en el tiempo, sino en que *El entenado*, opina Brando, junto con *Glosa*, son las obras de “salida” del extremo experimental y el “abismo de *Nadie nunca nada*” (163). La mirada de Brando es interesante porque su noción de viaje no se refiere al viaje del narrador de la novela, sino del propio Juan José Saer a través de su obra. Desde esta perspectiva, *El entenado*, curiosamente, se relaciona con *Los pasos perdidos*:

El entenado, publicada en 1983, año de la redemocratización argentina, es en alguna medida, un viaje de retorno a ciertos orígenes de la zona que el relato fabula en correlato con el discurso histórico de la Conquista. Esta novela de regreso es la necesaria refundación de un lugar agotado por una literatura exhausta y por una Historia macabra. Hay que volver a los orígenes de la escritura americana, la del entenado que escribe, luego del regreso a su tierra, la historia de su cautiverio en la zona. Como en *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier el proyecto saeriano necesita remontarse a las fuentes de la palabra escrita, a los orígenes rituales de una leyenda. (163)

En la lectura de Brando coinciden varios problemas de distinta naturaleza que es necesario comentar. Primero: la alusión a la vuelta a la democracia tras la dictadura explica por qué el mismo Brando califica de “abismo” la novela anterior de Saer, *Nadie nunca nada*. En ese tránsito histórico están presentes el dolor de la historia reciente y la necesidad de huir hacia una tierra nueva en sentido narrativo. La selva funciona como promesa y también como destino: la posibilidad de regresar a la zona, ahora que la dictadura ha terminado. En este regreso está implícito el origen: la zona como origen narrativo y como el lugar donde naciera y pasara su infancia Saer.

Saer vuelve a la selva que es la zona y de esta manera ironiza sobre un motivo recurrente: la selva como destino del hombre civilizado. La selva de *La vorágine* y *Los pasos perdidos* está en cierta manera subordinada al viaje del héroe. El protagonista de *El entenado*, en cambio, se embarca despreocupado de su destino (*El entenado* 14); en consecuencia, la selva de *El entenado* está desprovista de esa carga teleológica que la asimila o bien al paraíso o a la cárcel. Por eso dice Juan Villoro que Saer “trabaja el paisaje más en un sentido moral que geográfico” (84). Villoro habla de la selva como “un lugar de prueba, una planicie que exige una puesta en blanco, la renuncia a las ideas preconcebidas” (84), “una encrucijada donde lo natural inquieta la mente” (84). Estas definiciones son, sin embargo, demasiado literarias. La clave la da en una cita de Beatriz Sarlo:

La palabra ‘desierto,’ más allá de una denominación geográfica, o sociopolítica, tiene una peculiar densidad cultural para quien la enuncia, o más bien, implica un despojamiento de cultura respecto del espacio y los hombres a que se refiere. Donde hay desierto, no hay cultura, el Otro que lo habita es visto precisamente como Otro absoluto, hundido en una diferencia intransitable. (cit. Villoro 86)

El territorio que el entenado es obligado a caminar y percibir y pensar por los colastiné, para luego, después de mucho rumiar el recuerdo, describirlo en la crónica, es, en últimas, una proyección de su subjetividad en un sentido doble: por un lado, es la expresión de su mundo interno, y por el otro es el reflejo de la posición ideológica de Saer ante la tradición novelística. Emery analiza la situación personal de Juan José Saer y su relación con *El entenado* y encuentra similitudes muy sugerentes: observa que Saer mismo es un extranjero, pues a pesar de que ha vivido casi toda su vida en Francia, su escritura vuelve una y otra vez sobre la zona, Santa Fe (121), así como la narración del entenado se resiste a abandonar el territorio colastiné.

En *El entenado*, Juan José Saer vuelve a la llamada zona para recrearla dentro del marco narrativo de la novela. Ese territorio tiene cierta cultura que no escapa a la mirada del escritor, según explican Gerbaudo y Dalmaroni, que explora el río y todo lo que ocurre a sus orillas, como el asado, que, aunque se trata de un guiño a la zona y la cultura argentina en general, “también se distancia ... por ejemplo, en el materialismo orgiástico, caníbal e incestuoso a que se entregan cíclicamente los colastiné de *El entenado* para no olvidar que, a pesar de la cultura que es inevitable y se les impone, son nada” (957).

1.4 La selva: territorio vacío

La perspectiva de los conquistadores daba por descontado que su cultura y su religión debían imponerse en el territorio recién descubierto. El Nuevo Mundo era un lugar que existía previamente al Descubrimiento en los cálculos de Colón, según explica Tzvetan Todorov: “La interpretación de los signos de la naturaleza que practica Colón está determinada por el resultado al que quiere llegar. Su hazaña misma, el descubrimiento de América, está en relación con el mismo comportamiento: no la descubre, la encuentra en el lugar donde ‘sabía’ que estaría (en el lugar donde se pensaba que estaba la costa oriental de Asia)” (*La conquista* 33). Según Todorov, los españoles no tenían punto ciego: América no era un continente otro, sino un lugar vacío que Dios les había regalado con la condición de que expandieran la doctrina del cristianismo. Y si bien Colón murió ignorante de que había descubierto un nuevo continente, en 1507 el cartógrafo Martin Waldseemüller, según explica el mismo Todorov, publicó “dos mapas, un mapamundi en forma de corazón y un globo terráqueo dibujado en doce husos horarios ... En esos dos mapas, Sudamérica aparece por primera vez debajo de Norteamérica, y sobre todo un océano que separa América de Asia” (*Vivir solos* 54).

La disputa sobre el Nuevo Mundo tiene un momento importante en el siglo XVIII, cuando Buffon teorizó sobre la inferioridad biológica de los animales y vegetales de América. Este juicio desfavorable se extendió hasta los seres humanos. Es así como la ciencia biológica definió de inferiores no solo a los nativos de América, sino también a los criollos (Annino 38). La importancia de que América fuera un territorio vacío radica en la necesidad que tenía España, en cabeza de Colón, de expandir el reino y la religión católica. Las palabras selva y salvaje no solo comparten raíz, sino que, por metonimia, si el territorio americano estaba vacío y dispuesto para las necesidades de España, el salvaje era también territorio vacío. En *El entenado* puede verificarse esta identificación de los indios colastiné con la tierra (36).

Si Oriente es para Occidente un espacio de alteridad, el salvaje es el espacio de la inferioridad. El salvaje es la diferencia incapaz de constituirse en alteridad. No es el otro porque no es siquiera plenamente humano. Su diferencia es la medida de su inferioridad. Por eso, lejos de constituir una amenaza civilizatoria, es tan solo la amenaza de lo irracional. Su valor es el de su utilidad. Solo vale la pena confrontarlo en la medida en que es un recurso o la vía de acceso a un recurso. (Santos 218)

En un artículo de 2003, María Victoria Albornoz lee la selva colastiné representada en la novela de Saer como ese territorio en blanco que es alegoría de la página que escribe el narrador años después, ya viejo, en España. Albornoz explica que, aunque el territorio colastiné se presenta desde el principio como un espacio vacío que espera ser conquistado, “el lenguaje jugará el papel de conquistador del silencio, de una tierra muda o página en blanco, imponiéndole palabras, masticándola, definiéndola, en un intento constante por entenderla y explicarla” (63). Nótese que ese territorio al cual llega la expedición del entenado, que se prometía vacío y dispuesto para el despliegue del espíritu español, obliga a que el conquistador lo devore y lo deponga a manera de

crónica: “El ‘otro’ pasa así por un largo proceso deglutorio, a través del cual es devorado por la mirada, digerido en la memoria y defecado a través de la escritura” (Albornoz 64).

La selva de *El entenado* es una trampa: a primera vista parece un territorio vacío que espera recibir a los tripulantes de la expedición del entenado; cuando avistan tierra, el narrador declara que todos están emocionados con la posibilidad de que aquella tierra sea una promesa, aunque una extraña promesa: “La lisura del mar se transformaba ante nuestros ojos en la arena árida, en árboles que iniciaban. Teníamos enfrente un suelo firme en el que nos parecía posible plantar nuestro delirio” (18). El primero que cae en la trampa es el capitán, a quien le es revelada ante la tripulación y ante el lector la verdad del sitio en el que ha hecho pie, pero, sobre todo, ante sí mismo, pues advierte que es la liebre en la trampa. No era un territorio vacío, hay gente allí, tan cierto es, que a todos los mató y los comió esa gente y solo dejó a uno para que contara la historia que ahora leemos y donde el narrador usa la metáfora de la trampa para referirse al momento en que una flecha colastiné le atraviesa la garganta cuando el capitán está a punto de decir algo: “*Tierra es esta sin...*” (29).

La selva de *El entenado* es, como se ha dicho, el territorio donde Sarmiento ubica la barbarie: el interior de Argentina, la provincia. Este territorio saeriano satisface la ansiedad de Sarmiento, pero también la parodia. La selva de Saer no es un lugar narrativo propiamente dicho, a Saer apenas le interesa el paisaje y la cultura colastiné: de ellos no conocemos mucho más que su festín anual; sabemos que son callados y reservados el resto del año, y muy organizados. No sabemos de qué se alimentan, no sabemos cómo es su territorio. Esto se debe a que ese territorio es una metáfora de la barbarie, es decir, otra manera de presentar esa categoría europea. Lo que tiene de particular esta manera es que está vacía de contenido empírico y llena de simbolismo y ahí radica la parodia. Esta vacuidad no es inherente al territorio de los colastiné, es más bien una observación de los conquistadores: para ellos ese territorio está vacío y dispuesto

a recibir su religión, su cultura y su simiente. Saer trabaja con ese vacío, que, como se sabe, habla más de la ansiedad conquistadora que del territorio mismo.

2. La historia

La historia simplificada de *El entenado* es esta: un muchacho huérfano de quince años se hace grumete y su nave se embarca hacia el Nuevo Mundo, que era el destino recurrente entonces. La nave da en alguna orilla de un río donde toda la tripulación, no bien hacen pie en tierra los conquistadores, es asesinada por nativos antropófagos que, sin embargo, no matan al muchacho, sino que lo retienen; en cuanto llegan al caserío, los nativos empiezan a llamarlo *def-ghi*, en medio de una conmoción del ánimo que trastorna toda la tribu. Tres indios se encargan de preparar los cadáveres de la tripulación en porciones de carne y hacen un asado del que comen todos, menos ellos tres, que se quedan con el muchacho viendo el festín y comiendo pez a la parrilla. Luego la tribu que participó del festín se emborracha con aguardiente para terminar en una orgía en la que se involucran sin distinción de género, edad o parentesco. El muchacho todo esto lo ve, pero no participa. Así durante diez años, cada verano, lo mismo. Entonces lo liberan y una expedición española lo rescata y lo lleva de regreso a la península, donde es adoptado por un sacerdote que le enseña a leer y escribir, el padre Quesada; tras su muerte, el narrador y protagonista de la novela se hace vagabundo hasta que se une a una compañía de teatro que representa la obra de su vida donde hace de sí mismo. Cuando decide abandonar la compañía de teatro, adopta tres niños, hijos no deseados de una de las actrices, y monta una imprenta. En su vejez se retira a una casa con su familia donde escribe la crónica de sus trabajos: *El entenado*.

Todo esto sucede a principios del siglo XVI; como se ve, la historia de la novela y la época en la que transcurre se ajustan a la narrativa y los materiales de las crónicas del Descubrimiento y

la Conquista. Sobre la famosa crónica de Bernal Díaz del Castillo, Rolena Adorno formula la siguiente pregunta: “If Bernal Díaz was motivated to vanquish his anonymity in the histories that celebrated the conquest of Mexico, it could only come from his own writing of history. By what authority would he do so? (*Polemics of Possession* 172). ¿Qué respondería el narrador anónimo de *El entenado* a esta pregunta? Un narrador que se afirma en su anonimato hasta el final de una novela intencionadamente anacrónica, aunque de contornos históricos. ¿En qué autoridad afinca el narrador y protagonista de la novela de Saer la verdad de su crónica? Y, sin embargo, no se puede pasar por alto que uno de los temas principales de *El entenado* es la historia del Descubrimiento.

2.1 La fuente histórica y la Historia

El entenado transcurre en un marco histórico ampliamente conocido, como lo es el del Descubrimiento, para, mediante una serie de anacronismos y estrategias narrativas, contar una anécdota que sucedió a orillas de un río perteneciente a la Argentina de hoy cuando ese territorio todavía no había sido descubierto por los españoles. Esta anécdota, que solo puede ser creíble porque está narrada sesenta años después (Bracamonte 71, Romano Thuesen 48), está inscrita dentro de la historia del Descubrimiento. La fuente que sirve de pretexto a la novela de Saer es la historia de Francisco del Puerto, un grumete español que aparentemente hizo parte de la expedición de Juan de Solís al Río de la Plata en 1516 y fue secuestrado por los indios colastiné durante diez años:

Lo que me incitó a escribir *El entenado* fue el deseo de construir un relato cuyo protagonista fuese no un individuo, sino un personaje colectivo. En la intención original ni siquiera había narrador: se trataba de varias conferencias de un etnólogo sobre una

tribu imaginaria. Pero un día, leyendo *La Historia argentina* de Busaniche, me topé con las catorce líneas que le dedicaba a Francisco del Puerto, el grumete de la expedición de Solís que los indios retuvieron durante diez años y liberaron cuando una nueva expedición llegó a la región. La historia me sedujo de inmediato y decidí no leer más sobre el caso, para poder imaginar libremente el relato. Lo único que conservé fue el diseño que dejaban entrever las catorce líneas de Busaniche. El resto es invención pura. (cit. Balderston 41)

La literatura argentina, explica Rita de Grandis (417), es tributaria de la literatura europea en un sentido tan amplio y directo que, a diferencia de las otras literaturas latinoamericanas, no se encuentra en la argentina una representación del pasado prehispánico o indígena: “existen, sin embargo, algunos relatos aislados que recuperan el elemento indígena. *El entenado* (1983) de Juan José Saer ... es uno de ellos” (Grandis 418). Sobre este punto, Graciela Montaldo va un poco más lejos y adjudica a esta ruptura narrativa con la historia argentina “el carácter *traumáticamente* diferencial de la gauchesca en la literatura argentina” (755). Daniel Balderston afirma por su parte que la falta casi absoluta de información sobre Francisco del Puerto consigue que la naturaleza del narrador anónimo de *El entenado* se “impon[ga] con una fuerza extraordinaria a la historia opaca que tenemos de su época. ‘Lo conocido a medias, lo vislumbrado’: la imaginación precisa revela a un personaje de la historia” (41).

En este punto es necesario dejar atrás la historia argentina y su narrativa puesto que ese no es el interés de esta disertación, pero no sin antes aclarar, con Julio Premat, que, dado que el pasado precolombino de la Argentina es borroso, Juan José Saer se propone reconstruir estéticamente ese pasado dentro de los límites mismos que él como escritor se ha impuesto. Dice Premat que *El entenado*

quiere ver el pasado a partir del después, a partir de lo sucedido, y que instala una posición subjetiva de indagación: algo sucedió en ese pasado que hay que tratar de contar, de entender, de transmitir, aunque sea un pasado de espanto. El pasado como hecatombe, el pasado como espacio de enfrentamiento de lo pulsional, el pasado como lugar de destrucción y reconstrucción del lazo social, el pasado como enfrentamiento sin fin entre lo que cabe denominar, en el contexto argentino, civilización y barbarie.

(XXXII)

Es en este lugar ideológico donde quiero situar el análisis antes de continuar: *El entenado*, desde la diferencia narrativa de su selva en relación con *La vorágine* y *Los pasos perdidos*, constituye una respuesta a Europa y es también una suerte de declaración de la soledad en que ha quedado América Latina tras la Conquista, soledad que se explica por la evidente incapacidad de que ha adolecido para integrarse al mundo que la descubrió y, lo que es peor: porque no ha sabido construirse a sí misma.

2.2 Historicismo

El objetivo de esta sección es demostrar que *El entenado* puede leerse como una respuesta al historicismo. Según la denominación de Karl Popper (24), historicismo es la manera de pensar que se consolidó en el siglo XIX con la modernidad; que tiene por centro del universo a Europa y sobre la cual influyó la filosofía de Hegel de manera determinante. El historicismo tiene una característica dominante: concibe el hombre y las sociedades como el producto de su historia. Foucault la define como “este modo de ser radical que prescribe su destino a todos los seres empíricos y a estos seres singulares que somos nosotros” (233). La novela histórica es el correlato literario de esa historia y, nos parece, es allí hacia donde apunta Saer; no necesariamente a la

novela del XIX, puesto que *El entenado*, se sabe, es también una respuesta a las crónicas de la Conquista. Pero sí a la historia eurocentrista que se desarrolló en ese siglo.

La novela propiamente histórica, que según Georg Lukács aparece en el siglo XIX, presenta un rasgo diferencial que la distingue de novelas anteriores de tipo histórico, a saber: “el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje” (15). Esta apretadísima síntesis está soportada en la filosofía de la historia de Hegel, que, a grandes rasgos, concibe el sujeto (heredero de la ilustración) como el resultado de la confrontación de acontecimientos históricos en sentido dialéctico, es decir, como la síntesis que resulta de la tesis ante la antítesis. El asunto central está en que el sujeto de la modernidad, el sujeto del siglo XIX, es el territorio de esa dialéctica, que se concreta en los acontecimientos históricos. Esta dinámica supone una “evolución” del espíritu que ha de superarse a sí mismo siempre. “Hegel ... considera la historia como un proceso movilizado de un lado por las fuerzas motrices internas de la historia, y cuyo efecto, por el otro, se extiende a todos los fenómenos de la vida humana, incluido el pensamiento. Considera la totalidad de la vida humana como un gran proceso histórico” (Lukács 27).

El padre Quesada, el sacerdote que adoptó al narrador y protagonista de *El odot*, le enseñó a leer y escribir: “Después, mucho más tarde, cuando ya había muerto desde hacía años, comprendí que si el padre Quesada no me hubiese enseñado a leer y escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance” (103). ¿Cuál es ese acto? Sintácticamente hablando este pasaje tiene dos respuestas implícitas: la primera, el acto mismo de leer y escribir. La segunda, el acto de contar la historia de los colastiné, que es también la historia de su vida. La primera respuesta abre posibilidades metanarrativas que se explorarán en la cuarta sección de este capítulo. La segunda hace que la historia de una nación indígena –o sea: historia en sentido científico– coincida con la historia personal del narrador.

La historia que leemos en *El entenado*, sin embargo, está muy lejos de constituir un documento antropológico a la manera de *Historia general y natural de las indias*, por ejemplo, puesto que ni siquiera es una narración de hechos. La novela de Saer, según Rita de Grandis, pertenece a la corriente literaria posmodernista en la que “opera un desplazamiento de centro de interés, por el cual de las fuentes y sustancia históricas se pasa al discurso, como proceso de enunciación del lenguaje. Cabe entonces preguntar de qué manera Saer en *El entenado* concibe la historia” (Grandis 419). La respuesta de Grandis al problema de la fuente histórica se remonta al epígrafe de la novela, la frase de Heródoto cuyas “historias se constituyeron como las fundadoras del principio etnocéntrico de la cultura occidental, por las que la otredad bárbara se definía a partir del canibalismo y de un espacio distante y exterior ... También sabemos que la principal característica de sus historias fue la falta de evidencia y el apoyo en las creencias populares” (Grandis 421). Pero no solo sabemos eso, sabemos también que Heródoto leía mucho; que estaba estrechamente vinculado al teatro ateniense y fue amigo de Sófocles (Svenbro 91). Sabemos, de hecho, que “leyó uno de sus textos en los festivales olímpicos” (Manguel 263). El epígrafe de Heródoto, cuyos textos históricos estaban vinculados a la tradición oral y a la literatura de la época, dice mucho de las intenciones históricas de Saer; o mejor: de sus intenciones estéticas para con la historia.

Rita de Grandis continúa explicando su respuesta: enseña la importancia de los sentidos en el método histórico de Saer. Los sentidos son importantes porque la historia que nos cuenta el narrador y protagonista de la novela no le viene de otra fuente más que su propia experiencia, que es, dice Grandis, “inestable” (421). Estas sugerentes observaciones de Grandis permiten ir un poco más allá: la inestabilidad que menciona la académica argentina se debe a que el narrador de *El entenado* duda todo el tiempo de la realidad que perciben sus sentidos.

El entenado gira alrededor de la dificultad de percibir la *realidad*: “Lo primero considerable es que, de acuerdo con esta poética, el sentido de cualquier hecho empírico no es unívoco ni abarcable como totalidad. Tal es el principio (y el obstáculo) que el autor le impone a sus narradores, un principio del cual se deriva toda una ética ante el referente” (Abbate 668). La prosa de Saer, exacta, austera, afilada, le impone sendas marcas de interrogación a la idea de una realidad monolítica, propia de los totalitarismos históricos, continúa Florencia Abbate, porque su interés está puesto en “[u]na cierta zona afectiva” que es propia del sujeto y la poesía (672). El análisis de Abbate complementa bien el problema epistemológico, que está enquistado en el histórico, porque ilumina el sujeto (narrador anónimo) como el centro de la poética de la novela. Un sujeto, sin embargo, que aspira a la expresión de sentimientos universales, pero no en sentido histórico: “La literatura da una visión más exacta del universo cuando supone el reconocimiento de la profunda ignorancia, la pequeñez y el desamparo de cada ser humano” (Abbate 681).

El narrador de *El entenado* no puede olvidar nunca los indígenas que conoció en la selva americana: ellos cambiaron su manera de ver las cosas del mundo y los evoca desde la casa donde escribe sus memorias. Esta evocación está atravesada por una carga de sensaciones que en últimas reivindican su condición de sujeto ante la historia: “Esa vida me dejó ... un sabor a planeta, a ganado humano, a mundo no infinito sino inacabado, a vida indiferenciada y confusa, a materia ciega y sin plan, a firmamento mudo: como otros dicen a ceniza” (89).

2.3 La verdad de la Historia: *El entenado* y *Verdadera historia*

Rita de Grandis (424) y Ricardo Hernández Echávarri (32) señalan una semblanza de *El entenado* que no hay que pasar por alto: que el narrador de la novela de Saer, al igual que Bernal Díaz del Castillo, escribió su crónica a los sesenta años. Hernández Echávarri agrega que *El entenado*

problematiza el modelo histórico de las crónicas del siglo XVI, que llama “verista” porque, dice, “se apoya en el supuesto de la verdad de lo referido aun en los relatos en que lo contado se establece en un tiempo posterior a lo acontecido (como en el caso de Bernal Díaz, escritor modélico que escribe también 60 años después su monumental crónica)” (32). Hernández Echávarri afirma también que “La escritura del europeo tiene su antítesis en la oralidad del mundo americano” (33). Aunque esta última idea sobre la oralidad del mundo americano versus la escritura del europeo parezca bella, lo cierto es que es demasiado simplista. Sobre el lenguaje de los colastiné en la novela de Saer, Daniella Blejer tiene una mirada mucho más interesante: “La inestabilidad del lenguaje a través del desplazamiento de significados atribuido a la lengua nativa remite a la posibilidad de desestabilizar el concepto de identidad en la literatura latinoamericana” (vozed.org). Por otra parte, atribuir un nivel de verdad a las crónicas porque son crónicas, sin más, como hace Hernández Echávarri, también es una equivocación. Esta sección está dedicada a explorar las relaciones narrativas y el valor histórico de verdad de la crónica de Díaz del Castillo y *El entenado*.

La concordancia de la edad a la que Díaz del Castillo escribió su *Verdadera historia* y el narrador de *El entenado* su crónica podría reducirse a un dato meramente anecdótico, pero lo cierto es que el narrador anónimo de *El entenado* y Bernal Díaz del Castillo tienen más cosas en común, y para probarlo es necesario citar de nuevo a Rolena Adorno sobre Bernal Díaz del Castillo: “His eyewitness testimony was a start, and it was necessary but not sufficient; he had to seek and rely on other credentials” (172). Adorno explica que la condición de Díaz del Castillo fue un obstáculo, dado que era soldado y no escritor y la escritura de la historia era exclusiva de los letrados (173). Este argumento, sin embargo, le serviría doblemente al soldado de Cortés para atacar a sus contrincantes en el territorio histórico. Primero, porque él, argumenta Díaz del Castillo, había estado en el campo de batalla durante la conquista de México y conocía de

primera mano los acontecimientos, a diferencia de Gómara, por ejemplo, que solo los había escuchado. Y, segundo, su estilo, que, aunque simple si se lo comparaba con el de Gómara, era más dúctil para referir la verdad de los hechos que estaba contando.

La primera razón, sin embargo, suponía la dificultad de que la perspectiva de la primera persona le restaba credibilidad a un texto histórico: “The writers of eyewitness *relaciones* were simultaneously stimulated and frustrated by the criterion against which their first person writings could not compete: the collective and corroborative model of assertion, claim and proof found in the *probanza* or *información de méritos y servicios*” (Adorno 176). Así, Díaz del Castillo tuvo que enfrentar un proceso de autenticación para que su testimonio tuviera validez histórica, es decir, que fuera considerado como verdad de los acontecimientos narrados. Este proceso mortificó a Díaz del Castillo porque, según Adorno (178), estaba convencido de que su voz era la voz de los soldados, a diferencia de Cortés, que en sus cartas hablaba por él mismo. En cierto sentido, Bernal Díaz del Castillo era una voz anónima como la del narrador de *El entenado*, de manera que estos dos libros no solo tienen en común que sus autores los escribieran a la edad de sesenta años, sino también el contorno de los protagonistas: personajes anónimos entre miles de un proceso histórico de la magnitud del Descubrimiento y la Conquista de América.

Es evidente que cuando hablamos del anonimato de Bernal Díaz del Castillo estamos hablando dentro de la intimidad del proceso que explica Adorno y por medio del cual pudo obtener la autoridad histórica sobre los acontecimientos que tuvieron lugar durante la conquista de México. Es notable, en este sentido, que *Historia verdadera* sea una crónica publicada póstumamente. Es evidente también que *Historia verdadera* no tiene intenciones metanarrativas ni poéticas, a diferencia de *El entenado*, que, en palabras de María Cristina Pons, “deja entrever aquella preocupación constante de Saer por la forma, el lenguaje, el estatuto del referente y el problema de la representación del acto de la escritura” (95). La narración de Díaz del Castillo

tiene la vocación de ser verdadera y no duda de sus propias palabras. Díaz del Castillo, claro, era un escritor político y por eso sus enunciados no trascienden lo que dice, no tienen doblez.

Asumen que la realidad es tal cual se presentan y pretenden ser la historia de esa realidad.

Una de las razones que más disgusta a Bernal Díaz del Castillo es que Gómara exagera la crueldad de los conquistadores contra los indígenas en su historia (Adorno 188). Díaz del Castillo pareció ante la junta de Valladolid en 1550 en favor de la perpetuidad de los beneficios de las encomiendas (Adorno 179). Esto se debió, principalmente, a que uno de los intereses de Díaz del Castillo era defender el nombre de España de la llamada “leyenda negra”, que tan mal había quedado con la crónica del padre Las Casas. La gran lección que da Bernal Díaz del Castillo con su *Historia verdadera* es que la veracidad de su testimonio no deriva de que él mismo haya visto las cosas que cuenta, “He sought the source of his credibility instead in the juridical tradition that, on the basis of medieval legal principles and the legacy of the Reconquest of Castile, took shape in his day with regard to the Spanish conquest in the Indies” (Adorno 190). O sea: su narrativa acude a otras narrativas anteriores que le sirven de apoyo. En conclusión, tiene algo de metanarrativa. *Historia verdadera* es, por supuesto, uno de los libros que evoca tácitamente la novela de Saer. Aquello que diferencia a Díaz del Castillo y Saer es la intención: mientras el primero quiere escribir la historia, el segundo escribe una novela que quiere dismantelar, por medio de la poesía, el concepto de la historia como verdad.

La tradición histórica que invoca Juan José Saer en *El entenado*, ya con el epígrafe de Heródoto, ya con el guiño a Bernal Díaz del Castillo, se apoya en cierta tradición oral más cercana a la literatura que a la historia. Cuando un cronista litigaba una *probanza*, los jueces convocaban testigos que pudieran corroborar aquello que decía el cronista, y entre más personas pudieran corroborarlo, más fácil era para el abogado de la parte solicitante obtener la *probanza*: “Designed to clarify facts that the plaintiff wished to set forth in perpetuity, the probanza was the

means by which lawyers or advocates informed the judges about the parties they represented ... There was a tendency to call the largest possible number of witnesses on one's behalf to testify to the same set of facts or assertions" (Adorno 177).

En resumen: la decisión de los jueces sobre la probanza estaba orientada en parte por la evidencia que constituían los rumores sobre el caso juzgado. O sea que la verdad de las crónicas no era una verdad absoluta tampoco, como cree Hernández Echávarri (32), sino que dependía de cierta oralidad en la cual podían venir solapadas versiones de los acontecimientos que tenían la intención de favorecer la imagen del cronista, puesto que el contexto era la disputa por la verdad.

El lector de *El entenado* no necesita el respaldo de una *probanza*: acepta la novela porque es verosímil, aunque anacrónica. Esto sucede en parte porque la tradición a la que pertenece *El entenado* es muy diferente a la de las crónicas de Indias que hoy leemos relativamente como historia de los acontecimientos. Pero lo verdaderamente importante es que Saer se apoya en una metanarrativa histórica que, a diferencia de la metanarrativa que le sirve de sustento a Díaz del Castillo, es de dominio universal: todo el mundo sabe que Colón y los españoles descubrieron a América y la colonizaron; independientemente de los matices de este enunciado, Saer lo aprovecha como referente metanarrativo para escribir su novela antihistórica. Este es uno de los mecanismos que le permite inventar un narrador que cuenta una historia que pone de revés la perspectiva histórica fijada precisamente por los cronistas europeos.

Para terminar: tanto Díaz del Castillo como Saer tienen un referente metanarrativo que les permite escribir su obra. ¿Cuál es la diferencia? Principalmente, que la novela de Saer "no tiene otro propósito que el de narrar en sí" (Romano Thuesen 50). Otra diferencia: la intención de verdad y los referentes narrativos. En el caso de Bernal Díaz del Castillo, los referentes narrativos son los rumores, o sea: testimonios de segunda mano, que los testigos presentan como versiones que corroboran su "historia," dado que, como se ha visto ya, su propia condición de

testigo era insuficiente. En el caso de Saer el referente es justo esa historia construida (con ayuda de rumores) por los cronistas como la verdad de los acontecimientos que giran en torno a 1492. Saer responde a la historia de los cronistas reflexionando sobre el nivel de verdad de su propia novela, como dice Gnutzman: “Saer parece dar con *El entenado* una respuesta filosófica a la escritura ingenua de las crónicas del siglo XVI” (205). *El entenado* es un libro muy distinto de *Historia verdadera*, evidentemente, y no se pueden comparar, pues la novela de Saer pertenece a otra época y tiene a su favor la intención metanarrativa que le permite poner en tensión la idea de que aquello que dicen los libros es verdad (no hay que olvidar que el entenado, tras su regreso a España, se hace impresor de libros), que, curiosamente, es la ventaja que en su momento tuvo y que en cierta medida tiene todavía *Historia verdadera*, ventaja que se anuncia ya en su título: la de ser verdad.

2.4 La historia y el otro

En el prólogo a *Bartleby, the Scrivener*, de Herman Melville, Borges explica el procedimiento narrativo de *Moby Dick* como un relevo de temas que pasa de la vida de los arponeros hasta la locura del capitán Ahab (177). Algo parecido sucede con *El entenado*, cuyo comienzo hace creer que el tema de la novela es la vida miserable de un conquistador retenido en América, pero pronto se comprobará que, como dice Borges acerca de *Moby Dick*, “el relato se agranda hasta usurpar el tamaño del cosmos” (177). El cosmos aparece al principio de la novela cuando el narrador dice que de aquellas tierras le quedó principalmente “la abundancia de cielo” (13). La última palabra de *El entenado* es “estrellas” (161) y compone una simetría con el comienzo de la novela. Horacio Legras ve en esta presencia del cosmos un símbolo de la inmensidad del nuevo mundo, cifra de la otredad en su sentido más amplio, en yuxtaposición al yo cartesiano, piedra

angular de la razón occidental y núcleo de su ego, que todo lo reduce a una representación (51). La novela de Saer abarca una vasta influencia de temas que superan por mucho la historia de la Conquista; María Bermúdez Martínez destaca la presencia de diversos géneros literarios como la picaresca, las crónicas, las memorias, la novela filosófica, el relato de viajes, y también el psicoanálisis; del propio Borges, dice la autora (589), se encuentran semblanzas de *El informe de Brodie* y *El inmortal*.

Daniel Balderston fue el primero en notar la presencia de *Moby Dick* en *El entenado*. En un bello ensayo de 2007 cita la novela de Melville para resaltar la condición narrativa del protagonista de la novela como “el último testigo” (43). Podría decirse que la reflexión toda de Balderston gira alrededor de la soledad del protagonista de *El entenado*: un individuo cuyo anonimato cifra una época “opaca” (41) de la historia argentina y tal vez por esa razón resuelve demasiado pronto el problema del canibalismo, pero no es falso lo que dice: que el narrador de *El entenado* “[s]e da cuenta de que el festín caníbal de manera paradójica incorpora al otro y vacía al yo” (42). Es evidente que “incorporar al otro” apela a la acción misma de ingerirlo, pero ¿qué significa “vaciar al yo”? ¿Quién queda vacío de sí mismo tras el festín caníbal: los colastiné que participan o el grumete que lo presencia? Ese “otro” de Balderston, al que no vuelve porque le interesa más la soledad del narrador de la novela, es demasiado ambiguo.

Mariana Scaramucci, por su parte, en un estudio de 2015 hace la comparación con *Moby Dick* en el contexto poscolonialista de la otredad. Recuerda a Queequeg, el arponero negro, que, por defecto, “en la imaginación del protagonista se concretiza ni más ni menos que como un caníbal” (30).

Este procedimiento sinecdóquico, que une al nativo americano a las llamas del infierno y a la antropofagia, cuyos orígenes discursivos remontan la antigüedad y cuyos orígenes lingüísticos han de buscarse en la llegada de Cristóbal Colón a las islas de los caribes, nos

da una prueba de la persistencia histórica y la fluidez geográfica de un imaginario que, como sutilmente muestran los juegos del punto de vista elaborados por Saer en *El entonado*, logra permanecer hasta nuestros días. (Scaramucci 30)

Con el tema de lo caníbal hay que regresar brevemente a Heródoto. María Cristina Pons, citada por Scaramucci, anota que el epígrafe del historiador griego tiene doble filo, pues siendo una autoridad cuestionable sobre el origen y la historia de la antropofagia, es una autoridad incuestionable de la construcción discursiva de la otredad como salvaje y caníbal (30). Scaramucci se propone leer *El entonado* “a partir de la noción de antropofagia como la marca de subalternidad de América” (32) y para conseguirlo se apoya primero en la idea de que la novela de Saer voltea de revés la perspectiva dominante sobre los hechos del Descubrimiento y la Conquista; afirma que el protagonista y narrador de *El entonado* es ese espacio vacío donde los indios colastiné vienen a depositar sus tradiciones y cultura (34). La intención de Scaramucci es demostrar que *El entonado* consigue hacer ver la historia desde otro punto de vista; su argumento final, sin embargo, apunta hacia una dirección que no parece segura, pues afirma que la novela de Saer le devuelve la humanidad a los indios en la medida en que opone su rusticidad a la racionalidad europea: “Al discurso monológico del colonialismo, que les quita humanidad a los indios, el entonado opone el reconocimiento de una mayor humanidad que se funda en la aceptación de la precariedad de las cosas” (37). Sobre la rusticidad versus la racionalidad como argumento para exaltar la humanidad de los colastiné, habría que decir que se trata de una dialéctica cercana a la del buen salvaje; el estudio de Scaramucci se propone señalar un cambio de perspectiva, pero tiene a su vez sus propios puntos ciegos.

Cuando los colastiné liberan al narrador y protagonista después de diez años de cautiverio, este deriva en un bote hasta que una nueva excursión española da con él. Esta expedición pasó varios días navegando las aguas donde el mismo protagonista había ido a parar

diez años atrás. Es el narrador y protagonista quien, mientras observa al oficial de esta nueva expedición, afirma:

De sus gestos parecía emanar la convicción de que los indios, en vez de replegarse tierra adentro al verlo llegar con sus embarcaciones llenas de soldados armados, hubiesen debido, en razón de quién sabe qué obligación, quedarse a esperarlo. Era como si ese oficial hubiese tenido la pretensión de que los indios conociesen de antemano los planes que él concebía respecto de ellos y que, aprobando sin vacilar, realizasen todos los actos que exigía su consumación. Para el oficial, la idea de que los indios pudiesen tener un punto de vista propio sobre esos planes parecía inconcebible. (*El entenado* 98)

El Descubrimiento, al menos durante las primeras décadas, ejerce una interpretación del Nuevo Mundo como lugar vacío y dispuesto para ser aculturado por España. Estas ideas perduran en el siglo XIX con Sarmiento pero ya con la idea de inmigración del norte de Europa y no de España. La novela de Saer no ignora este contexto histórico. Cuando la expedición del entenado, al principio de la novela, navega por la costa buscando dónde desembarcar, el protagonista afirma que “[s]i esas eran las Indias, como se decía, ningún indio, aparentemente, las habitaba, *nadie que supiese de sí*, como nosotros, que tuviese encendida en sí mismo la lucecita que da forma, color y volumen al espacio en torno y lo vuelve exterior” (24; mis cursivas). Esta conciencia de sí puede leerse como el *cogito* de la filosofía de Descartes, esa “tierra firme,” como la llama Hegel (cit. Legras 29).

En un estudio que se concentra en el yo cartesiano y en el marco cultural que se abrió ante Europa luego del Descubrimiento, Horacio Legras observa que, “at the core of the European worlding of the world, the philosopher who is most involved in the determination of this process retreats to the monastic space of the chamber” (31). El *ego* cartesiano dominará la ideología europea por varios siglos y no como un descubrimiento aislado, sino como un fenómeno

que anticipa la revolución científica que ve el mundo según las leyes de las matemáticas. En términos epistemológicos, la filosofía de Descartes reduce la realidad a las representaciones del yo y es esta característica la que señala Legras (36) como una suerte de violencia epistemológica, pues la existencia de las cosas del mundo, incluido el otro, dependen del *ego* cartesiano. Esta violencia, esta manera de interpelar al otro desde un yo más bien solipsista, tiene su correlato en el discurso del Descubrimiento, atravesado por la idea de una tierra vacía y dispuesta ante los españoles.

Legras concluye su análisis sobre el *ego* europeo y el correlato de la violencia epistemológica con un comentario sobre el pasaje de la muerte del capitán de la expedición en la cual iba el narrador de *El entenado*. El discurso del capitán se ve interrumpido por una flecha cuando apenas ha pronunciado algunas palabras en su intento de tomar posesión de la tierra mediante el lenguaje: “the agency of the ‘encounter’ is literally reversed. Not only is the discourse on America canceled, but from this point on it is the Indians who ‘encounter’ the only survivor of the expedition” (39). Nótese que la estrategia que señala Legras, ese revés que produce la muerte del capitán, responde al mecanismo de la paradoja, que es la estrategia retórica de la novela: la subversión de un punto de vista dominante y la subsiguiente sensación de una sin salida.

Sobre la escena de la muerte del capitán, hay un artículo que se propone investigar ese instante como una ejemplo de lo que la autora, Erin Graff Zivin, llama *marrano secrets*. La idea de marrano alude a la identidad secreta de los judíos que se hicieron cristianos para evitar la expulsión de la península, pero que seguían practicando sus ritos hebreos; “marrano era una forma despectiva de referirse a los cripto-judíos que los académicos han adoptado como un término de identificación positiva de manera similar al término “queer” entre académicos y activistas. A Graff Zivin le interesa el marrano según lo entiende Ricardo Forster: “Leer al marrano ... significa leer la incompletud del hombre en la modernidad ... la imposibilidad de esa

estrategia colosal montada por el cartesianismo, que supuso proyectar un sujeto autosuficiente, en términos racionales, capaz de ordenar, en términos de completud, su lugar en el mundo” (cit. Graff Zivin 79). Graff Zivin va más allá y lee el marrano como el concepto que pone en crisis toda posible identidad: “The fractured, incomplete marrano does not offer an ‘alternative’ to the Cartesian subject’s wholeness or autonomy, but rather exposes ... the impossibility of *all* identity” (80). Con base en estas ideas, Graff Zivin lee al capitán de la novela de Saer como la metonimia del marrano confrontado con la verdad de sí mismo: “the realization by the captain that he has been wrong about himself does not so much replace a previously whole subject with a new, broken subject, but rather claims that the subject was broken, fractured, equivocal, to begin with” (85). Esta interpretación se da en el marco de la literatura como “a theory of misunderstanding” (76), es decir, de la literatura como arte incluyente en sentido político: “misunderstanding literature, or reading the misunderstanding quality that is constitutive of the literary, might call our attention to the misunderstanding that resides at the heart of the political—at least of a notion of the political that poses a radical demand grounded in dissensus” (78). Es a partir de este marco conceptual que Graff Zivin lee la muerte del capitán como la expresión del error constitutivo de la modernidad: si el discurso literario facilita la exposición de este error constitutivo (87) es precisamente porque la literatura está fundamentada en el malentendido: el lector lee un libro a sabiendas de que va a ser engañado, pero ese engaño suele ser revelador.

El Descubrimiento y la Conquista son, como bien dice Todorov, “el encuentro más asombroso de nuestra historia” (14). Antonio Annino sugiere que la palabra “encuentro” pertenece a un grupo de eufemismos que se propusieron suavizar lo que ocurrió. Annino no se refiere a Todorov, sino a la celebración del Quinto Centenario del primer viaje de Colón, que, ocurrida a finales del XX, tuvo críticos desde todas las esquinas. “Una idea central” (Annino 36) de lo que ocurrió, sin embargo, fue que “las oportunidades humanas de este continente

[América] fueron comprometidas por el tipo de colonización desarrollado por los españoles, lo que a su vez favoreció, después de la independencia, nuevas formas de dominio ejercidas por las potencias anglosajonas” (Annino 36). Este compromiso de las posibilidades del territorio americano fue actualizado en el siglo XIX, el siglo de las independencias, paradójicamente.

Lo que cambia es el contexto: Hegel no reestructura eventos, no polemiza. Construye una nueva concepción del mundo y de la historia. Corta drásticamente con aquel relativismo histórico que desde el siglo XVI, por líneas muy diferentes como un Francisco de Vitoria o un Acosta, llega a un Montaigne e incluso a un Montesquieu, que habían buscado siempre en la variedad de las “costumbres” el criterio principal para clasificar las sociedades. Ahora él hace una distinción clave: hay pueblos “con historia” y pueblos “sin historia. (Annino 40)

Es bien sabido que Karl Popper es un crítico mordaz de Hegel. En *La sociedad abierta y sus enemigos*, explica por qué el esencialismo del Hegel filósofo de la historia es belicista. Para Hegel, explica Popper, el espíritu de las naciones depende de su historia, o bien: la historia de una nación es su espíritu. Las naciones deben afirmar su espíritu saliendo a la escena contra las demás naciones, o sea, en guerra con ellas. Hegel cree en la guerra como mecanismo de afirmación histórica de los pueblos: “El Espíritu de la nación determina su oculto destino histórico, y toda nación que desee ‘emerger a la existencia’ debe afirmar su individualidad o alma saliendo a la ‘Escena de la historia,’ es decir, luchando con las demás naciones; y el objeto de esta lucha es la dominación del mundo. Se desprende de esto que Hegel ... cree que la guerra es la madre y reina de todas las cosas” (254). No vamos a caer en la tentación de discutir si el proceso de la Conquista y la Colonia puede o no explicarse en virtud del modelo dialéctico de Hegel. Es innecesario, sobre todo, porque la filosofía de la historia de Hegel era oficialista: “Tiempos modernos” es como se

refiere a la Prusia de Federico Guillermo III (1800-1830) para la cual sirvió desde 1818 hasta su muerte en 1830 (Popper 262).

Las ideas de Hegel sobre el progreso actualizaron el pensamiento griego sobre los bárbaros. El desarrollo histórico de la razón (o del Espíritu, como le llama Hegel) “es un ciclo de encarnaciones progresivas” (cit. Popper 264). “El primero de estos pasos es el despotismo oriental; el segundo corresponde a las democracias y aristocracias griegas y romanas y, el tercero y más alto, a la Monarquía Germánica, que es, por supuesto, una monarquía absoluta” (Popper 264). Este proceso deriva naturalmente en Estados Unidos, que supo interpretar tan bien el espíritu colonizador europeo: “Europa ha contenido siempre muchas Europas, algunas dominantes, otras dominadas. Estados Unidos de América es la última Europa dominante; como las previas, ejerce su poder incuestionado sobre las Europas dominadas” (Santos 226).

El entenado es una respuesta a ese modelo histórico hegeliano. Como la novela de Saer es abiertamente anacrónica pone en tensión el sentido teleológico de ese modelo de historia para el cual los hechos son fines y el fin es el dominio imperial, que es el mismo espíritu que orientó la Conquista. Para los conquistadores el Nuevo Mundo era un territorio vacío y los indios parte del paisaje. Los colastiné de Saer necesitaban un narrador que contara su historia porque la historia del Descubrimiento y la Conquista los silenciaría. Esta lectura diacrónica de la novela es posible porque la novela lo permite: en su anacronismo intencionado está la clave para leerla como una historia que responde a la historia, siguiendo a Sergio Chejfec:

En el siglo XX el pasado se convierte en algo tortuoso: la gente precisa y defiende su propia historia, la de su comunidad y cultura, pero no alcanza a distinguir el verdadero significado escondido en ellas; es un elemento necesario y al mismo tiempo trivial. El narrador de *El entenado* actúa como una conciencia contemporánea; es el complemento

necesario para construir un relato cuya peripecia central transcurre fuera del tiempo histórico. (805)

Sobre el problema de *El entenado* como novela histórica que reconstruye los acontecimientos de 1492 en relación con el otro, hay un estudio que llama la atención porque contradice casi toda la crítica. Gustavo Verdesio sostiene que *El entenado* es una novela que repite el discurso imperial de la Conquista (254). Su principal argumento se apoya en un rasgo narrativo: el silencio de los colastiné: “the absence of other voices” (254). Para Verdesio no es suficiente la función del silencio en la narración, no ve cómo puede ese silencio restituir el discurso del otro. La perspectiva de su análisis es que la novela latinoamericana de 1970 en adelante es preponderantemente una reescritura de la historia (239). Verdesio cree que la crítica ha juzgado el valor subversivo de *El entenado* como un valor intrínseco de la obra: “However, one of the things they do not seem to perceive is that rhetorical procedures and literary fashion are not good or bad, progressive or backwards per se. In other words, they do not acknowledge that procedures of any kind take their value from the uses to which the authors put them” (254). Es decir: el trabajo poético de Saer en *El entenado* es insuficiente como mecanismo subversor de la historia imperial: “it is very far from being subversive, because it subscribes to many of the myths, prejudices, and distortions propagated by the official versions of history” (255).

El punto ciego de la lectura de Verdesio es la estética negativa que suscribe la novela de Juan José Saer: como los indios no tienen un discurso positivo, Verdesio asume que no tienen discurso en absoluto. Su lectura podría ser más sólida si discutiera el problema narrativo de quién cuenta la historia, pues es cierto que el lector atento observa que todo lo que lee, lo ha inventado el entenado: más allá del falso problema de la verdad, Verdesio debió de investigar en qué medida la narración de la novela está atravesada por las ansiedades del entenado. Es falso, sin embargo, lo que cree Verdesio: que los colastiné de la novela están en silencio. Sobre el tema del

silencio como estrategia narrativa volveremos en la sección 4. Por otro lado, aunque su estudio tiene cariz histórico, no discute temas imprescindibles, como la relación de la novela de Saer con las crónicas o el problema del historicismo. En últimas, parece que su estudio no cumple aquello que promete.

La historia del Descubrimiento es la de una guerra perdida, el Nuevo Mundo fue derrotado y sobre esa derrota, que podría ser la de cualquier otra colonia de cualquier otro imperio, está escrita la filosofía de la historia europea. Sobre el silencio de la derrota está escrita la novela de Saer. Su prosa consigue que ese silencio opere en contra de la historia oficial misma y subvierta el discurso imperial.

3. El conquistador fallido

El entenado es una falsa crónica que cuenta la historia de un personaje que se presenta a sí mismo como todo lo contrario de un conquistador pero consigue todo aquello que se espera de un conquistador y, sin embargo, no conquista a los colastiné: “His experiences as a social outsider in Europe and on the voyage grant him a perspective of greater cultural relativity than a successful conquistador might be expected to have” (López 70). El conquistador fallido de *El entenado*, a diferencia de *La vorágine* y *Los pasos perdidos*, opera cambiando la perspectiva, que es, podría decirse, el mecanismo de la novela toda. *El entenado* muestra lo que antes era invisible. Este giro copernicano, si se me permite la expresión, se da en el marco de la historia de la Conquista: “la novedad de este encuentro colonial en el relato de Saer radica en el hecho que los colastiné hayan elegido al entenado como su otro ... Aquí se invierte la ruta tradicional, los conquistadores que impusieron violentamente los valores y creencias del mundo castellano dan paso a una conversión metafísica” (Grandis 423).

Graciela Montaldo señala que “A lo largo de su obra, Saer narra dos veces la escena del encuentro entre indígenas y europeos: la primera en *El entonado*, con la fuerte presencia – antiheroica– de ‘El Capitán,’ que está al mando de la expedición” (747). Para sustentar el presunto antiheroísmo del capitán, se apoya en Cristina Iglesia, que, según Montaldo, “[s]ubraya que la figura del Capitán y su incapacidad para hablar ante la tropa es expresión de la imposibilidad de la Conquista” (747). Este es el fragmento en que se apoya Montaldo: “Así, en el momento del desembarco, el capitán pasa, alucinado, junto a sus soldados y sigue de largo, dándoles la espalda, mirando un punto fijo en la selva. Se trata del momento clave en que la utopía como discurso vacío puede convertirse en denominación de lo real” (Iglesia 111). Iglesia no menciona ninguna “imposibilidad de la Conquista.” Se puede entender que Montaldo se refiera a la Conquista como fracaso, pero la palabra imposibilidad significa otra cosa.

Tampoco parece válido afirmar que el capitán es incapaz de hablarle a la tropa, pues la tropa, de hecho, “lo respetaba pero no le tenía miedo” (*El entonado* 16). Puede decirse incluso que el capitán tiene un mando efectivo sobre la tropa, así lo prueba la escena que ocurre mientras la nave bordea la costa buscando una orilla para desembarcar. Los marineros están todos pendientes del capitán, que, como menciona Iglesia, se queda mirando “el mismo punto impreciso entre los árboles que se elevaban en el borde de la selva” (*El entonado* 22). Por fin, en tierra, los marineros se dispersan, pero el silencio del capitán los convoca, parece que está por decir algo, tiene que decir algo, pues acaban de tocar la tierra del Nuevo Mundo: “Por fin, mirándonos, y con la misma expresión de convicción y desconfianza, empezó a decir *Tierra es ésta sin...*, al mismo tiempo que alzaba el brazo y sacudía la mano tratando de reforzar ... la verdad de la afirmación que se aprestaba a comunicarnos. *Tierra es ésta sin...* –esto fue lo que dijo el capitán cuando la flecha le atravesó la garganta” (29). A continuación, todos los marineros cayeron muertos: también ellos fueron atravesados por flechas colastiné. Excepto el narrador entonado,

que vio morir a sus compañeros y fue escogido por los indios colastiné para que fuera testigo de su vida y costumbres. Es interesante que la frase inacabada del capitán subraye la idea de América como carencia: *Tierra es esta sin...* historia, cultura, religión, etc.

Cristina Iglesia tiene una mirada muy interesante de la muerte del capitán: “La flecha interrumpe la voz y la palabra; la frase mata al personaje: la que era convicción profunda a punto de comunicarse de golpe se convierte en incertidumbre absoluta. las palabras ‘Tierra sin...’ expresan la incompletud, el *sin* de América, y dice al mismo tiempo que la diferencia no se puede narrar, que la frase se rompe al intentarlo” (112). El capitán es un conquistador fracasado, que tiene en el entenado su revés: el capitán es un conquistador y hombre cabal, pero muere antes de poder declarar cualquier cosa sobre la tierra nueva. El entenado es un grumete apenas, que consigue sobrevivir la travesía prestando favores sexuales a los marineros.

Tanto en *La vorágine* como en *Los pasos perdidos*, según se vio en los capítulos precedentes, los protagonistas encajan con el modelo de conquistador; se trata de personajes hechos con arreglo al arquetipo. El narrador y protagonista de *El entenado*, en cambio, es un personaje compuesto al contrario del arquetipo: un muchacho de quince años que creció en los puertos y se hace grumete de una nave. Saer lo muestra como el más débil de la expedición: su cuerpo todavía joven sirve para que los marinos de la nave satisfagan su apetito sexual: “La ausencia de mujeres hace resaltar, poco a poco, la ambigüedad de sus formas juveniles, producto de su virilidad incompleta. Eso en que los marinos, honestos padres de familia, piensan con repugnancia en los puertos, va pareciéndoles, durante la travesía, cada vez más natural” (*El entenado* 17).

El entenado consigue mostrar al otro en el marco histórico del Descubrimiento y lo hace mediante la introducción de un conquistador-no conquistador: el más débil de la expedición, y sin embargo el único que consigue sobrevivir y pasar diez años en la selva suramericana y regresar a España para narrar su aventura. Esta situación del narrador debe anteceder el análisis,

pues el lector está ante una reconstrucción de los acontecimientos que se escribe sesenta años después. La escritura de estas memorias es la razón misma de su existencia, según la famosa cita de la novela, según la cual el narrador afirma que leer y escribir es el único acto que ha justificado su existencia (103). “Hasta llega a construir su propia identidad en función de la alteridad absoluta —ya que desaparecida— que representan los *colastiné*; suerte de identidad negativa que pone en duda lo que sus compatriotas llaman ‘con solemnidad obtusa, nuestra patria.’ Mestizado espiritualmente, el entonado se siente definitivamente instalado ‘entre dos mundos’” (96), dice Christoph Singler del narrador de la novela y su reconstrucción de los acontecimientos.

Singler entiende el sentido negativo del narrador en términos de su identificación con el otro, que son los *colastiné*. Es el mismo Singler, sin embargo, quien señala la naturaleza cultural híbrida del protagonista de la novela de Saer: estamos ante un personaje que está al margen de la cultura española y de la cultura *colastiné*: habiendo nacido y crecido en España, fue siempre marginal. Durante los diez años que pasó en la selva suramericana, fue un observador marginado de la orgía anual, la actividad cultural más importante de los *colastiné*, según la novela.

Identificar el sentido negativo de la identidad del protagonista de *El entonado* con los *colastiné* es arriesgado para el análisis de la novela porque de esa interpretación se deriva naturalmente que *El entonado* es una novela que explora la identidad *colastiné*, lo cual no es cierto, pues en la novela “[a]penas se nos dice cómo viven los indígenas, qué comen y qué plantan en épocas normales” (Gnutzman 201). Por otra parte, *El entonado* aborda la pregunta por la identidad confrontando al lector con un personaje que precisamente carece de identidad, que no es europeo ni americano, que es, en últimas, un hijastro de una cultura como de la otra. Este aspecto de la novela está engranado al aparato narrativo que dirige todo el relato y cuyo móvil es la subversión de la historia oficial a partir de un protagonista que pertenece a la parte vencedora de esa historia.

La identidad negativa del protagonista de la novela está vinculada al sentido novelesco de ese personaje, es decir, a su naturaleza de conquistador, y por eso he intentado demostrar que el narrador de *El entenado* es un conquistador fallido en sentido negativo. El mismo Singler en su artículo se aproxima a esta mirada cuando afirma:

Ya el mismo anonimato del viejo testigo señala que el relato se propone como contra-modelo a la epopeya homérica. Este nuevo Ulises no regresa a su país recobrando su herencia y el lugar destacado que le corresponde al héroe vencedor de las fuerzas naturales [que en la narrativa de la Conquista sería precisamente el conquistador]; asume su papel de paria, objeto de la curiosidad mundana. Su hostilidad hacia el entorno en que termina su vida determina que no hay Ítaca para él. (97)

Una vez instalado en España, el protagonista de la novela de Saer se interesa por el destino de los colastiné y averigua entre los marineros qué se sabe de aquellos indios, pero “Los marineros, en rigor de verdad, no sabían nada, y la única certidumbre que me quedaba de esas conversaciones era que, desde que marineros y soldados habían empezado a desembarcar en ellas, un relente de muerte flotaba en esas tierras que muchos habían confundido al principio con el Paraíso” (122).

3.1 El otro: caníbal

Los colastiné de *El entenado* saben que la satisfacción de su deseo es una empresa imposible, lo cual significa que entre su deseo y su objeto hay un abismo insondable: “De esa existencia difícil que llevaban, los momentos más arduos, y también los más peligrosos, eran aquellos en que los que, excedidos por su deseo, se abandonaban a él y se arriesgaban a pasar como sonámbulos por lo más denso de la noche” (*El entenado* 139). Saben que por más carne humana que coman, nunca será suficiente, porque, como bien dice Fernando Reati “no pueden jamás saciar su hambre,

porque es su propia carne la que deberían comer, destruyéndose así en el acto mismo de satisfacer su deseo” (132). Del mismo modo saben que la realidad que se presenta a sus sentidos, ese afuera y ese otro, no es tan real como quisieran, y esta duda se pliega sobre su propia existencia y por ello su relación con el mundo es difícil. Si solo se permiten la orgía una vez al año es porque deben paliar el dolor del deseo insatisfecho antes de volver al exceso de aquellos días de verano. Ese dolor es permanente y no está en relación con la carne humana. La orgía tiene también una función contraria: la de actualizar la naturaleza impenetrable de la otredad (la realidad). Esta actualización aviva su deseo y ese proceso se recicla cada año. Se pierden en el festín caníbal y la borrachera y la orgía para mantener viva esa insatisfacción permanente del deseo.

En un estudio de 1996 sobre la novela latinoamericana, Amy Fass Emery anota sobre el deseo y la tradición occidental lo siguiente: “In the philosophical tradition that descends from Hegel through Sartre and Lacan, the Self/Other relation has been articulated in terms of the Self’s desire for an Other that eludes his grasp, an Other whose irremediable difference produces a longing in the Self for possession that, frustrated, turns into violent aggression against the impenetrable Other” (110). Esta síntesis del problema del deseo en el pensamiento occidental es importante no solo porque ilumina la idea sobre el deseo colastiné eternamente insatisfecho con que comienza esta sección, sino porque permite entender que, una vez más, Juan José Saer está parodiando la ansiedad colonizadora europea, pues la dinámica que describe Emery es padecida en la novela por los indios, pero es el narrador quien debe mirar y tomar nota de lo que ve para luego escribir. O sea: los colastiné obligan al entonado a que presencie, como si de una obra teatral que se repite cada verano se tratase, el deseo frustrado que padecen los mismos europeos.

Los colastiné de la novela tienen una conciencia remota, arcaica, de que la realidad, lo otro que está fuera, es impenetrable de suyo. Para los colastiné, el otro y la realidad están en un

mismo plano, un plano vedado. Pero como el deseo de conocer lo otro es apremiante, deben sublimarlo en la orgía anual, que a simple vista parece “bestial.” En la orgía se hartan de la carne del otro y se hartan también del contacto sexual con el otro. Es, en últimas, una celebración de la otredad. Por eso Daniel Balderston afirma, como se dijo al principio de este capítulo, que “el festín caníbal de manera paradójica incorpora al otro y vacía al yo” (42). La orgía anual, que resulta bestial a los ojos de Europa, es la celebración de esa instancia que es desconocida para el conquistador mismo, que, de haber presenciado el festín anual, sería incapaz de entender aquello que al entenado le tomó sesenta años en asimilar para poder contarlo en su crónica. La subversión de la perspectiva es paradójica, además, porque los colastiné celebran la otredad en la bestialidad que los españoles condenan; ellos, aunque civilizados, son incapaces de reconocer en el indígena americano otro ser humano como ellos.

Montaigne publicó en 1580 sus famosos *Ensayos*, entre los cuales está *De los caníbales*, que reflexiona sobre el tema del otro bárbaro o caníbal. Ese ensayo es un referente definitivo para entender el tema caníbal de la novela de Juan José Saer, que, valga aclarar, no se trata de si los caníbales existieron o no (López 29, Albornoz 65). Julio Premat discute en la introducción a la edición de Archivos de *Glosa* y *El entenado* que el tema caníbal en el marco del Descubrimiento ha sido ampliamente documentado y comentado y por lo tanto es imposible recuperar una versión uniforme de lo que pasó y de eso da cuenta *El entenado* (XXVIII). Uno de los problemas principales de lo caníbal es que Europa carecía de pruebas en su momento para demostrar que el canibalismo era una práctica común entre comunidades no europeas (López 29). Por eso la mirada de Montaigne es tan importante, pues su ensayo no pregunta por la verdad histórica de los caníbales, sino que reflexiona sobre cómo la idea de lo caníbal interpela a Europa: “No dejo de reconocer la barbarie y el horror que supone comerse al enemigo, mas sí me sorprende que

comprendamos y veamos sus faltas y seamos ciegos para reconocer las nuestras. Creo que es más bárbaro comerse a un hombre vivo que a un hombre muerto” (63)

El canibalismo funcionó como marca de subalternidad de los territorios no europeos de entonces; Europa nunca pudo probar que de verdad hubiera caníbales en los territorios recién conquistados (López 29). Saer juega con ese vacío que Europa ha llenado con una acusación sin pruebas: el lector de *El entenado* no puede saber si lo que cuenta su crónica es verdad o mentira, al fin y al cabo, se trata de un recuerdo que se remonta a una experiencia que tuvo lugar sesenta años atrás narrada por un falso conquistador. La ambigüedad de este narrador obliga a preguntar no solo por la verdad de su crónica sino por el estatuto mismo de la antropofagia como marca de subalternidad: Europa imagina que hay hombres en territorios lejanos que comen carne humana, el entenado satisface esa fantasía, ese apetito de carne humana, con una crónica ambigua que cuenta de indios que habitan una playa perdida a orillas del Atlántico y que devoran una tripulación entera de españoles.

Kimberle S. López analiza la novela de Saer desde el canibalismo no como práctica, sino como carga simbólica, que, llamativamente, no era privativa de los blancos occidentales, sino que también servía para distinguirse entre las comunidades precolombinas (López 32). La intención de López es desmontar el tabú que se cierra en torno al canibalismo para comprender mejor su función simbólica dentro del orden político de la Conquista: “Western fascination with the anthropophagus Other is not always one of passive observation, but includes fantasies of participation” (33). A continuación, cita el testimonio de Alfred St. Johnston mientras recorría la Polinesia a finales del siglo XIX. En este testimonio, St. Johnston afirma, entre otras cosas, que el canibalismo le produce fascinación, que ha disfrutado mucho las historias que le han contado, aunque sabe que son raras. En fin, que “I am sure I should have enjoyed the eating of them afterwards” (cit. López 33). El narrador y protagonista de *El entenado* coincide por un momento

con St. Johnston en esa fascinación, cuando, ante el asado de la carne de sus compañeros de expedición, dice que, acaso por el olor de la carne o el hambre acumulada, siente deseos de probar “ese animal desconocido” (48). Luego reflexiona: “De todo lo que compone al hombre lo más frágil es, como puede verse, lo humano, no más obstinado ni sencillo que sus huesos” (48).

Esta imagen de la novela, precedida por el testimonio de St. Johnston que cita López, presenta un europeo más cercano al nativo caníbal. La antropofagia es un motivo novelesco muy efectivo para poner bajo la luz ciertas ideologías culturales y el tratamiento que *El entenado* da a este tema es un ejemplo, pues el protagonista y narrador es esa zona común a los dos mundos de la novela. No es español, pero tampoco indígena. No participa de los festines caníbales de los indios, pero tampoco expresa rechazo. “Like the missionaries and early anthropologists, Saer’s narrator may be looking for ambivalence toward anthropophagy as a sign of similarity between Western and ‘primitive’ cultures” (López 52). Esa ambivalencia se explica en que el entenado viene de la nada, como él mismo se afirma (*El entenado* 38), y esta condición vacía de identidad cultural le permite ser indio y ser español también.

La marca caníbal asusta al europeo no solamente porque detrás está el consumo de carne humana, sino, como sostiene López, porque “for a Westerner to participate in a cannibal feast would be the limit case of ‘going native’” (33). El entenado no siente esa repulsión hacia lo caníbal porque todavía no está plenamente atravesado por la cultura occidental. Él mismo, ante el festín que los colastiné celebran con la carne de sus compañeros, explica que, aunque siente deseos de participar, sabe que su condición de “eterno extranjero” (48) lo mantendrá al margen. La equivocidad que reviste el tema caníbal, tanto en la novela como en la crítica, se debe a que el canibalismo es más verdadero como estrategia colonizadora que como práctica. O sea, el canibalismo habla más de los conquistadores que de los conquistados, según H.L. Malchow: “the depth of the cannibal obsession can be made to tell us much about the white observer. Clearly,

cannibalism as a racial image conveniently served to invert reality by encoding as appetite those whom the European sought to incorporate” (cit. López 32). La marca caníbal es una de las maneras que tienen los conquistadores de relacionarse con la alteridad, es decir, la manera que tienen los españoles de percibir a los indígenas americanos.

Todorov explica que, desde Colón, Europa se relaciona con los indios mediante una experiencia de la alteridad que ha perdurado hasta hoy (*La conquista* 55) y que descansa en la carencia de relatividad cultural, es decir, “en la identificación de los propios valores con los valores en general, del propio *yo* con el universo; en la convicción de que el mundo es uno” (*La conquista* 56). La marca caníbal es un mecanismo efectivo para la identificación del otro como inferior y los conquistadores lo sabían; pero no solo lo sabían: “There are even cases reported where imperialism itself presumably led to the spread of cannibalism among groups that had not known of the practice prior to the hearing of it through the increased travel and communication channels opened by colonialism” (López 35).

La estrategia de la marca caníbal evolucionó desde esa primera versión que explica López hacia una distinta, según explica Eduardo González: “the metaphorical version of ‘cannibalism’ as a fearful and ‘technologized’ imperial fantasy wielded by rapacious conquerors and forced as such upon others may have evolved from its historical beginnings as a strategy of aggression and conquest into a subsequent response to colonial anxieties” (2). La marca caníbal es una estrategia que se impone sobre el otro para minimizarlo, pero su origen está en la fantasía europea. La propaganda caníbal termina por tener un efecto rebote que se traduce en las ansiedades y ambigüedades propias de Occidente: “the West's fascination for cannibalistic and sacrificial practices is evident in the persistent return of anthropology to the theme in nineteenth and twentieth century studies of primitive religion” (Emery 115). Estas ansiedades, explica López, se entienden como la dinámica de atracción y repulsión que siente el sujeto colonial por los sujetos o

la comunidad colonizada o vulnerable de ser colonizada o que se supone que debe ser colonizada (52). Juan José Saer es muy cuidadoso en la composición de sus personajes y en la selección de las pasiones que los afectan. Hasta aquí hemos visto que el canibalismo funciona en la novela como una proyección del deseo europeo, pero *El entenado* demuestra también que el deseo antropófago de la tribu tiene un efecto rebote, según explica Reati: “Sin embargo, para sorpresa del cautivo, la ingestión de la preciada carne humana aumenta el apetito de los indios en vez de disminuirlo, y el placer inicial va siendo gradualmente reemplazado por la ansiedad” (131). Esta simetría del deseo que deviene ansiedad pone en el mismo plano la humanidad de los personajes, tanto colastiné como españoles.

En un lúcido ensayo de 1994, el escritor Sergio Chejfec se refiere a la “marca” de los colastiné pero en sentido opuesto al que hemos visto hasta ahora. Chejfec anota que los colastiné llevan la “marca –sostenida por la velocidad de sus cuerpos y la absurda economía de su lengua– que los convierte en ‘hombres verdaderos,’ sabios y a la vez inocentes. Esta identificación indígena con la sabiduría tanto como con la inocencia resulta especialmente irónica, ya que se despliega sobre ese natural y común territorio representado por la barbarie” (“La organización” 113). Chejfec lee a Saer desde un punto de vista cercano al sentido negativo de la prosa del autor de *El entenado* cuyo estilo “tiende a una organización verdadera de las apariencias, o sea, a prodigar conjeturas acerca de nuestro mundo real” (“La organización” 109). Aquella combinación de verdad, sabiduría e inocencia que menciona Chejfec no debe confundirse con la identidad del buen salvaje; se trata más bien de una idiosincrasia singular que condiciona su lugar en el mundo y que debe entenderse en relación con el vínculo profundo que tienen los colastiné con su territorio. Es el mismo Chejfec quien da la clave: apela al juego de los niños colastiné a orillas del río como metáfora de la repetición del tiempo, del eterno retorno de lo mismo en oposición a un tiempo sucesivo: “Los indios son incapaces de experimentar la duración; al no

haber distinción posible entre la antigüedad lejana, reciente o inmediata, se asimilan sin resistencia a ese espacio transparente y real que los circunda” (“La organización” 112).

El tiempo y el espacio de *El entenado* no son dos vectores que organizan la narración, pues ellos mismos son objeto de la narración. Es decir: la historia no está enmarcada en un cuadro espaciotemporal dentro del cual suceden los acontecimientos causalmente por necesidad. En *El entenado* abundan las descripciones morosas. Esa paciencia narrativa es evidente en el hecho de que la novela no presenta un paisaje claro. El territorio es un recuerdo borroso que se escribe sesenta años después. La novela, representación de la tribu colastiné, es un testimonio de que aquellos indios del entenado vivían en un territorio espeso, para usar una palabra propia de Saer, que solo durante los veranos se aligeraba. La repetición es la medida del tiempo, según explica Chejfec: “Como las leyes que rigen los juegos infantiles en la ribera del río amarillo, de acuerdo a las cuales parece recomenzar continuamente una temporalidad especializada en no avanzar, el tiempo de la tribu no transcurre, sino que se repite” (“La organización” 112). Los colastiné parecen fundidos en su selva esperando a que llegue el verano como un llamado ritual que los sacude de la incertidumbre en la que habitan ese territorio.

4. Ars poetica de *El entenado*

En la primera sección de esta tesis se vio de qué manera *El entenado* es una falsa narración de la Conquista intencionadamente anacrónica que, contando la historia del otro lado, es decir, la de los indios colastiné, muestra el fracaso de la empresa conquistadora que está cristalizado en el protagonista y narrador de la novela: un no-conquistador que, no obstante, consigue sobrevivir la expedición conquistadora, a diferencia de sus compañeros, que son devorados por los colastiné en aquel ritual orgiástico de verano. El último nivel es el *ser*, el núcleo de la reflexión saeriana, pues si

la realidad toda es inestable, esta inestabilidad se debe a que la situación misma del ser que percibe esa realidad, ya sean los indios colastiné, ya el narrador, proyecta la duda y pone en crisis lo que percibe. El sujeto de Saer es poético y no epistemológico (Policsek 4) y por eso nos presenta una realidad subvertida mediante el recurso retórico de la paradoja.

Horacio Legras hace una lectura de *El entenado* que subraya el cariz paradójico que se da a nivel ideológico. La novela de Saer dialoga con otros discursos y géneros literarios: Legras señala que esta diversidad de temas tiene al otro como un asunto principal. En términos formales, la voz del otro representa un desafío enorme para la literatura porque su discurso resulta ser siempre el de una interpuesta persona, de modo que el otro termina por no hablar:

The witness dismisses this aspiration as a contradiction in terms. The writer may want to speak of the other *as other*, but the other is by definition that which cannot be grasped without being turned into a figure of the same. An accomplished act of witnessing, one in which the narrator could reveal the nature of those to whom he bears witness, would constitute an even more painful shortcoming, because witnessing requires precisely the recognition of alterity, not its subsumption into an alien narrative or epistemological framework. (27)

Legras tiene mucha razón en que un discurso tan dominante como el europeo no puede presentar al otro de manera creíble, pero, siguiendo esta convicción, es preciso señalar que el discurso del entenado, al ser una reconstrucción que se escribe sesenta años después de los acontecimientos, tampoco es demasiado creíble, y esa es precisamente una de las estrategias de Saer.

María Cristina Pons analiza *El entenado* haciendo énfasis en el silencio y la ausencia del otro. Ese silencio abarca varios aspectos de la novela; Pons demuestra que el silencio de ese territorio, cuya historia es desconocida, está vinculado al silencio de los colastiné, cuya voz no

puede conocerse sino por medio del narrador: “this ... historical silence which constitutes the nucleus of the story is appropriated by Saer in order to exercise his imagination, and from which to examine how the empty historic-textual space of the ‘other’ has been *historically* filled by other historical and fictional discourses” (“Historical Representation” 160). La imaginación despunta donde la historia no ha podido decir mucho. Esta manera de presentar el discurso del otro, siguiendo a Pons, subraya la dificultad que supone el reconocimiento de la alteridad: “The novel raises the disjunction between the impossibility and the undesirability of speaking on behalf of the silenced other, and, at the same time the need for these absences and silences not to be forgotten, but to endure through writing” (166). La lectura de Pons permite entender la función del silencio en *El entenado*; Saer consigue hacer hablar al otro por medio de la ficción: la poética de la novela logra que el lector piense en los colastiné como seres humanos reales, aunque se trate de una reconstrucción ficticia de las personas que habitaron ese territorio.

María Cristina Pons se ocupa de la disputa entre historia y ficción. Es el mismo escritor argentino, quien, ya muy al principio de *El río sin orillas*, fija su posición literaria y la explica acudiendo a la fragilidad de las categorías de ficción y no ficción, o bien, a la distancia que él mismo toma de esas categorías teniendo en cuenta lo que cree de la realidad y lo vivido, en suma, del material empírico de la experiencia.

Todo lo que se cuenta, proveniente de libros, de referencias orales y de experiencias personales, ha efectivamente acontecido, según las pobres reglas de que disponemos para determinar el suceder verídico de un acontecimiento, o mejor, para eludir toda vanidad metafísica, de ciertos acontecimientos que ocurrieron en un pasado impalpable y en regiones salvajes y solitarias, y cuyas referencias han llegado hasta nosotros a través de un número indefinido de fuentes intermediarias. La ausencia de ficción debe entonces entenderse en el sentido de ficción voluntaria al que acabo de aludir, y ella resume mi

única probidad, y si bien se trata de un límite constrictivo, no deja de tener su lado estimulante, ya que me obliga a intentar la elaboración de un texto narrativo en el que, faltando el elemento ficticio que a menudo preside su organización, estoy obligado a replantearme mi estrategia de narrador. (*El río sin orillas* 17)

Pablo Martín Ruiz, en un estudio de 2015, acude a la poesía japonesa para intentar explicar la poética de Saer: “Algún poeta japonés del siglo X, o quizá del IX ... descubrió para la poesía la dificultad de distinguir a la distancia, en los comienzos de la primavera, los copos blancos de nieve tardía y las flores blancas de los ciruelos tempranos” (57). La indeterminación de la realidad es el móvil de la poética de Saer. Quiero decir que ese problema epistemológico es la materia misma de su narrativa, a diferencia de *La vorágine* y *Los pasos perdidos*, como se vio en los capítulos precedentes, donde los problemas epistemológicos estaban supeditados a la historia. Es cierto que *El entenado* es tal vez la obra más narrativa de Saer, pues hay una historia, pero esa historia no prevalece sobre la pregunta por la realidad. “Duplicar como el agua, encarecer el misterio; la duplicación y la confusión: ahí están, encapsuladas, la técnica y la finalidad del oficio literario de Saer. Trabajadas con tal asiduidad en la combinación de la duplicación y el misterio ... como posibles manifestaciones de la confusión elegante inventada por los poetas japoneses” (Ruiz 62).

La fragilidad de lo real o lo verdadero, que para el caso es igual, cobra en Saer una importancia nueva porque se presenta junto con la cuestión histórica estudiada en las secciones anteriores. Aunque es cierto que *El entenado* es la más diferente de las novelas de Saer, también lo es que consigue una complejidad superior: pone en duda, por una parte, la verdad de la historia del Descubrimiento, y por la otra, la estabilidad de la realidad. O sea: con *El entenado* esa fuerza poética que escribe sobre el límite de lo que aceptamos como real se actualiza en la realidad de la historia de la Conquista, historia general, que pasa por alto al individuo, su sufrimiento y sus preguntas. Es Saer ese individuo que hace universales sus dudas sobre la realidad: sus

meditaciones lo trascienden y se instalan no solo en el afuera, sino en la historia misma: “Son indígenas pero que, al igual que los europeos, que las plantas, que los animales y que todas las partículas del universo, viven en la misma orfandad existencial que todo o que este universo contiene. Es la confrontación con lo diferente lo que pondrá en movimiento la máquina para explorar la propia identidad” (Montaldo 748). Pablo Martín Ruiz afirma que “El doble oculto de la realidad o del mundo o de la especie o de la mente; ese hemisferio que, al modo lunar, se mantiene en sombras y que Saer no deja de asediar” (65). Este razonamiento está inscrito en el contexto del análisis de la poética de Saer que aspira a desestabilizar la realidad, que insiste en que la realidad es confusa a la manera de los poetas japoneses que menciona Ruiz al principio de su trabajo. Nótese sin embargo que la noción de hemisferio viene de lo más oportuna para la idea que intentamos desarrollar aquí: ese otro hemisferio oculto es el revés de la realidad: aquello que se nos oculta, que yace en lo que se presenta bajo la luz; esos son los materiales de Saer. Pero, también, de esta idea de “hemisferio” como el lado oscuro de la luna, como la otra mitad que no se ve, se deduce América como el lado oscuro de la tierra, el hemisferio desconocido, no solo en términos geográficos, sino, sobre todo, en términos culturales.

El *Ars poetica* de *El entenado*, pues, tiene en la paradoja su principal recurso retórico. Esa sensación de nudo ciego que produce la paradoja tiene la intención de descolocar la realidad y, específicamente, la realidad que rodea la historia del Descubrimiento, de manera que la historia misma queda en tensión. Si todo parece quebradizo en el ámbito narrativo que rodea al narrador y protagonista de la novela, es porque ese sujeto mismo está quebrado, por así decir. O sea: lejos de ser el yo del cartesianismo que regula la realidad, comparece ante la multiplicidad del mundo con la conciencia de que nada de aquello que se presenta a sus sentidos puede reducirse a sus propias representaciones. Es así que, dado que la mirada del narrador de *El entenado* no está

forzada a la representación, puede hacer que el mundo parezca lo que no es, o sea: poetizarlo. Se entiende que de esta negatividad no se sigue la nada, sino una manera distinta de ver el mundo.

4.1 La realidad y el recuerdo

Que *El entenado* plantea una imposibilidad casi radical de aprehender el mundo tal cual se nos presenta es una evidencia que ha observado casi toda la crítica. A esta característica habría que agregar una complicación más: que esa imposibilidad de aprehender el mundo está atravesada por el recuerdo. Sergio Chejfec analiza el modo como realidad y recuerdo están entrelazados en las percepciones de los personajes de Saer haciendo así que la realidad como materia narrativa sea todavía más problemática:

Los recuerdos a veces se hacen arbitrarios, aunque eso no los hace más ciertos; al contrario, la memoria se ordena como un desarrollo conceptual antes que como una enumeración sensible; ese desarrollo modifica la experiencia, en ocasiones la contradice y casi siempre la corrige. Los personajes de Saer son incapaces de referir algo más allá de su inmediatez, mostrando una limitación que sin embargo los hace más verdaderos. Y esa verdad, o autenticidad, procede justamente de la inestabilidad de los recuerdos. (806)

El entenado es una pieza singular dentro de la obra de Saer. Bermúdez Martínez explica esa singularidad: “Un aspecto central tiene que ver con la colocación del texto en el conjunto de la obra de Juan José Saer, y consiste en tomar *El entenado* como un ‘caso aparte’ dentro de la producción saeriana que, hasta la obra en cuestión y especialmente en contraste con la ‘novela’ inmediatamente anterior, *Nadie nada nunca*, ‘parecía no contar nada’” (584). Esta diferencia de *El entenado* permite entender por qué el proyecto poético de Saer está tan claro en esta novela: es aquí donde convergen la historia y la intención formal. En palabras del autor, su poética se puede

resumir como la intención de “combinar el rigor formal de la narración moderna con la intensidad de la percepción poética del mundo” (cit. Pons 95).

Florencia Garramuño, en un estudio sobre *Glosa* y *El entenado*, afirma que en estas novelas “el problema no solo está en que la literatura no pueda o no quiera representar lo real, sino en que lo real –a lo cual esta literatura parece acercarse insistente, aunque también vacilantemente– es irrepresentable” (711). Garramuño explica que el Saer anterior a *El entenado* había expresado la problemática de la representación en términos puramente formales, es decir, que no estaban vertidos en la historia. En *El entenado* estas preocupaciones afectan directamente la trama de la novela: “la imposibilidad de representar la experiencia ya no se manifiesta a partir de operaciones formales de distanciamiento de lo real visibles en la estructuración narrativa, sino que *es* el argumento mismo de la trama” (711). Julio Premat observa que de la obra de Saer se desprende que “[e]scribir sería postular una comprensión posible del mundo; por lo tanto, lo dudoso de toda escritura se origina en lo incierto de todo conocimiento. El único valor estable sería la irrupción, en espléndidos paréntesis, de ciertas epifanías del instante, de ciertos efímeros momentos de plenitud sensible y armonía” (XXX). Aunque Premat aquí se refiere a *Glosa*, sus consideraciones funcionan para *El entenado*, donde el instante aparece cada tanto como la marca de una realidad escurridiza. Un ejemplo de este instante en la obra es la reflexión del narrador sobre el capitán y su muerte, que todavía no ha ocurrido, sin embargo, cuando el narrador lo ve y piensa: “En la mañana vacía, su propio ser se desnudaba, como el ser de la liebre ha de desnudarse, sin duda, para su propia comprensión diminuta, cuando se topa, en algún rincón del campo, con la trampa del cazador” (28). El narrador, años después, mientras escribe su crónica, piensa en el capitán y lo ve caído en la trampa del otro que le permite saber de sí como la liebre se sabe atrapada. Esta reflexión sobre el instante de la muerte del capitán es llamativa porque ese otro que tiende la trampa es el colastiné, o sea, un otro en sentido cultural y no solamente ontológico.

Graciela Montaldo analiza el problema de la representación de la realidad en relación con la ficción: “la obra saeriana se define por una aspiración a la totalidad que nunca se ve colmada, por una fuerte conciencia de estar siempre en el límite de la representación, en el borde de lo que la ficción inaugura y la experiencia calla” (745). Nótese que Montaldo introduce dos elementos nuevos en la discusión: primero, propone que la aspiración de la prosa de Saer se sabe insatisfecha, pues “nunca será colmada.” Segundo: propone la ficción como aquello que aparece justo en ese lugar donde la representación resulta insuficiente. Este análisis se corresponde con una dimensión subjetiva, pues esa irrupción de la ficción también se corresponde con “la frontera de una subjetividad que se sostiene en la incertidumbre y duda de la forma en que se expresa, y también en el borde de los géneros que postulan, dentro del relato, el cuestionamiento de las convenciones discursivas” (Montaldo 745). Es muy importante tener en cuenta esta dimensión subjetivista, casi intimista, de la prosa de *El entonado*, pues la subversión del historicismo, según se discutió en la sección 1.2, vuelve la mirada sobre el sujeto anónimo para la filosofía de la historia. *El entonado* es un artefacto metafísico que, aunque su movimiento se origina en el sujeto narrador (cuya condición es más que anónima), se proyecta a la realidad de una historia mil veces contada de la misma manera.

En su análisis de *El entonado*, Dardo Scavino acude a esta suerte de metafísica trascendental del sujeto que narra su aventura. Scavino parte de la premisa según la cual en la obra de Saer la cosa y el nombre están escindidos. Con esta premisa llega a la conclusión de que el nombre de las cosas es una ficción, pues ningún nombre puede agotar los atributos de la cosa nombrada. Esta ficción tiene carácter convencional y es necesaria para que haya una realidad en la que todos convengamos (780).

Si el nombre es una ficción, entonces el ser o la mismidad de la cosa también lo son. Y

éste es el principio materialista y anti-metafísico de Saer: la cosa trascendente, la cosa en

sí misma más allá de lo empírico, es un mito. Pero esta ficción es insoslayable ya que sin ella no podríamos reunir o sintetizar los fragmentos descriptivos inconexos o heterogéneos para convertirlos en propiedades *de* algo. (781)

A juzgar por el vocabulario, la aproximación de Scavino es kantiana, pues distingue la mismidad o cosa en sí del fenómeno, que etimológicamente significa “lo que se muestra.” Según Kant, el fenómeno es aquello de la cosa que se nos presenta a los sentidos. Dice Scavino que la mismidad es un mito. En teoría kantiana la mismidad, o cosa en sí o noumeno, es necesaria para asegurar la existencia de las cosas independientemente de su ser fenoménico, que es como se nos presentan. La palabra mito está etimológicamente vinculada a la producción literaria griega, y tradicionalmente se entiende que mientras el *mythos* se refiere a la fantasía el *logos* se refiere a la razón. Scavino no menciona la tradición filosófica para explicar su punto de vista, pero se entiende que cuando habla de la mismidad como mito está hablando de una ficcionalización de la cosa en sí que atraviesa la relación del sujeto y el objeto, intercambiando sus posiciones: “En la escritura de Saer, *ser* es sinónimo de *lugar*, de modo que las cosas son cuando ocupan ese lugar” (793). Esa ficcionalización, que es el nombre de las cosas, responde al deseo y produce una inadecuación entre la cosa en sí misma y sus accidentes. Y esta inadecuación afecta directamente el modo como se percibe el mundo visto por Saer: “Los nombres introducen un desfase entre lo mirado y lo visto, entre la cosa y sus cualidades. Y así hacen posible el deseo” (Scavino 781).

El problema de la relación del nombre y la cosa es apenas un medio para que Scavino llegue a su verdadera preocupación: el lugar del ser en la literatura de Saer. Aquí *ser* significa estar en un lugar, aquel lugar que les estaba vedado a los colastiné porque era suyo. Esta paradoja enriquece la lectura de la novela, pues cuando Scavino afirma que “[e]n la escritura de Saer, *ser* es sinónimo de *lugar*, de modo que las cosas son cuando ocupan ese lugar. Pero ese lugar también es el elemento desquiciado” (793) nos está informando de un problema ontológico irreductible

relacionado con la conciencia de sí: aquello que atormenta a los colastiné no solo es que no pueden verse desde fuera, saben, además, que verse desde fuera significa un absurdo aterrador: el dejar de ser ellos mismos. “No encontramos el lugar en donde vivimos y, cuando lo hacemos, ya no nos resulta familiar sino extraño, anómalo e incluso monstruoso” (Scavino 793).

Aunque *El entenado* llama constantemente la atención sobre el problema de la imposibilidad de que aquello que percibimos de la realidad coincida con *la realidad*, el espíritu de esta novela trasciende los asuntos epistemológicos relativos a la percepción de la realidad. Scavino ha conseguido probar el lado ontológico de la discusión, que se enfoca en el problema de la existencia misma del ser y proyecta esa duda a todo lo que *es* afuera en la realidad. No se puede ser en la nada, ser significa estar y ese estar, para el caso específico de los colastiné, es estar en su lugar, en su territorio, según explica el narrador de la novela: “Ese lugar era, para ellos, la casa del mundo. Si algo podía existir, no podía hacerlo fuera de él. En realidad, afirmar que ese lugar era la casa del mundo es, de mi parte, un error, porque ese lugar y el mundo eran, para ellos, una y la misma cosa” (*El entenado* 123). Los españoles que llegaron al estuario del Río de la Plata, sin embargo, no tienen noticia de ese sentimiento, puesto que ni siquiera pueden reconocer las diferentes tribus que habitan ese territorio (*El entenado* 122). El mismo entenado lo ignora: la comprensión de que para los colastiné ser y estar en su territorio era un asunto indisoluble le resulta difícil, pues su apropiación de la tierra sobrepasaba la idea de patria. Si el entenado puede comprender con los años la filosofía colastiné, es porque él mismo es un desterrado.

Un estudio lingüístico de la novela, de Will Nediger, llama la atención porque, desde la disyuntiva significado y significante, consigue explicar más o menos el mismo problema ontológico de Scavino. Nediger sostiene que la lengua de la tribu es extremadamente polisémica porque los referentes empíricos de las palabras mismas son inestables (25). De allí que se produzca una inadecuación entre el significado y el significante, como evidentemente sucede con

la palabra *def-ghi*, que para los colastiné puede significar cosas contrarias. Nediger observa que en el caso de los colastiné el lenguaje condiciona el pensamiento debido a que la polisemia de la lengua colastiné no se reduce a sustantivos, que serían los equivalentes lingüísticos de las cosas del mundo, sino que abarca categorías que no podrían encontrarse fuera del mundo. De esta manera concluye que “It seems more plausible to suppose that their idealism is in fact a consequence of the extreme polysemy of their language” (25).

Nediger lee la novela desde un marco conceptual muy específico, la lingüística de Benjamin Whorf, cuya teoría más famosa es conocida como “the spir-Whorf Hypothesis, which states that language fundamentally affects cognition” (Nediger 21). Este no es el lugar para profundizar en la lingüística de Whorf, pero sí resulta llamativo que con base en esa hipótesis, Nediger consiga acercarse a una mirada ontológica de la novela que parcialmente coincide con la lectura puramente metafísica de Scavino. Nediger concluye su análisis de *El entenado* siguiendo la hipótesis de Whorf afirmando que el idioma de los colastiné condiciona su conocimiento del mundo: “Their language does not allow them to produce an existential statement, and thus they cannot be certain of any existential propositions. This fact conspires with the radical polysemy of their language to create a way of thinking characterized by a radical ontological skepticism” (26).

El entenado, como se ve, es una novela hondamente filosófica, pero es conveniente actualizar esa especulación que atraviesa los temas del libro para darle contorno a las consecuencias culturales que suscita. La realidad como espacio exterior no debe entenderse como una abstracción cartesiana, sino como el territorio colastiné al que llegan los conquistadores. Carlos Barriuso analiza la narrativa de *El entenado* en relación con la filosofía cartesiana del *yo* que duda de todo lo que se presenta a los sentidos, es decir, de la realidad. Barriuso pone el énfasis en el sujeto cognoscente y explica que el sujeto de Saer coincide con el de Descartes en que para ambos “el lenguaje es el escenario de un drama interior” (14), pero los distingue en que, mientras

el sujeto cartesiano construye la realidad desde dentro hacia fuera, por así decir, el sujeto de Saer “suprime la existencia de una voz que organice el conocimiento” (14). Como consecuencia de esta distinción, concluye que “[n]o existe así un espacio que se pueda conocer, sino un continuo juego entre los elementos narrativos. O si se prefiere, el yo se convierte en el espacio de interrogación donde al movimiento entre los elementos narrativos no se le pone un fin prefijado de antemano” (14). Esta reflexión es problemática porque naturalmente concluye en que “no existe un *espacio* –propiamente dicho– porque nada se puede delimitar ni diferenciar o separar de forma nítida y definitiva” (14); es problemática porque, al menos en *El entenado*, el territorio está claramente demarcado: es el Nuevo Mundo.

Barriuso está pensando en abstracto y eso precisamente es lo que, como se señaló más arriba, debe contextualizarse en la problemática de los acontecimientos del Descubrimiento y la Conquista. Si se priva *El entenado* de esa intención narrativa, el análisis deriva naturalmente hacia la conclusión de que la escritura de Saer es solipsista, como efectivamente sucede en el estudio de Barriuso (16). Esta conclusión, sin embargo, se ajusta a la intención del análisis del autor, que se concentra en los contornos del lenguaje literario de Saer, lo cual, no obstante, no la valida, sino que pone en evidencia una lectura parcial de la novela, puesto que *El entenado*, según se ha demostrado, consigue hacer efectiva su intencionalidad filosófica en el marco histórico en que se inscribe.

El problema de la realidad en la novela de Saer está atravesado por varios aspectos. Se ha visto ya que el narrador ostenta un escepticismo que consigue expresar poéticamente la realidad como problema. Por otro lado, esa realidad es muy específica: se refiere al territorio recién descubierto por Europa. Y, finalmente, todo su recuento es un recuerdo reconstruido sesenta años después. El lector de *El entenado* sabe que el texto no se escribe *in situ*, a diferencia de *La vorágine* y *Los pasos perdidos*, que quieren hacer creer que la narración se escribe en la actualidad de

los hechos narrados. Los hechos que narra la novela de Saer ocurrieron tiempo atrás. *El entenado* se refiere al recuerdo y a la manera como ese recuerdo llega a la memoria del escritor. Pero no puede decirse con justicia que *El entenado* es una novela sobre el recuerdo y nada más.

El narrador y protagonista de la novela sabe que su recuento de esos diez años con los colastiné es incierto, o bien, que aquello narrado es una mezcla de distintos orígenes (*El entenado* 153). El hombre que sesenta años después está en esa “pieza blanca, a la luz de velas ya casi consumidas” (*El entenado* 161) sabe que aquello que escribe no se aproxima siquiera a la multiplicidad de matices de esos diez años, a la vida transcurrida en esa selva, día a día, verano a verano, que era la época de las orgías. El narrador sabe que su crónica es una semblanza borrosa, pero también sabe que es lo único que se sabrá de esos indios. En resumen: aquello que escribe el entenado está en conflicto con lo que quiere contar, y esta es una de las paradojas que conducen la novela. Las reflexiones filosóficas sobre el nivel de realidad de lo real convergen en esta paradoja, del mismo modo que el contenido epistemológico: que el recuerdo riñe con lo recordado.

Rafael Arce se aproxima al asunto del lenguaje y el recuerdo en *El entenado* mediante una reflexión que se centra en la adecuación o “inadecuación de los objetivos artísticos y sus medios” (109), y aunque su interés es la imagen novelesca, en el caso específico de cuatro novelas de Juan José Saer versus la imagen del cine, aporta una claridad sustancial a la investigación. Situado en “el interminable problema teórico de las relaciones entre narración y descripción” (111), aclara de entrada que el problema no es que el novelista del siglo XX describa más o menos que el del XIX, “sino que la descripción deja de ser claramente funcional dentro de la lógica narrativa y adquiere cierto estatuto propio, *autónomo*” (111). Y así da en el centro de la discusión que suscita *El entenado*: una novela ampliamente descriptiva cuyas descripciones no funcionan como ambientación del relato sino que problematizan la existencia misma de las cosas que describe.

Estas cosas, para Arce, están vinculadas fundamentalmente al recuerdo: “El pasado adquiere su estatuto en el sentido retrospectivo que le otorga el presente del relato, pero el presente del relato adquiere su espesor de la reviviscencia que le otorga el recuerdo. Ambos dependen mutuamente uno del otro y en esa mutua dependencia se sostiene la novela” (119). No hay pues, según Arce, un trabajo meramente descriptivo en las novelas de Saer, sus narradores no perciben el mundo a la manera moderna –kantiana, digamos, ya que el mismo Arce utiliza un tecnicismo kantiano–: no hay una síntesis de la multiplicidad que perciben sus narradores: “lo que se presenta de modo senso-perceptivo no es más real que la aparición de un recuerdo o un sueño. La voz fenomenal los descompone analíticamente a todos por igual. El narrador saeriano trabaja posponiendo de modo indefinido la síntesis” (119).

La mirada de Arce va todavía más lejos: hace pie en la novelística de Saer para formular una crítica de la novela en general, que, dice Arce, hay que sustraer del “régimen visual” (119). De las novelas de Saer toma esa indeterminación de las descripciones que no son fenomenología, pero tampoco mera reminiscencia. La continuidad del tiempo en Saer, explica Arce, depende más de la continuidad sintagmática que del tiempo como medida del transcurso de los acontecimientos: “hay una continuidad verbal-vivencial (si se puede decir así) que une lo que el pensamiento del tiempo lineal separa” (119). Su examen es muy interesante, pues partiendo de que la novela (en general) pierde frente al cine si se considera en su dimensión narrativa, y pierde frente a la poesía si se la considera en su dimensión verbal (119), concluye que la novela debe superarse a sí misma y llegar a ser una “experiencia narrativa” (120):

El narrador sería hoy entonces el que *dice la imagen*, el que, consciente de la separación entre lo que se nombra y lo nombrado, no sigue lamentándola críticamente (insistiendo en “ser moderno”), ni festejándola frívolamente (siendo entonces “posmoderno”), sino

dejándose fascinar por la distancia y en la distancia: ni posibilidad de percibir ni imposibilidad de conocer, sino potencia de imaginar. (120)

La poética de Saer sobrepasa la belleza prosódica de la composición y también va más allá de la precisión sintáctica: su poética, como ha demostrado Arce, consigue problematizar la tradición novelesca que se aferra a la narrativa como sucesión “normal” de imágenes.

4.2 Metanarrativa

El alcance metanarrativo de *El entenado* reflexiona sobre la actividad misma de escribir y para ello se vale del recurso de las memorias que escribe el narrador, o sea: el libro dentro del libro. La historia que lee el lector, como se sabe, fue escrita sesenta años después de los acontecimientos. El narrador, entonces, de tanto en tanto, regresa a su actualidad en “una pieza blanca, a la luz de las velas ya casi consumidas, balbuceando sobre un encuentro casual entre, y con, también, a ciencia cierta, las estrellas” (*El entenado* 161).

Si en *La vorágine* el lector estaba ante el texto encubierto por diferentes capas estructurales que ocultaban la *verdad* de los acontecimientos, y con *Los pasos perdidos* ante un diario que parecía abiertamente adulterado, con *El entenado* el lector está ante una falsa crónica contada por un conquistador fallido que es un narrador poco fiable, pues todo el relato viene de su recuerdo y la historia solapa una reflexión sobre la existencia en sentido ontológico como fundamento de las ideas alrededor de la realidad como tema problemático.

La imposibilidad que supone narrar la realidad deja al narrador delante del lenguaje mismo como su materia narrativa. Juan José Saer, en diálogo con Ricardo Piglia, afirma: “Es verdad que cada lengua tiene sus propias inflexiones, pero lo que está en juego es menos una lengua determinada que la conciencia de que nuestra relación con el mundo pasa a través del

lenguaje. Y de como hay una inadecuación al mundo, esa inadecuación no puede venir más que a través del lenguaje” (Piglia 34).

En un breve, pero muy llamativo análisis de *El entenado*, Daniella Blejer se propone “explora[r] la relación paródica que *El entenado* establece con *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier y con la teoría de González Echeverría –en *Mito y archivo* (2000)– en el marco del problema de la identidad en la narrativa latinoamericana” (vozed.org). Según Blejer, *El entenado* no se propone ficcionalizar la historia, sino responder a los discursos fundacionales de la identidad latinoamericana basados en el pasado colonial: “A través de la parodia de lo que González Echeverría denomina *ficciones del archivo* ... Saer desmonta las narraciones que utilizaron el barroco como recurso para proyectar una identidad propia y propone nuevos mecanismos lingüísticos para crear una memoria distinta” (vozed.org).

Blejer piensa *El entenado* en el horizonte crítico de *Myth and Archive*, según el cual, además del discurso legal de la colonia, que es de carácter fundacional para la novela y la literatura latinoamericana en general, González Echeverría establece otros dos discursos dominantes: el científico del siglo XIX y el antropológico del XX (*Myth* 40). Sobre esta base conceptual, Blejer afirma que “[e]s notorio que en *El entenado* Saer utilizó estos mismos discursos (siete años antes de que González Echeverría publicara su libro) con una intención paródica. En esta novela los tres géneros que incuban estos discursos aparecen yuxtapuestos” (vozed.org).

Arcadio Díaz Quiñones hace una sugerente reflexión sobre el aspecto metanarrativo de la novela de Saer con base en el famoso fragmento donde el entenado narra el momento de la escritura: “el rasguído de mi pluma y los crujidos de mi silla son los únicos ruidos que suenan, nítidos, en la noche ... puedo ver mi mano, la mano ajada de un viejo, deslizándose de izquierda a derecha y dejando un reguero negro a la luz de la lámpara, me doy cuenta de que ... esa criatura que llora en un mundo desconocido asiste, sin saberlo, a su propio nacimiento” (38). Sobre este

pasaje, Díaz Quiñones afirma que “[e]l narrador contempla, así mismo, desde su austera mesa de trabajo, la imagen primera, la imagen dolorosa del nacimiento de su conciencia a cuyo alumbramiento no hay quien ayude. Su nueva conciencia no es heroica ni épica. Es la conciencia moderna del escritor, basada en el reconocimiento de la diferencia del ‘otro’” (904). La relación de ese nacimiento con la conciencia narrativa moderna es muy sugerente. Pero hay que recordar que en la novela ocurren dos nacimientos, este que señala Díaz Quiñones, y otro que se produce en España de la mano del padre Quesada: “Yo empecé por servirle la mesa, por poner orden en su celda, y él, poco a poco, me fue enseñando a leer y escribir, y como vio que progresaba rápido, decidió informarme de otras cosas porque, me dijo, yo acababa de entrar en el mundo y había llegado desnudo como si estuviese saliendo del vientre de mi madre” (109). Dado que este segundo nacimiento está en relación directa con la lectura y la escritura, podría decirse que esa conciencia narrativa a la que alude Díaz Quiñones está en relación con este nacimiento y no con aquel. Lo verdaderamente importante, sin embargo, es que el narrador despierta a la narración de sí mismo a partir del otro.

El entenado encubre en la orgía anual de los colastiné, que es sublimación del deseo inacabado, la escritura como sublimación de la realidad que se cierra ante los sentidos. La realidad de lo vivido deviene narración; los hechos, descripciones; la causalidad que vincula los fenómenos, historias. Lo concreto de la vida pasada se convierte en material de lectura. Los colastiné necesitan que alguien los narre para aliviar la duda de su existencia, pero, nótese sobre todo que los colastiné no tienen medios artísticos de representación de la realidad: hasta donde sabemos no tenían escritura ni pintura. Solamente los niños en la rusticidad de su juego llegan a aproximarse de alguna manera al problema de la representación, que Singler ve como la descomposición y recomposición constante del cosmos (99). Sin embargo, la novela presenta una reflexión sobre un cierto papel que desempeñan los colastiné ante el entenado. En un momento

de la narración el protagonista recuerda el instante en que los indios lo pusieron en la canoa para soltarlo en la corriente y una multitud de ellos se cerró a su paso diciendo “*Def-ghi, Def-ghi, yo soy el que en broma, te decía que te iba a comer*” (146). Nótese que este recuerdo es evidencia de que el lenguaje de los colastiné les permitía el doblez del chiste, y no cualquier chiste, sino uno referido al canibalismo.

Los colastiné no están reducidos por su lenguaje, que, como se ha demostrado, tiene pliegues. Hernández Echávarri señala que la ruptura entre el lenguaje de los colastiné y el mundo está en oposición con la tradición filosófica occidental: “El lenguaje apariencial de los indígenas que contrasta con el lenguaje esencialista de Occidente, relativiza nuevamente el mundo percibido” (34). Aunque esta reflexión es demasiado categórica en lo tocante al lenguaje occidental, de ella puede extraerse una idea importante para la discusión, a saber, que aparentemente la naturaleza misma del lenguaje de los colastiné explica por qué estos indios carecen de representaciones artísticas del mundo. Si seguimos la idea de Hernández Echávarri, deberíamos concluir que el lenguaje colastiné se cierra ante la función lingüística de representar el mundo y precisamente por esa razón a los colastiné les estaría vedada la recreación artística de la realidad. Pero lo cierto es que el lenguaje de los colastiné no es tan críptico como quiere Hernández Echávarri, se ha visto que permite el chiste, por ejemplo.

Rita Gnutzman se aproxima al problema en la dirección adecuada, al decir que la literatura de Saer

reflexiona sobre su propia génesis y su condición textual. No en vano el entonado, a su vuelta a España, se integra en el mundo de la representación, el teatro, y se hace profesional de la imprenta. Escribe un drama sobre su propia vida entre los indios y a pesar de que su tipo de público parece tener la culpa de la falta de veracidad de su obra, habrá que pensar que Saer se refiere a la diferencia que existe de por sí entre realidad y

literatura: toda vida se transforma en un artefacto, “de perfección prosódica y precisión aritmética.” (205)

Es el mismo narrador de *El entenado* quien, cuando conoce a los actores de la compañía teatral a la que se sumaría después, llama “juego infantil” (111) al teatro en clara alusión al juego de los niños que, según se dijo más arriba, pretendía representar la formación y extinción del cosmos.

Reunidas estas pruebas, es pertinente concluir, primero, que si bien los colastiné carecen de representaciones artísticas en sentido occidental, su lenguaje no está completamente enajenado del mundo. Y, segundo: que los pliegues del lenguaje colastiné están en relación con la representación de un papel ante alguien más o ante ellos mismos, como lo prueba este pasaje de la novela:

Casi todos los indios, sin llegar siempre a tales extremos, actuaban de la misma manera.

El miedo de perderse en el amasijo anónimo de lo indistinto los hacía adoptar esas actitudes fijas y sin matices que trataban, de un modo u otro, cuando podían, con mayor o menor discreción según los casos, de hacerme percibir. Cuando lo que me señalaban de sí mismos eran buenas cualidades, parecían ostentar una vanidad desmesurada.

Alguno pretendía ser el mejor cazador de la tribu, otro, el que hacía las mejores flechas, un tercero el que más veces se bañaba por día. No tenían la costumbre de mentir, pero en algunas ocasiones noté que exageraban, no para engañarme, sino para aumentar ante sus propios ojos, y ante los míos también, la aferrabilidad del personaje que representaban. (146)

4.3 Mímesis

En 1984, a un año de ser publicada *El entenado*, María Teresa Gramuglio, una de las críticas que ha seguido puntualmente la obra de Juan José Saer, publicó una reseña en *Punto de Vista*, una de

las revistas más influyentes del mundo intelectual argentino. Allí, Gramuglio hace un repaso general de la novela y señala ya al principio que, “es probable que *El entenado* irrumpa, súbitamente, como un texto ajeno al conjunto anterior ... [y que aparezca] la fuerte tentación de abandonarse a las seducciones de la intertextualidad” (825). Luego señala algunas características importantes de la obra, como las corrientes literarias que confluyen en la novela, “novelas picarescas ... relatos de viaje ... meditaciones rousseaneas ... novelas filosóficas, satíricas y moralizantes con que un Defoe o un Swift articulaban estéticamente su concepción del hombre y la humanidad. Como el lazarillo de Tormes, el narrador de *El entenado* no tiene padre ni nombre; también como él, ‘llegado a buen puerto’ escribe su vida” (826). Nótese que esta breve cita va de la intertextualidad hacia la metanarrativa, que aparece con la imagen del narrador que escribe la crónica de su vida, es decir, el libro dentro del libro. Hacia el final de la nota, Gramuglio introduce la mimesis barroca como un rasgo relevante de la novela en relación con la narrativa, del libro dentro del libro, como sueño o recuerdo: “Sueño, recuerdo y experiencia se tejen y destejen para formar la trama de la vida y de la escritura: modulación de un tema barroco, que reconoce la novela como un motivo sostenido, donde se entrecruzan arte y engaño, vida y sueño, y que se exacerba en las secuencias vinculadas a la representación teatral” (827).

El narrador de *El entenado* afirma que de los versos que escribió para la obra de teatro basada en su experiencia en el Nuevo Mundo “toda verdad estaba excluida” (112), pero: ¿cómo saber que no lo está de su crónica? Ese, sin embargo, no es el problema; el problema es que al admitir que no había verdad en la pieza teatral, el autor pone en tensión la idea misma de verdad, que para esta novela particular equivale a decir realidad: aquello que se presenta a los sentidos. Juan José Saer nos dice a través del entenado que la recreación artística de la realidad es más definitiva que la realidad misma. Así se explica que la realidad sea tan ardua de conocer. Por otra parte, esta manera de evocar la realidad como referente que queda en duda, no solo para los

personajes de la historia, sino para la historia misma, hace pensar que, no habiendo una realidad que funcione como piedra de toque de lo narrado, el texto se presenta como un ejercicio de comprensión subjetiva del mundo, es decir, en un sentido amplio, de traducción: “no solo del español al colastiné, sino también las diversas pruebas y formas de representación, como el pasaje de la comedia a la pantomima que intenta el entenado para ‘referir’ las experiencias –por la Lengua refractan los múltiples ensayos y balbuceos de la escritura por computar ese mundo diferente” (Berg 40).

Eduardo Berg hace énfasis en la escritura porque, en últimas, el lenguaje es el soporte de la novela. Julio Premat, en la introducción a la edición crítica que bajo el sello Archivos compiló *Glosa* y *El entenado*, afirma que esta novela de Saer puede leerse como “la puesta en escena de una escritura sobre un pasado lejano ... La página como espejo fantasmático del momento de escritura: no solo hay fantasma en la peripecia (la orgía de los colastiné como escena fabulosa de un deseo arrollador), sino fantasma en la enunciación” (XLII). Sergio Chejfec coincide con esta posición y hace el énfasis en el momento en que se narra la novela, ese presente que, aunque borronado por el recuerdo, hace referencia constante al acto de escribir: “En el caso de *El entenado* esta circunstancia se manifiesta como un realismo atípico: la escritura reflexiva –el recurrente rasguído de la pluma–, al exhibir su carácter instrumental, surge como la prueba y signo de su soporte inmediato, el pensamiento” (115).

El entenado está dividido en dos partes: la que corresponde a la aventura en América y la que transcurre en España. La segunda parte comienza cuando el narrador coincide en alguna taberna con la compañía teatral a la que se unirá después, pero justo antes de ese encuentro, nos dice: “Hasta entonces el ser y el vivir habían sido para mí una y la misma cosa y el ir viviendo había sido para mí un manantial de agua amarga pero ininterrumpida y firme; a partir del regreso, mi vivir fue volviéndose algo extraño que yo veía desenvolverse a cierta distancia de mí

mismo, incomprensible y frágil, y que el más mínimo temblor desmoronaba” (110). Luego de esta reflexión, nos cuenta que se unió a la compañía teatral y le contó al viejo director su propuesta, que en adelante sería el guion de la exitosa obra. Quiero subrayar el tránsito espiritual que narra el entenado. Primero dice que su vida discurría, aunque amarga, continua. Tal vez por influencia de la cosmología y ontología misma de los colastiné, por su modo de ser en el mundo, en últimas. Tras pasar esos primeros años en España, experimenta la escisión espiritual que casi le permite verse a sí mismo por fuera de sí como en una representación de sí mismo. Y justo entonces comienza la aventura teatral: ese juego de sueño y realidad, de desdoblamiento, de imágenes confrontadas, está en el centro de la intención poética del autor.

O sea: el entenado no puede integrarse a la civilización española como no sea mediante el distanciamiento de sí mismo y la ejecución de un papel en una obra de teatro. Antes del pasaje de la enajenación, el entenado pasó “años de sombra y ceniza” (*El entenado* 110). Luego le sucedió la enajenación y entonces pudo integrarse a la sociedad cuando se sumó a la caravana de actores. Sobre este proceso de integración, la opinión de Díaz Quiñones es esclarecedora:

En *El entenado* se juega con las nociones de “bárbaro” y “salvaje,” recibidas de la tradición, y al mismo tiempo hay un “retorno” que desemboca en una ética y una práctica de la escritura. Esta doble reflexión sobre la otredad —sobre el potencial mítico del “salvaje”— y sobre la ética de lo literario es otro de sus aspectos filosóficos. Podemos adelantar la hipótesis de que ese retorno al “hogar,” la plena reintegración en la comunidad, es imposible para el sujeto que ha circulado *entre* la “civilización” y la “barbarie,” pero sí es necesario para la escritura. (905)

Resulta muy interesante que Díaz Quiñones afirme que la integración del entenado a la civilización es fallida, pero no su escritura. Aunque el entenado que regresa a España tiene que desdoblarse, verse como otro, para poder integrarse a la “civilización.” La ética de que habla

Díaz Quiñones tiene que ver precisamente con que la escritura del guion para la obra de teatro sobre su aventura en la selva americana es también un desdoblamiento. Él se representa a sí mismo no solo en las tablas, sino en el acto mismo de escribir, pues el protagonista de su crónica es otro yo. El afilado juego de espejos que propone *El entonado* puede esquematizarse de esta manera: el protagonista del libro dentro del libro es el otro del entonado, ese hombre que tuvo que desempeñar el papel de narrador de las costumbres de los indios durante diez años para poder entender y ajustarse a su sociedad colastiné. A su regreso a España se encuentra con que no consigue adaptarse a la civilización española sino mediante la interpretación de sí mismo en una compañía de teatro. De nuevo el lector asiste al mecanismo que atraviesa toda la novela: la subversión del orden aparente, de la realidad visible, que consigue recrear esa realidad para entenderla desde otra perspectiva.

Conclusiones

En un artículo sobre el barroco hispánico, John Beverly anotados consideraciones sobre el historicismo barroco: “1) The peculiar sense of history that Baroque culture itself develops; 2) the Baroque as an element in the historical narrative of emergence of the modern postcolonial nation-state in Latin America” (66). Ambas condensan adecuadamente varios objetivos que esta tesis quiso demostrar. En relación con la primera consideración de Beverly, el capítulo sobre *Los pasos perdidos* demostró los problemas conceptuales que se siguen de equiparar los procesos históricos de Europa con los de América Latina, específicamente en lo relativo a la modernidad y al concepto de civilización.

A lo largo de toda esta tesis se repitió la expresión “poner en crisis” para indicar los diferentes niveles (epistemológico, histórico, económico y territorial en cuanto a las posibilidades extractivistas se refiere) en que América Latina es la prueba del fracaso de la modernidad/civilización. Bolívar Echeverría se detiene ampliamente en esta cuestión de la crisis. Su argumento se basa en la idea de que la modernidad, que en principio era apenas una variante de la civilización humana, subsume la idea misma de civilización al punto que “Sin modernidad, la civilización en cuanto tal se ha vuelto ya inconsistente” (69). Esta subsunción lleva a lo que Echeverría llama “crisis civilizatoria” (69). Dado que la modernidad está vinculada al capitalismo de los grandes imperios de los siglos XVI-XVIII, es decir, España, Inglaterra y Francia, esta doctrina económica se impuso como civilización en todos los territorios adonde llegó la Conquista europea dejando por fuera los proyectos civilizatorios alternativos de esos países. La “crisis civilizatoria” evolucionará irremediabilmente en una crisis de la civilización humana: ¿Y una modernidad alternativa? ¿Es en realidad posible? Débiles son los indicios de que la modernidad que predomina actualmente no es un destino ineluctable —un programa que

debemos cumplir hasta el final, hasta el nada improbable escenario apocalíptico de un retorno a la barbarie en medio de la destrucción del planeta—, pero no es posible pasarlos por alto. Es un hecho innegable que el dominio de la modernidad establecida no es absoluto ni uniforme; y lo es también que ella no es una realidad monolítica, sino que está compuesta de un sinnúmero de versiones que fueron vencidas y dominadas por una de ellas en el pasado, pero que, reprimidas y subordinadas, no dejan de estar activas en el presente. (70)

El ethos barroco de Echeverría es un mecanismo de reflexión que permite analizar la crisis civilizatoria que propició la modernidad capitalista y formular una modernidad postcapitalista que sea más incluyente, en suma, “una utopía alcanzable” (70). El barroco como mecanismo puede entenderse en la definición de Jodra, que, aunque sintética, es muy iluminadora: “lo barroco no es una idea, sino una metodología reflexiva, una actitud autocrítica de carácter especular ... su mordaz apropiación no es la de los temas y el estilo, sino la de los mecanismos, la de los principios críticos. Y el gran modo barroco de cuestionar y cuestionarse pasa por el desengaño” (4). El mismo Echeverría explica el mecanismo del ethos barroco, las preguntas que se plantea ante la civilización/modernidad: “¿Qué contradicción es necesario disolver específicamente en la época moderna? ¿De qué hay que ‘refugiarse’, contra qué hay que ‘armarse’ en la modernidad?” (72)

Volvamos a la primera consideración de Beverly: “The peculiar sense of history that Baroque culture itself develops.” La lectura de Echeverría deja en claro que ese sentido barroco de la historia es una manera de oponerse, tanto como encontrar una salida, al proyecto de la modernidad europea. Si se entiende el barroco como mecanismo de pensamiento más que como tema artístico de una época, es necesario aclarar cómo opera ese mecanismo. Theodor Adorno aclara que el barroco, como meramente ornamental, se alza contra la objetividad positiva, el barroco “Es *decorazione assoluta*, como si esta se hubiera emancipado de todo fin, incluso del

teatral, y desarrollado su propia ley formal” (389). Echeverría, siguiendo a Adorno, argumenta que, dado que el barroco no está al servicio de nada, vuelve al canon insistentemente, “al momento dramático de su gestación; intención que se cumple cuando el swinging de las formas culmina en la invención de una *mise-en-scène* capaz de redramatizarlas” (77).

La segunda consideración de Beverly: “the Baroque as an element in the historical narrative of emergence of the modern postcolonial nation-state in Latin America,” coincide parcialmente con la teoría del ethos barroco de Echevarría. Ambos autores abren la posibilidad de que la producción artística latinoamericana, mediante el recurso de volver al canon europeo, que en el caso de la novela de la selva sería el realismo naturalista, para ponerlo en escena cuanto sea necesario hasta borrarlo y producir una narrativa autónoma. La vertiente barroca, se ve, resulta de lo más productiva para entender la novela de la selva como una producción que se alza contra la modernidad, no en el sentido de mostrarse como su contraria, sino como una alternativa al canon dominante.

El siglo XIX europeo, el historicismo hegeliano más exactamente, juzgó el proceso histórico de América Latina desde el punto de llegada de Europa. Hegel, total, tenía una mirada teleológica de la historia. El capítulo sobre *El entenado* demostró que esta novela de Juan José Saer constituye, entre otras cosas, una respuesta a la historia europea que narra los acontecimientos del Descubrimiento y la Conquista. Como *El entenado* presenta una disposición narrativa particular que no responde a las categorías de la novela decimonónica del espacio y el tiempo, los hechos que narra su protagonista tienen un sentido interno propio que no solo contradice el sentido histórico de Europa, sino que lo pone en crisis por medio de la inversión del papel del conquistador. El arquetipo del conquistador cobra su fuerza antihistórica, o fallida, en el segundo capítulo, donde se analiza la novela de Alejo Carpentier, aunque Arturo Cova también tiene ambiciones de grandeza y fracasa como conquistador. Allí el lector puede comprobar que el

héroe de la novela fracasa y su fracaso encaja con el modelo que descubre Beatriz Pastor en *El segundo descubrimiento*, libro al que alude Beverly en el mismo artículo que he citado anteriormente.

Beverly acusa a Pastor de un aparente anacronismo porque asume que el ejemplo que toma ella de *Naufragios* como texto ejemplar del discurso del fracaso no coincide con el barroco:

On the face of it, her gesture seems anachronistic: the *Naufragios* predates the Baroque proper by about seventy years. But I think there is something worth considering in the idea. Rolena Adorno speaks apropos of the *Naufragios* of a “negotiation of fear.” The baroque is a form of negotiation, one might say, between feudalism and modernity in one sense, between Europe and its colonial other in another. Pastor and Adorno are saying that Baroque subject ... is also the site where transculturation takes place, and transculturation in turn is the historical process that gives rise to Latin America. (69)

El anacronismo que escatima Beverly es muy menor si se considera el concepto de fracaso que desarrolla Pastor y que en parte ha dirigido las reflexiones de esta tesis. Pastor expone el fracaso en relación con el desengaño, esta asociación coincide con el tema final de las presentes conclusiones, a saber, la soledad, como se verá más adelante.

He querido demostrar que las consideraciones de Beverly sobre el barroco fueron investigadas a fondo en esta tesis, pero no en relación con el barroco y este es precisamente uno de los aspectos que queda por explorar. A lo largo de esta investigación se indagó por ciertos aspectos de la historia y la cultura latinoamericanas en relación con la dialéctica de civilización y barbarie, principalmente, que abarca muchos otros conceptos, como el de centro cultural y margen, donde la selva está en el margen y las ciudades desde donde viajan los héroes son los centros culturales dominantes. Pero el barroco, definitivamente, es uno de los temas que se deja abierto en esta investigación, pues las tres novelas estudiadas presentan elementos narrativos promisorios en esa dirección temática/estilística. El mismo Alejo Carpentier había notado ya que

La vorágine es una novela barroca (*Los pasos recobrados* 85), aunque nunca dijo por qué. Las razones son múltiples, sin embargo: la novela de José Eustasio Rivera no tiene un centro narrativo dominante, por ejemplo, sino que la voz que narra, a la manera de *Moby Dick*, va pasando de mano en mano hasta llegar al cable final donde se declara la desaparición de Cova y sus compañeros. Esta proliferación de focos narrativos se corresponde con la proliferación de las especies selváticas. El lector puede confirmar que mientras Arturo Cova más se adentra en la selva, por todas partes emerge la vida en múltiples especies. Esta asimetría común a la narración y a las especies que habitan la novela es una veta barroca importante. Y, dado que la naturaleza prolifera por todas partes, *La vorágine* apenas deja espacio al vacío.

Tanto *La vorágine* como *Los pasos perdidos* presentan los trabajos de un conquistador fallido. También es este el caso del protagonista y narrador de *El entenado*, aunque a diferencia de las dos primeras novelas, que presentan una imagen del héroe en positivo, el personaje central de *El entenado* es un conquistador fallido en negativo; es decir, que no tiene las cualidades esperadas en la figura de un conquistador, y, a pesar de ello, sus logros son propios de un verdadero conquistador; como no consigue ninguna conquista, sigue siendo un conquistador fallido. El tema del conquistador fallido, que, repito, está inscrito en el discurso del fracaso de Beatriz Pastor, fue ampliamente analizado en cada capítulo. Un aspecto de este tipo de héroe, sin embargo, quedó por fuera del análisis y emerge ahora a propósito de una acotación de Daniel Balderston sobre el protagonista y narrador de Saer:

Al final queda en una soledad radical: “Me quedé en la playa. A lo que vino después, lo llamo años o mi vida –rumor de mares, de ciudades, de latinos [sic] humanos, cuya corriente, como un río arcaico que arrastra los trastos de lo visible, me dejó en una pieza blanca, a la luz de las velas ya casi consumidas, balbuceando sobre un encuentro casual entre, y con, también, a ciencia cierta, las estrellas.” Está solo, encerrado en su pieza en

España, pero está también allá, en el lugar de su única aventura, viendo con los indios las estrellas que salieron, por unos minutos, el día del eclipse. (45)

Es notable que, pese a que Juan José Saer fuera un crítico tan mordaz de lo real maravilloso y el realismo mágico, haya creado a su personaje más importante encerrado y solo en una pieza blanca vacía, abandonado por el recuerdo de sus indios, que, al otro lado del océano y bajo las mismas estrellas, “satisfechos se fueron a dormir” (*El entenado* 161), tal cual un Buendía; dicho esto, quisiera citar a Octavio Paz, que, en su “Dialéctica de la soledad,” que se publicó originalmente en 1950 y tuvo una segunda edición revisada y aumentada en 1959 como apéndice del libro *El laberinto de la soledad*, penetra tan hondamente esa condición humana. Sobre la fecha de publicación, hay que resaltar el hecho de que Paz publica la primera edición de este ensayo tres años antes de que *Los pasos perdidos* se diera a la imprenta; y, por supuesto, precede por mucho *El entenado* de Saer. Ya desde el principio, Paz entra en materia, y su argumento parte del nacimiento como expulsión a la soledad del mundo. Y la muerte como el regreso, también en soledad, a algún lugar desconocido.

Nuestra sensación de vivir se expresa como separación y ruptura, desamparo y caída en un ámbito hostil o extraño. A medida que crecemos esa primitiva sensación se transforma en sentimiento de soledad. Y más tarde en conciencia: estamos condenados a vivir solos, pero también lo estamos a traspasar nuestra soledad y a rehacer los lazos que en un pasado paradisiaco nos unían a la vida. Así, sentirse solo tiene un doble significado: por una parte consiste en tener conciencia de sí; por la otra, en un deseo de salir de sí. (175)

Son tan evidentes los vínculos de esta primera definición de soledad con la situación de los personajes, que una futura investigación podría enmarcarse en este ensayo de Paz para explorar, por ejemplo, la selva como ese afuera que habita el hombre después de la separación primordial:

“un ámbito hostil o extraño.” Arturo Cova representa el tipo novelesco del poeta melancólico dado a la fantasía y la soledad, que consigue traspasar mediante la escritura de su diario, matriz de la novela, que, como se indica en el primer capítulo de esta tesis, es, además de una denuncia sobre la violencia del comercio basado en la extracción del caucho, un testimonio de su evolución personal. Entiéndase aquí “evolución” en sentido darwinista, es decir, un proceso independiente de juicios de valor. *La vorágine* es, sin duda, una exploración de la conciencia de Cova, que, arrojado a la selva, advierte con más certeza los contornos de su vida espiritual.

En otro momento de su “Dialéctica de la soledad” Paz se refiere a la adolescencia como la “extrema conciencia de sí” que debe ser superada mediante el olvido de sí: “Por eso la adolescencia no es solo la edad de la soledad, sino también la época de los grandes amores, del heroísmo y del sacrificio. Con razón el pueblo imagina al héroe y al amante como figuras adolescentes” (183). Esta descripción de la adolescencia encaja bien con el protagonista anónimo de *Los pasos perdidos*, con su indecisión y su inconstancia por la que, finalmente, tiene que pagar un precio muy alto, pues la selva se cierra cuando él quiere regresar a Santa Mónica de los Venados, donde está Rosario, embarazada de otro hombre. El héroe de la novela de Carpentier causa cierta repulsión precisamente porque, a pesar de ser un adulto, se lo presenta como un jovencito indeciso que no sabe lo que quiere: “El seductor, el hombre que no puede salir de sí porque la mujer es siempre instrumento de su vanidad o de su angustia, se ha convertido en una figura del pasado, como el caballero andante” (180). En esta definición del héroe seductor, de una especie de Don Juan triste, coinciden el protagonista de *La vorágine* y el de *Los pasos perdidos*: caballeros andantes de la selva que no pueden satisfacer su erotismo con facilidad. Octavio Paz ve el matrimonio como la negación del amor porque se opone a la libre elección que entraña el verdadero amor: “La concepción romántica del amor, que implica ruptura y catástrofe, es la única que conocemos porque todo en la sociedad impide que el amor sea libre elección” (178).

Ante esta reflexión parece innecesario recordar la situación amorosa de los dos héroes mencionados, cuyas relaciones fallidas los llevan a la catástrofe: Cova termina devorado por la selva; el protagonista anónimo de *Los pasos perdidos* tiene que regresar a la ciudad, el espacio de esa sociedad que menciona Paz y que es en últimas el núcleo de todo este asunto, pues el ensayo de Paz apunta a la casta de los desterrados, que es como entiende al hombre moderno. Al principio del texto, Paz anuncia ya que la soledad es inherente, no solo a los mexicanos, sino a todos los hombres (175). Finalizando la reflexión, nos dice:

A diferencia de la antigua, la nueva sociedad es abierta y fluida, pues está constituida por desterrados. Ya solo el nacimiento dentro del grupo no otorga al hombre su filiación. Es un don de lo alto y debe merecerlo. La plegaria crece a expensas de la fórmula mágica y los ritos de iniciación acentúan su carácter purificador. Con la idea de redención surgen la especulación religiosa, la ascética y la teología y la mística ... En la esperanza del más allá late la nostalgia de la antigua sociedad. El retorno a la edad de oro vive, implícito, en la promesa de la salvación. (186)

No resulta difícil ver en esta reflexión un sustrato del capitalismo, que, en tanto mecanismo socioeconómico que tiene la acumulación de capital individual como meta principal, ha hecho del mundo moderno la catástrofe que menciona Bolívar Echeverría más arriba. La modernidad es la época del sujeto. No hay ciudad más solitaria que la Nueva York del protagonista de *Los pasos perdidos*. Esa soledad produce un malestar que apremia y por eso es por lo que los dos héroes mencionados huyen (de sus respectivas mujeres) como buscándose a sí mismos. Es notable el caso del entenado que viaja a las Indias aunque el destino no era lo importante para él. Viaja por antojo de cruzar el océano, creyendo que al otro lado todo es más real: “el sol más amarillo y benévolo, las palabras y los actos de los hombres más inteligibles, justos y definidos” (14). Estas convicciones, como reconoce el hombre sexagenario que escribe el texto que leemos, son

consecuencia de la miseria. Si Arturo Cova y el narrador anónimo de Carpentier huyen y en ese huir se lanzan a la soledad de la selva, el entenado es el más solitario de los hombres: es huérfano. La soledad, pues, les es connatural.

Escribiendo sobre “Dialéctica de la soledad” de Octavio Paz, Carlos Fuentes, en referencia a América Latina, anota lo siguiente: “Somos una fundación de la contrarreforma española, vale decir, somos excéntricos, voluntariamente marginados. Tradicionalmente, hemos aceptado la tutela de quienes sí participaron de la aventura de la modernidad” (156). Cabría agregar que América Latina es, como el entenado, huérfana. Solitaria desde el nacimiento mismo de las repúblicas en el siglo XIX, cuando la promesa de un territorio inabarcable y diverso se fue rompiendo hasta que el continente quedara excluido de la modernidad.

Las tres novelas de la selva que abarcan el corpus de esta disertación son el testimonio de una promesa rota en varios sentidos: la promesa del paraíso que perseguían los conquistadores que fueron devorados por los colastiné, la promesa de ganar dinero en las caucherías, la promesa de regresar al origen. María Helena Rueda se pregunta ya al principio de su estudio sobre las novelas de la selva por los diferentes niveles que presenta el género:

Al hablar de la llamada “novela de la selva” latinoamericana, parece necesario aceptar un destino prefijado de antemano por toda una tradición de lecturas y relecturas. Parece preciso referirse al uso de metáforas como las de la cárcel, el infierno y el abismo verdes, a la forma como en ellas se elabora el tópico del conflicto americano entre civilización y barbarie, al enfrentamiento que construyen entre el hombre y la naturaleza, al afán conquistador que allí se estrella contra la vegetación indomable y a la ensoñación que produce la selva como espacio impenetrado e impenetrable, resistente a la civilización y la escritura –pero invocándolas a través de esa misma resistencia. (31)

Los territorios que explora *La vorágine* ya eran conocidos por el imaginario cartográfico nacional cuando José Eustasio Rivera publicó la novela (Rueda 32), esta evidencia refuerza la conclusión de que *La vorágine* es la respuesta a *María* como novela fundacional. Y es también una proyección del futuro del país, muy acertada, por cierto. En conclusión, la selva de *La vorágine* está estrechamente vinculada al proyecto cartográfico de Colombia, incluso su aspecto de denuncia quería actualizar, no tanto el territorio, sino las condiciones en que se extraía el caucho en el Casanare, es decir, el régimen esclavo que implantó Julio Arana y otros “barones” del caucho.

Los pasos perdidos presenta una selva exótica porque es vista desde fuera: ese afuera cosmopolita al que pertenece Carpentier. Si *La vorágine* pretendió integrar los territorios marginales al mapa de la República, *Los pasos perdidos* pretende integrar América Latina a la modernidad europea. A partir de esta intención deriva la evidencia estudiada en el segundo capítulo sobre la índole exotista de *Los pasos perdidos*. Estas dos primeras novelas concluyen, sin embargo, con el fracaso de sus empresas. Atestiguan la naturaleza fallida del hombre moderno que se da a la conquista de la naturaleza americana, ya en sentido metafórico, como novelas de crecimiento, ya en sentido político, como novelas que expresan la ruptura de América Latina con la modernidad.

El entenado es la apuesta de esta disertación, pues hasta ahora apenas si se ha estudiado como novela de la selva. Esto se debe, por supuesto, a que el territorio en el que transcurre no es una selva corriente, sino que es un territorio ambiguo que responde a las intenciones poéticas de Saer. *El entenado*, sin embargo, se integra al género de la novela de la selva a partir de su intención histórica que se afina precisamente en que es abiertamente antihistórica, es decir, se opone a la historia del Descubrimiento que cuenta la modernidad e interpreta el historicismo hegeliano.

Los intencionados anacronismos llaman la atención sobre la orfandad del protagonista que es extensible a la soledad de los colastiné. El terror constante que experimentan estos indios

sobre la existencia del mundo, de su selva y su propia existencia, se puede explicar con una frase de Paz: “la soledad y la orfandad son, en último término, experiencias del vacío” (187). Me parece que ese terror es extensible a la pregunta por la identidad latinoamericana, que, en últimas, está atravesada por su marginalidad porque nunca experimentó la modernidad plenamente. Y, con todo, no puede prescindir de esa modernidad para escribir su historia y edificar su identidad. Esa aporía es como una selva de la que no se puede salir sino simbólicamente: con la palabra escrita. Las tres novelas estudiadas son conscientes de esa capacidad simbólica de desentrañar el nudo de la modernidad ajena. La declaración de su derrota es un punto de partida.

Obras citadas

- Abbate, Florencia. "La historia en las ficciones de Juan José Saer." *Glosa. El entenado*, por Juan José Saer, editado por Julio Premat, Colección Archivos, 2006, pp. 667-682.
- Adorno, Rolena. *Polemic of Possession in Spanish American Narrative*. Yale University Press, 2008.
- Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Akal, 2004.
- Aínsa Fernando. "¿Jardín del edén o infierno verde? Naturaleza y paisaje en la novela de la selva." *Cahiers du CRICALL*, vol. 2, no. 29, 2003, pp. 21-37.
- . "Pasos perdidos, identidad encontrada: La edad del paisaje en Alejo Carpentier." *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos*, editado por Carmen Vásquez, Indigo-Amiens; Université de Picardie Jules Verne, 2003. pp. 145-158.
- Albornoz, Maria Victoria. "Caníbales a la carta: mecanismos de incorporación y digestión del 'otro' en 'El entenado' de Juan José Saer." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 32, no. 1, 2003, pp. 56-73.
- Alegría, Ciro. "Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana." *La novela hispanoamericana*, editado por Juan Loveluck, Editorial Universitaria, 1966, pp. 411-419.
- Alonso, Carlos J. "Civilización y barbarie." *Hispania*, vol. 72, no. 2, 1989, pp. 256-283.
- . *The Spanish American Regional Novel : Modernity and Autochthony*. Cambridge University Press, 1990.
- Anderson Imbert, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1976.
- Annino, Antonio. *Silencios y disputas en la historia de Hispanoamérica*. Universidad del Externado de Colombia, Taurus, 2014.
- Arce, Rafael. "La imagen novelesca." *Revista Hispánica Moderna*, vol. 66, no. 2, 2013, pp. 109-120.

- . "Un realismo de lo irreal: la imaginación material en la obra de Juan José Saer." *Revista Anclajes*, vol. XIII, no. 13, 2009, pp. 9-25.
- Bachelard, Gaston. *Poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bajtún, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.
- Balderston, Daniel. "Del recuerdo a la voz." *Hispanamérica*, vol. 36, no. 106, 2007, pp. 37-45.
- Barriuso, Carlos. "Escritura y percepción en la narrativa de Juan José Saer: el entenado como sistema de representación especular." *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, no. 15, 2003, pp. 13-29.
- Belnap J. y Fernández R. "Introducción: The Architectonics of José Martí's 'Our Americanism.'" *José Martí's "Our America"*, editado por Jeffrey Belnap y Raúl Fernández. Duke University Press, 1998, pp. 1-23.
- Benítez Rojo. "The nineteenth-century Spanish American novel." *The Cambridge History of Latin American Literature. Volume 1: Discovery to Modernism*, editado por Roberto González Echeverría y Enrique Pupo-Walker, Cambridge University Press, 1996, pp. 417-489.
- Berg H., Eduardo. "Las poéticas narrativas actuales en la Argentina." *Iberoamericana*, vol. 18, no. 1(53), 1994, pp. 33-43.
- Bermúdez Martínez, María. "Vislumbres críticos: un horizonte de 'deseo' y 'alucinación.'" *Glosa. El entenado*, por Juan José Saer, editado por Julio Premat, Colección Archivos, 2006, pp. 580-598.
- Blejer, Daniella. "Caníbales VS. Barrocos." VOZED, <http://vozed.org/dossier/dossier-03/canibales-vs-barrocos/>. Consultado el 6 de junio de 2020.
- Bobbio, Norberto. *Estado, gobierno y sociedad: por una teoría general de la política*. Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Borges, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Alianza, 1998.

--. *Discusión*. Emecé, 1969.

Bracamonte, Jorge. "Consideraciones finales: historia, literatura, identidad narrativa, memoria.

Una reflexión desde Argentina." *Los duelos del pretérito: imaginarios artísticos de la memoria*, edición especial de *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 40, no. 1, 2015, pp. 63-78.

Brando, Oscar. "El viaje interior en la obra de Juan José Saer." *Migration and Exile: Charting New Literary and Artistic Territories*, editado por Ada Savin, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 159-168.

Brokaw, Galen. "Oswald Spengler's *The Decline of the West* and Alejo Carpentier's *Los pasos perdidos*." *Confluencia*, vol. 15, no. 2, 2000, pp. 100-110.

Bruner, Otto. "La 'casa grande' y la 'Oeconomica' de la vieja Europa." *Prismas, Revista de Historia Intelectual*, vol.14, no. 2, 2010, 117-136.

Bull, William E. "Naturaleza y antropomorfismo en La vorágine." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 319-334.

Bush, Andrew. "Lyric poetry of the eighteenth and nineteenth centuries." *The Cambridge History of Latin American Literature. Volume 1: Discovery to Modernism*, editado por Roberto González Echeverría y Enrique Pupo-Walker, Cambridge University Press, 1996, pp. 375-400.

Camacho Guizado, Eduardo. "La novela del posmodernismo." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 229-232.

Camayd-Freixas, Erik. *Realismo mágico y primitivismo: relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. University Press of America, 1996.

Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Akal, 2008.

--. *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

Castells, Ricardo. "The Hidden Intertext in Alejo Carpentier's 'Los Pasos Perdidos.'" *Confluencia*, vol 1, no. 10, 2000, 81-88.

- Castillo, Eduardo. "La vorágine." *La vorágine: Textos críticos*. Editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 41-43.
- Chejfec, Sergio. "Aventura y especulación." *Juan José Saer: Glosa. El entenado*, editado por Julio Premat, Colección Archivos, 2006, pp. 802-807.
- . "La organización de las apariencias." *Hispanérica*, año 23, no. 67, 1994, pp. 109-116.
- Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Collard, Patrick. "Meditando en el camerino de Ruth." *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos*, editado por Carmen Vásquez, Indigo-Amiens; Université de Picardie Jules Verne, 2003. pp. 87-98.
- Crespi, Roberto Simón. "La vorágine: cincuenta años después." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 417-429.
- Curcio Altamar, Antonio. "La novela terrígena." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 121-133.
- D'ors, Eugenio. *Lo barroco*. Aguilar, 1964.
- Díaz Quiñones, Arcadio. "Las palabras de la tribu: *El entenado* de Juan José Saer." *Juan José Saer: Glosa. El entenado*, editado por Julio Premat, Colección Archivos, 2006, pp. 667-682.
- Doremus Sánchez, Elizabeth. "Creative Questers: Remedios Varo and the Narrator of Carpentier's *Los Pasos Perdidos*." *South Central Review*, vol. 23, no. 2, 2006, 58-79.
- Echeverría Bolívar. "El ethos barroco." *Debate Feminista*, vol. 13, 1996, 67-87.
- Emery, Amy Fass. *The Anthropological imagination on Latin American Literature*. University of Missouri Press, 1996.
- Eyzaguirre, Luis B. "Arturo Cova, héroe patológico." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 373-390.

- Ezquerro, Milagros, "Los pasos perdidos: obertura." *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos*, editado por Carmen Vásquez, Indigo-Amiens; Université de Picardie Jules Verne, 2003. pp. 61-86.
- Fama, Antonio. "Proceso de individuación y concepto del ánima jungiana en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 3, no. 2, 1979, pp. 183-188.
- Fernández Ariza, Guadalupe. *Alejo Carpentier ante el espejo del Barroco*. Bulzoni, 1997.
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán*. Editorial Diógenes, 1974.
- Filer, Malva, E. "La vorágine: Agonía y desaparición del héroe." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 391-398.
- Ford, Richard. "El marco narrativo de *La vorágine*." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 307-316.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias."
<https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>. Consultado el 16 de junio de 2020.
- . *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, 2010.
- Franco, Jean. "Imagen y experiencia en *La vorágine*." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 135-147.
- Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*. Alianza, 1984.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Editorial Joaquín Mortiz, 1980.
- García Carranza Araceli. Cuadro cronológico. *Los pasos perdidos*, por Alejo Carpentier. Ediciones Akal, 2008, pp. 85-169.
- Garramuño, Florencia. "Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El entenado* *El entenado y Glosa*." *Juan José Saer: Glosa. El entenado*, editado por Julio Premat, Colección Archivos, 2006, pp. 710-728.
- Gerbaudo, Analía y Dalmaroni, Miguel. "La insistencia de lo ilegible. La escuela, los clásicos y el caso Saer." *Revista Iberoamericana*, vol LXXVIII, no. 241, 2012, pp. 953-964.

- Gingerich, Stephen D. "Culture and Anonymity: The Other Voice of *Los pasos perdidos*." *The New Centennial Review*, vol. 1, no. 1, 2001, pp. 229-255.
- Gnutzman, Rita. "El entenado o la respuesta de Saer a las crónicas." *Revista de Estudios Hispánicos*, no. 20, 1993, pp. 199-208.
- Goić, Cedomil. "La vorágine." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 181-189.
- González, Alfonso. "Elementos hispánicos y clásicos en *La vorágine*." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 191-198.
- González, Eduardo. "Caliban; or Flesh-Eating and Ghost Text in Saer's 'El entenado.'" *The Cultural Practice of Latinamericanism II*, edición especial de *Dispositio*, vol. 23, no. 50, 1998, pp. 1-18.
- González, Eduardo G. "*Los pasos perdidos*, el azar y la aventura." *Revista Iberoamericana*, vol. 38, no. 81, 1972, pp. 585-613.
- González Echeverría, Roberto. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Cornell University Press, 1977.
- . Introduction. *Facundo: Civilization and Barbarism*, by Domingo F. Sarmiento. University of California Press, 2003, pp. 1-16.
- . "Carpentier, el extranjero (1904-1980)." *Letras Libres*, 31 ago. 2004, <https://www.letraslibres.com/mexico/carpentier-el-extranjero-1904-1980>. Consultado el 21 oct. 2019.
- . Introducción. *Los pasos perdidos*, por Alejo Carpentier. Cátedra, 1985, pp. 15-53.
- Graff Zivin, Erin. "Marrano Secrets; Or, Misunderstanding Literature." *The New Centennial Review*, vol. 14, no. 3, 2014, pp. 75-91.
- Gramuglio, María Teresa. "La filosofía del relato." *Juan José Saer: Glosa. El entenado*, editado por Julio Premat, Colección Archivos, 2006, pp. 825-827.

- . "Una imagen obstinada del mundo." *Juan José Saer: Glosa. El entenado*, editado por Julio Premat, Colección Archivos, 2006, pp. 729-741.
- Grandis, Rita de. "El *entenado* de Juan José Saer y la idea de historia." *Los dos nuevos mundos hoy: construcciones de la realidad en España y Latinoamérica*, edición especial de *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 18, no. 3, 1994, pp. 417-426.
- Green, Joan R. "La estructura del narrador y el modo narrativo de *La vorágine*." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 269-277.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *El ensayo en lengua española en el siglo XIX*. Ediciones UNAULA, 2012.
- . *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. Cave Canem, 1989.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Katz, 2011.
- Handley, George B. "The postcolonial Ecology of the New World Baroque." *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*, editado por Elizabeth DeLoughrey y George B. Handley, Oxford University Press, 2011. pp. 117-134.
- Henríquez Ureña, Pedro. *La utopía de América*. Ayacucho, 1989.
- Hernández Echávarri, Ricardo. "El *entenado*, de Juan José Saer." *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo*, editado por Ana Rosa Domenella, Universidad Autónoma Metropolitana/Miguel Ángel Porrúa, 2002, pp.27-38.
- Huggan, Graham. "Anthropologist and Other Frauds." *Comparative Literature*, vol. 46, no. 2, 1994, pp.113-128.
- Husserl, Edmund. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Crítica, 1991.
- Igareta, Ana. "Civilization and Barbarism. When Barbarism builds cities." *International Journal of Historical Archaeology*, vol. 9, no. 3 (2005): 165-176.

- Iglesia, Cristina. *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Jaeck, Lois Marie. "The Lost Steps: Goodbye Rousseau and into the Funhouse!" *Hispania*, vol. 75, no. 3, 1992, pp. 534-542.
- Jitrik, Noé. Prólogo. *Facundo o Civilización y Barbarie*, por Domingo F. Sarmiento. Ayacucho, 1977, pp. IX-LIV.
- Jodra, Guillermo M. "El desengaño barroco en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier." *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. 15, no. 1, 2017, pp. 2-17.
- Joset, Jacques. "Los pasos recobrados de Alejo Carpentier." *Inti*, no. 59, vol. 60, 2004, pp. 85-89.
- Kalmanovitz, Salomón. "El régimen agrario durante el siglo XIX en Colombia." *Nueva Historia de Colombia. 2. Era Republicana*, editado por Jaime Jaramillo Uribe, Planeta Colombiana Editorial, 1989, pp. 101-154.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Alfaguara, 1998.
- . *Filosofía de la historia*. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Kevane, Bridget. "El viaje en los diarios de Cristóbal Colón y en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier." *Mester*, vol. 21, no. 2, 1992, pp. 171-181.
- LaRubia-Prado, Francisco. "La conciencia desmitificadora de 'Los pasos perdidos.'" *Chasqui*, vol. 18, no. 1, 1989, pp. 36-44.
- Lazo, Raimundo. "Sarmiento, su mundo y su obra." *Facundo. Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, por Domingo F. Sarmiento. Editorial Porrúa, 2006, pp. IX-XL.
- Legras, Horacio. *Literature and Subjection: The Economy of Writing and Marginality in Latin America*. University of Pittsburgh Press, 2008.
- León Hazera, Lydia de. *La novela de la selva hispanoamericana: Nacimiento, desarrollo y transformación, estudio estilístico*. Instituto Caro y Cuervo, 1971.

- Leonard, Irving A. *Los libros del conquistador*. Casa de las Américas, 1983.
- Lois, Carla Mariana. “La invención del desierto chaqueño.” *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 1, no. 51, 1999, http://www.ub.edu/geocrit/sn-51.htm#N_1_. Consultado 14 de julio de 2020.
- López, Kimberle S. *Latin American Novels of the Conquest: Reinventing de New World*. University of Missouri Press, 2002.
- Loveluck, Juan. “Aproximación a La vorágine.” Separata de la *Revista Atenea*. no.397, 1962, 92-117.
- . Prólogo. *La vorágine*, de José Eustasio Rivera. Biblioteca Ayacucho, 1976, pp. IX-XLIII.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. Ediciones Era, 1966.
- Mächler Tobar, Ernesto. “El hombre enfrenta la selva: de *La vorágine* a *Los pasos perdidos* por *La Voie royale*.” *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos*, editado por Carmen Vásquez, Indigo-Amiens; Université de Picardie Jules Verne, 2003. pp. 199-212.
- Magnarelli, Sharon. “La mujer y la naturaleza en *La vorágine*: A imagen y semejanza del hombre.” *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 335-352.
- Manguel, Alberto. *Una historia de la lectura*. Siglo XXI, 2017.
- Márquez Rodríguez, Alexis. *La obra narrativa de Alejo Carpentier*. Universidad Cultural de Venezuela, 1970.
- . Prólogo. *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*, por Alejo Carpentier. Biblioteca Ayacucho, 2003, pp. IX-XLVII.
- Martínez-Pinzón, Felipe. *Una cultura de invernadero: trópico y civilización en Colombia (1808-1928)*. Vervuert, 2016.
- McGrady, Donald. Introducción. *María*, por Jorge Isaacs, Cátedra, 2004, pp. 13-43.

- Menton, Seymour. "La vorágine: El triángulo y el círculo." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 199-228.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa, 2007.
- Millington, Mark. *Hombres in/visibles: la representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Molloy, Sylvia. "Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 489-513.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos escogidos*. Editorial Universidad de Antioquia, 2010.
- Montaldo, Graciela. "Una exploración de los límites." *Juan José Saer: Glosa. El entenado*, editado por Julio Premat, Colección Archivos, 2006, 743-761.
- Montoya, Pablo. "La música del *treno*." "El porvenir de los recuerdos." *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos*, editado por Carmen Vásquez, Indigo-Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2003, pp. 109-119.
- Morales, Leonidas. "La vorágine: Un viaje al país de los muertos." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 149-167.
- Moreno-Durán, R.H. *De la barbarie a la imaginación*. Ariel, 1995.
- Moreno, Fernando. "El porvenir de los recuerdos." *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos*, editado por Carmen Vásquez, Indigo-Amiens; Université de Picardie Jules Verne, 2003, pp. 73-86.
- Müller-Bergh, Klaus. "En torno al estilo de Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*." *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 219, 1968, pp. 554-569.
- Navarro Florida, "Un país sin indios. La imagen de la Pampa y la Patagonia en la geografía del naciente estado Argentino." *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol.

- 1, no. 51, 1999, http://www.ub.edu/geocrit/sn-51.htm#N_1_. Consultado 14 de julio de 2020.
- Neale- Silva, Eduardo, *Horizonte humano: vida de José Eustasio Rivera*. Fondo de Cultura Económica, 1960.
- . "Minucias y chilindrinas." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 89-117.
- . "The Factual Bases of *La vorágine*." *PMLA*. vol. 54, no.1, 1939, 316-331.
- Nediger, Will. "Whorfianism in Colonial Encounters from Melville to Miéville." *Mosaic: A Journal for Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 47, no. 3, 2014, pp. 19-34.
- Nieto Caballero, Luis Eduardo. "La vorágine." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 29-35.
- Olivera, Otto. "El romanticismo de La vorágine." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 259-267.
- Palacios, Marco y Frank Safford. *Colombia: País fragmentado, sociedad dividida, su historia*. Norma, 2002.
- Páramo Bonilla, Carlos Guillermo. "Cinco personajes en *La vorágine*: tipos, mito e historia de la Amazo-Orinoquía." *El aliento de la memoria. Antropología en la Amazonía Andina*, editado por François Correa Rubio, Jean Pierre Chaumeil y Roberto Pineda Camacho, Institut Française d'Études Andines; Universidad Nacional de Colombia; Centre National de la Recherche Scientifique, 2012, pp. 208-258.
- Pastor, Beatriz. *El segundo descubrimiento. La conquista de América narrada por sus coetáneos (1492-1589)*. Edhasa, 2008.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, 1986.

- Pérez Firmat, Gustavo. "El lenguaje secreto de Los pasos perdidos." *MLN*, vol. 99, no. 2, 1984, pp. 342-357.
- Piglia, Ricardo y Juan José Saer. *Diálogo*. Mangos de Hacha, 2010.
- Pineda Camacho, Roberto. "Novelistas y etnógrafos en el infierno de la casa Arana." *Boletín de Historia y Antigüedades*. vol. 91, no. 826, 2004, pp. 485-522.
- Policsek C. "The Poetics of Negativity As a Form of Seeing Literature: The Witness by Juan José Saer." *Neophilologus*, vol. 97, no. 1, 2012, pp. 1-8.
- Pons, María Cristina. "El lenguaje del 'caos' en El entenado de Juan José Saer." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 37, no. 74, 2011, pp. 93-110.
- . "The Cannibalism of History: The Historical Representation of an Absent other in *El entenado* by Juan José Saer." *Latin American Postmodernisms*, editado por Richard A. Young. Rodopi, 1997, pp. 155-171.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Premat, Julio. Introducción. *Glosa. El entenado*, por Juan José Saer, editado por Julio Premat, Colección Archivos, 2006, xxi-xliii.
- Ramos, Óscar G. "Clemente Silva, héroe de *La vorágine*." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial, 1987, pp. 353-372.
- Reati, Fernando. "Posse, Saer, Di Benedetto y Brailovsky: deseo y paraíso en la novela argentina sobre la conquista." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 29, no. 1, 1995, pp. 121-138.
- Rivera, José Eustasio "La vorágine y sus críticos." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial Colombiana, 1987, pp. 63-76.
- . *La vorágine*. Cátedra, 2015.

- Rochdi, Nour-Eddine. "Los pasos perdidos: viaje de regreso hacia el futuro." *La représentation de l'espace hispano-américain: Los pasos perdidos de Alejo Carpentier et La vorágine de José Eustasio Rivera*, editado por Daniel Meyran, Centre de Reserches Ibériques et Latino-Américaines; Université de Perpignan, 2002, pp. 143-165.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores de esta América*. Editorial Alfa, 1969.
- Rodó, Jorge Enrique. "El americanismo literario." *El descontento y la promesa. Antología del ensayo hispanoamericano del siglo XIX*, editado por Juan Guillermo Gómez García, Editorial Universidad de Antioquia, pp.550-560.
- Rogers, Charlotte. "Medicine, Madness and Writing in *La Vorágine*." *Bulletin of Hispanic Studies*. vol. 87, no. 1, 2010, pp. 89-108.
- . "Carpentier, Collecting and *Lo Barroco Americano*." *Hispania*, vol.94, no.2, 2011, pp. 240-25.
- Romano Thuesen, Evelia. "*El entenado*: relación contemporánea de las memorias de Francisco del Puerto." *Latin American Literary Review*, vol. 3, no. 45, 1995, pp. 43-63.
- Rueda, María Helena. "La selva en las novelas de la selva." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 29, no. 57, 2003, pp. 31-43.
- Ruiz, Pablo Martín. "Juan José Saer y la retórica de lo indistinto." *Hispanófila*, vol. 174, 2015, pp.57-69.
- Saer, Juan José. *El entenado*. Elefanta, 2015.
- . *El río sin orillas*. Seix Barral, 2006.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. Vintage, 1994.
- Sánchez Lopera, Alejandro. "En el corazón de la modernidad: nihilismo en *La vorágine* de José Eustasio Rivera." *Revista de Estudios Colombianos*. vol. 46, 2015, pp. 16-24.
- Sánchez-Pardo, Esther. "Decline and Regeneration in Modern (Hi) Stories." *European Journal of English Studies*, vol. 12, no. 3, 2008, pp. 291-305.

- Sanders, James. "Belonging to the Great Granadan Family: Partisan Struggle and the Construction of Indigenous Identity and Politics in Southwestern Colombia, 1849-1890." *Race and Nation in Modern Latin America*, editado por Nancy P. Appelbaum, Anne S. Macpherson y Karin Alejandra Roseblatt, The University of North Carolina Press, 2003, pp. 56-86.
- Santos, Boaventura de Sousa. *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Siglo XXI; CLACSO, 2009.
- Scaramucci, Marianna. "Canibalia americana y eurocentrismo: relativización del centro en *El entenado* de Juan José Saer." *Los descubrimientos de América: el continente en su literatura*, número especial de *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 44, 2015, pp. 29-39.
- Scavino, Dardo. "El ser de Saer." *Glosa. El entenado*, por Juan José Saer, editado por Julio Premat, Colección Archivos, 2006, 779-793.
- Schulman, Iván A. "*La vorágine*: contrapuntos y textualizaciones de la modernidad." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 40, no. 2, 1992, pp. 875-890.
- Schwartz, Lía. "De laberintos: mito y metáfora en textos barrocos. Notas para la historia de su itinerario." *Bulletin of Spanish Studies*. vol. 90, no. 4-5, 2013, pp. 833-844.
- Silva Cáceres, Raúl. "Paratextualidad y paisajes en *Los pasos perdidos* de A. Carpentier." *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos*, editado por Carmen Vásquez, Indigo-Amiens; Université de Picardie Jules Verne, 2003. pp. 135-143.
- Singler, Christoph. "*El entenado* de Juan José Saer. Apuntes sobre el reverso de Ítaca." *Analecta Malacitana*, no. 1, vol. 20, 1997, pp. 95-107.
- Sommer, Doris. "El género deconstruido: cómo releer el canon a partir de *La vorágine*." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial, 1987, pp. 465-487.

- . *Ficciones fundacionales. Las novelas fundacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Svenbro, Jesper. "La invención de la lectura silenciosa." *Historia de la lectura en el mundo occidental*, editado por Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, Taurus, 2012, pp. 67-97.
- Taussig, Michael T. *Shamanism, Colonialism and the Wild Man*. The University of Chicago Press, 1986.
- Todorov, Tzvetan. *El miedo a los bárbaros. Más allá del choque de civilizaciones*. Galaxia Gutenberg, 2008.
- . *La conquista de América: el problema del otro*. Siglo XXI, 2010.
- . *Vivir solos juntos*. Galaxia Gutenberg, 2011.
- Torres Duque, Óscar. "Barroco y lectura dual en *La vorágine* de José Eustasio Rivera." *Universitas Humanística*. vol. 28, no. 28, 1987, pp. 119-134.
- Trigueros, Luis. "José Eustasio Rivera, novelista y poeta." *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordóñez Vila, Alianza Editorial, 1987, pp. 49-61.
- Unigarro Caguasango, Daniel Esteban. *Los límites de la triple frontera amazónica: encuentros y desencuentros entre Brasil, Colombia y Perú*. Universidad Nacional de Colombia, 2017.
- Van Delden, Marteen. "The Museum and the Opera House: Modernity and Identity in Alejo Carpentier's *Los pasos perdidos*." *Caribbean Interfaces*, editado por Lieven d'Hulst, Jean-Marc Moura, Liesbeth De Bleeker y Nadia Lie, Rodopi, 2007. pp. 47-65.
- Vásquez, Carmen. "Los primeros pasos." *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos*, editado por Carmen Vásquez, Indigo-Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2003. pp. 221-223.
- . "Pasos perdidos y encontrados en tierra firme: algunos aspectos de la génesis del libro del Génesis." *La représentation de l'espace hispano-américain: Los pasos perdidos de Alejo Carpentier et La*

vorágine de José Eustasio Rivera, editado por Daniel Meyran, Centre de Reserches Ibériques et Latino-Américaines; Université de Perpignan, 2002. pp. 29-41.

Verdesio Gustavo. "The Literary Appropriation of the American Landscape. The Historical Novels of Abel Posse and Juan José Saer and Their Critics." *Colonialism Past and Present: Reading and Writing about Colonial Latin America Today*, editado por Álvaro F. Bolaños y Gustavo Verdesio, State University of New York Press, 2001, pp. 239-260.

Villoro, Juan. "La víctima salvada." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 37, 2008, pp. 83-89.

Wylie, Lesley. *Colonial Tropes and Postcolonial Tricks*. Liverpool University Press, 2009.