

La "poetización" de los personajes femeninos en *María* y *La vorágine*

Sharon Magnarelli
Albertus Magnus College

A primera vista parecen tener muy poco en común las dos novelas colombianas, *María*, publicada en 1867 por Jorge Isaacs, y *La vorágine*, publicada en 1924 por José Eustasio Rivera. Como ya se sabe de sobra, *María* es la obra maestra del romanticismo hispanoamericano mientras que *La vorágine* se clasifica como una de las obras más importantes del género hispánico conocido como la novela terrígena o telúrica¹. Sin embargo, por disímiles que parezcan y a pesar de estar distanciadas por más de cincuenta años, las dos evidencian semejanzas significativas, más que todo por sus actitudes y por los retratos que hacen de la mujer.

Como vamos a examinar la "poetización" de los personajes femeninos en las dos novelas, habrá que empezar con una definición de esta palabra. Para nuestros propósitos, la poetización consiste en la descripción y presentación del referente (en este caso la mujer) en términos poéticos, o sea, con lenguaje figurativo y con tropos retóricos. Así la poetización será la antítesis de una descripción directa que se basa en un significado concreto, usa un lenguaje supuestamente transparente, y tiene el propósito de hacernos ver o entender de forma mimética. O sea, no es lo que Roland Barthes llamaría "el grado cero de la escritura" —un discurso cuyo único propósito es la comunicación. Al contrario, la poetización se produce por medio de

un discurso lírico que se asienta en comparaciones, sustituciones, y desviaciones y que tiene el fin de emocionarnos. Además y por consiguiente, la poetización siempre implica un distanciamiento de dicho referente ya que por definición el tropo retórico implica la sustitución de un término por otro.

Hay que insistir también en que el proceso de poetización es lo que se espera encontrar en algunas escuelas literarias. Por ejemplo se estima que este lenguaje tan figurativo y lírico forma parte íntegra del Romanticismo que se define como una presentación subjetiva de una realidad extratextual —realidad física o psicológica según el caso. A la inversa, tal lenguaje es lo que no se espera hallar en el llamado realismo o naturalismo, porque éstos se definen por su supuesto afán de decir las cosas tal como son. Lógicamente la poetización debe ser ajena a la novela terrígena puesto que ésta se considera una extensión del llamado realismo o naturalismo². O sea, se da por sentado que la novela terrígena no sólo se basa en una realidad vivida sino que refleja auténticamente esta realidad³.

Sin embargo, nos parece que estas afirmaciones no son del todo válidas en cuanto a los dos textos mencionados. Al contrario diríamos que cada uno nos ofrece la poetización de un personaje femenino que en última instancia no es más que

1. Por lo general se la califica así. Sin embargo ha habido críticos que la califican de otro modo. Por ejemplo, Frederick S. Stimson y Ricardo Navas-Ruiz la colocan bajo el título de "posmodernismo". Véase *Literatura de la América Hispánica*, Tomo III (New York: Dodd and Mead, 1975), 57. A la vez Otto Olivera se refiere al romanticismo de Rivera en "El romanticismo de José Eustasio Rivera", *Revista Iberoamericana*, 17 (diciembre de 1952), 41-61.

2. Stimson y Navas-Ruiz definen el posmodernismo, dentro del cual colocan *La vorágine*, de la siguiente forma: "Técnicamente cabe definir el posmodernismo como una combinación de impresionismo y realismo. Es importante, sobre todo en la prosa, ofrecer una imagen objetiva del mundo" (p. 8), sin embargo, a la vez observan que la narrativa criolla contiene cierto lirismo (p. 15).

3. Sin embargo, como ya apuntamos, Olivera ha visto *La vorágine* en términos románticos como lo han hecho otros también.

ausencia, una ausencia que a fin de cuentas requiere suplementación por medio de la poetización. Así quisiera sugerir que a pesar de las bases teóricas que habrán querido o pensado seguir Isaacs y Rivera y a pesar de toda apariencia en contrario, ni *María* ni *La vorágine* se basan, ni pretenden basarse, en ninguna realidad extratextual. Al contrario, las dos novelas se caracterizan por la invención de un personaje femenino (aun dentro de la ficción) cuya ausencia se encubre y se disfraza con lirismo. A la vez, las dos se distinguen por la dramatización de una relectura y una reescritura de obras literarias ya asimiladas por sus narradores. O sea, tanto una novela como la otra giran en torno a otras lecturas, mujeres literarias ya imaginadas, ya hechas literatura hasta dentro de la ficción, y no en torno a una realidad extratextual.

Ahora bien, que los personajes femeninos creados por Efraín y Arturo tendrían que ser puras fantasías, aun dentro de la ficción, es aparente en el hecho de que ni Efraín ni Arturo han tenido mucha experiencia con la mujer. Efraín, según parece, no ha conocido a ninguna mujer sino a María y sus familiares. Tampoco hay que olvidar que su "conocimiento" de María se limita a los años de la primera juventud ("Era yo niño cuando me alejaron de la casa paterna para que diera principio a mis estudios...")⁴ y a los pocos meses que pasa en la casa familiar después de sus primeros seis años de estudios y antes de regresar a éstos. De forma parecida, Arturo Cova tampoco parece ser tan experimentado en relaciones con mujeres como quisiera darnos a entender si juzgamos por su declaración al principio de *La vorágine*, "Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia"⁵. El hecho de que añade, "Alicia fue un amorío fácil: se me entregó sin vacilaciones", también nos da la impresión de que ni a ella la conocía sino superficialmente al escaparse a la llanura. Y claro, él mismo recalca el hecho, muchas veces pasado por alto por los lectores, de que ella no pensó casarse con él de ningún modo: "Ni siquiera pensó casarse conmigo en aquellos días en que sus parientes fraguaron la conspiración de su matrimonio... resueltos a someterme por la fuerza" (p. 11).

Pero más importante todavía para nuestros

propósitos será un análisis del discurso mismo. Como punto de partida, examinemos unos versos poéticos que nos permitirán entender mejor el discurso y la motivación de los dos narradores, Efraín y Arturo. En 1916, el poeta colombiano posmodernista, Baldomero Fernández Moreno, versificó, "Estoy solo en mi casa, / ya lo sabes, y triste como siempre. / Me canso de leer y de escribir / y necesito verte"⁶. A continuación el poeta traza la escena que vio el día anterior, al imaginar tanto el por qué de lo que presenció ("Írías a comprar alguna cosa...") como lo que hubiera querido hacer él, decirle él a ella. O sea, a pesar del trasfondo supuestamente verídico, la escena fuera de su ventana descrita y colocada en una realidad extratextual, todo lo demás, que forma la mayor parte del poema, lo engendra su imaginación caprichosa con el mismo gesto que veremos en las obras de Isaacs y Rivera. En la siguiente estrofa, Fernández Moreno evoca lo que sería su vida con esta muchacha en ese futuro cuando tendría él su "cuartito" para [su] costumbre / inofensiva de hilvanar palabras...". Como nota el poeta, necesita verla, pero, claro está, la única forma de "verla" es por hilvanar palabras, por medio del discurso poético. Así que tanto la mujer ideada como el futuro imaginado son consecuencias ineluctables de su soledad, tristeza, y cansancio de leer y escribir. A la vez, no obstante, estos dos, la mujer y el futuro fantaseado, son productos de esta escritura y su lectura subsiguiente.

No cabe duda que tanto María como Alicia, personajes femeninos de *María* y *La vorágine*, son engendros de este cansancio (por parte respectivamente de Efraín y Arturo) de leer y escribir, creaciones destinadas a aliviar la tristeza y la soledad de los narradores poetas. Tengamos presente que ambos narradores se autorretratan como lectores y escritores. Dentro de la ficción cada uno escribe el texto que leemos y en efecto cada texto incluye su propia escritura y lectura. Son estas lecturas y escrituras que producen la poetización de los indicados personajes femeninos.

Ahora bien, empecemos con María, a quien se le presenta como personaje literario hasta dentro de la ficción. Es un personaje que surge de la nada, de la ausencia ocasionada por su muerte, en un libro que lleva su nombre como título y que termina con su propia lectura y escritura. En las últimas páginas Efraín visita la tumba de su queri-

4. Jorge Isaacs, *María* (Buenos Aires: Losada, 1966), p. 11. Todas las citas subsiguientes provienen de la misma edición.

5. José Eustasio Rivera, *La vorágine* (Buenos Aires: Losada, 1974), p. 11. Todas las citas subsiguientes provienen de la misma edición.

6. Baldomero Fernández Moreno, "Invitación al hogar", en *Literatura hispanoamericana*, ed. Enrique Anderson Imbert y Florit (New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1960), p. 584.

da; parado allí nota, "empecé a leer: 'María...'. A aquel monólogo terrible del alma ante la muerte..." (p. 280). Aquí se nota que "aquel monólogo", que a fin de cuentas es la novela, es motivado, como el poema de Fernández Moreno, por tres condiciones: la soledad, la ociosidad, y la ausencia de la mujer. En el presente de la narración (o sea después de la muerte de María) Efraín también tiene que empezar a "hilvanar" palabras, recrear a María, escribir la novela. Pero fijémonos en el proceso de poetización que ocurre en este presente poco antes de que empiece a escribir la novela que acabamos de leer.

Consta que el narrador empieza a relatar su visita a la tumba de su querida con un lenguaje descriptivo, bastante transparente, "quedé enfrente de un pedestal blanco y manchado por las lluvias, sobre el cual se elevaba una cruz de hierro. Acerquéme. En la plancha negra que las adormideras medio ocultaban ya, empecé a leer: 'María...'" (p. 280). No cabe duda que este lenguaje descriptivo es también connotativo como se divisa en el uso de las palabras *blanco*, *lluvia*, *cruz*, *plancha negra*, pero no podríamos decir que es lírico. Sin embargo, a medida que Efraín se va emocionando con el momento, a medida que va "leyendo", su lenguaje llega a no ser no sólo más evocativo sino también más lírico y se llena de tropos y figuras: "A aquel monólogo terrible del alma (metonimia y prosopopeya) ante la muerte (prosopopeya y aliteración)... que la interroga (metáfora)... demasiado elocuente respuesta (metáfora y/o paradoja) dio esta tumba fría (prosopopeya y metonimia) y sorda (prosopopeya y sinestesia) que mis brazos oprimían (metonimia) y mis lágrimas bañaban (metáfora)". Hay que subrayar que es en este estado de ánimo que Efraín va a empezar la escritura de *María*.

No cabe duda tampoco que la novela nos va a decir mucho más sobre Efraín, supuesto sujeto de la narración, y de su estado de ánimo, que sobre María. Por ejemplo, el texto no empieza con una descripción de María como sería de esperar (puesto que se titula *María*) sino con una del narrador mismo, "Era yo niño", y en todo el primer capítulo hay sólo dos frases que se refieren explícitamente a ella: "María esperó humildemente su turno, y balbuciendo su despedida, juntó su mejilla sonrosada a la mía, helada por la primera sensación de dolor" (p. 11), y "María estaba bajo las enredaderas que adornaban las ventanas del aposento de mi madre" (p. 12). Vale la pena dar

énfasis aquí al hecho de que a pesar de que la primera de estas frases aparentemente describe a la protagonista femenina toma una desviación inesperada y vuelve a concentrarse en Efraín. Por lo visto, las palabras "helada por la primera sensación de dolor", se refieren a la mejilla de Efraín y no a la de María⁸. De esta forma se puede sugerir que desde la primera descripción del personaje femenino nos encontramos ante lo que será la pauta de la novela. Por medio de la poetización, el lenguaje retórico que produce una desviación, la "presentación" de María siempre se desliza hacia un autorretrato de Efraín.

Por añadidura, hay que notar que Efraín no sólo es escritor sino también lector. Ha leído la mayor parte de las obras románticas francesas y se dedica durante esta novela que leemos nosotros a leerles a María y a su hermana algunas de esas novelas. Consta que como consecuencia Efraín frecuentemente describe a María en términos de estas lecturas, y la percibe como reflejo de las protagonistas de éstas, lo cual hace de ella una ficción basada en otra ficción aun dentro de la novela. También nos parece significativo que Efraín use estas lecturas románticas para provocar cierto erotismo en María. En primer lugar las lecciones que Efraín da a María y a su hermana sirven de pretexto para estar físicamente cerca de ella y por lo tanto producen cierta sensualidad, naciente por cierto, pero sensualidad de todas formas. Nos dice Efraín que en algunas de las elecciones "se inclinaba María para ver mejor algo que estaba en mi libro o en las cartas, y su aliento, rozando mis cabellos, sus trenzas al rodar de sus hombros, turbaron mis explicaciones" (pp. 34-35). Durante otra lección cuando los dejaron solos indica el narrador que "mi corazón palpita fuertemente" (p. 35). Este erotismo naciente lo veremos en forma más desarrollada en *La vorágine*.

Así nos parece patente que María es producto de un proceso de poetización por parte de Efraín, una poetización que efectiva pero paradójicamente resulta en el distanciamiento del referente, María, porque él la va cubriendo, sustituyendo, a la vez que su discurso se desvía hacia él mismo y el proceso creador. Las dos citas a continuación reflejan lo que es para mí el gesto predominante de esta novela: "En una plancha negra que las *adormideras medio ocultaban ya*, empecé a leer: 'Ma-

7. P. 6. Lo evocativo se nota en *terrible*, *muerte*, *tumba fría*, *sorda*, *lágrimas*.

8. Además la ubicación de estas palabras sugiere que califican las palabras "la mía". Además no habría modo de que Efraín pudiera saber la causa de estar helada una mejilla de María, y si la mejilla de ésta estaba sonrosada a lo mejor estaría caliente y no helada.

ria" y "María estaba bajo las enredaderas que adornaban las ventanas del aposento de mi madre". En los dos casos María, tanto la obra como el personaje, está medio oculta, escondida, debajo de la flora silvestre, debajo de una planta que adormece, otra que enreda y adorna, tal como está enredada, encubierta, adornada, y adormecida por el discurso poético del narrador.

Sin embargo y a continuación recalcamos que esta poetización que descubrimos de forma tan patente en *María* es, hasta cierto punto, lo que se espera encontrar en el llamado Romanticismo. No nos debe sorprender. Lo que sí nos debe asombrar es que en *La vorágine* Cova inventa y poetiza a la mujer tanto como Efraín a pesar de que por lo general no clasificamos la novela de Rivera como Romanticismo. Sugerimos que Cova percibe y describe a la mujer en términos poéticos con un gesto que no se diferencia mucho del de Efraín.

Pero examinemos el texto mismo. Hacia el fin del texto, a semejanza de Efraín, Arturo nos habla de su afán de escribir y legar al futuro la crónica de sus aventuras. Como especifica él, "Va para seis semanas que... distraigo la ociosidad escribiendo las notas de mi odisea" (p. 224). En la misma página señala, "Y me quedé solo!". Igual que en el caso de Efraín, una de las razones por las cuales él se encuentra solo y ocioso es que Alicia le abandonó y más recientemente también le ha dejado solo la madona. Como lamenta él mismo, "hoy no hallo qué hacer para reconquistarla" (p. 235). O sea, con el mismo gesto que vimos en *María*, Cova escribe porque la mujer no está. Por añadidura, él y Ramiro ya no tienen más que decirse. Así porque carece de ambos, la mujer y un interlocutor, tiene que escribir, tiene que distraerse trazando signos, inventando, poblando su mundo de soledad con fantasmas femeninos. Hay que preguntarse también hasta qué punto no intentará Cova reconquistar a la mujer, sea quien sea, por medio de la escritura, de modo que ella sea seducida por la escritura misma o de modo que una figura femenina, imaginada por supuesto, surja de esta escritura.

El mismo explica su situación de esta forma: "Hoy, como nunca, siento nostalgia de la mujer ideal y pura, cuyos brazos brinden serenidad para la inquietud, frescura para el ardor, olvido para los vicios y las pasiones. Hoy, como nunca, añoro lo que perdí..." (p. 234). Si esto a que se refiere y que perdió es Alicia o la madona no importa porque de todas formas, como en los versos de Fernández Moreno, es la ausencia de la mujer anhelada lo que motiva la escritura y las

subsiguientes fantasías novelescas. Fernández Moreno imagina su vida con la muchacha; Arturo evoca "tantas doncellas ilusionadas, que me miraron con simpatía y que en el secreto de su pudor halagaron la idea de hacerme feliz" (p. 234). No importa el objeto soñado, ni el tiempo verbal (futuro y pasado pueden ser igualmente inventados), el proceso de creación es igual. A la vez, esta mujer "ideal y pura" no puede ser sino una invención literaria, ideada por el hombre que la anhela, como ya viene insinuado en el uso del subjuntivo, "cuyos brazos brinden". No hay nada en el texto que nos permita creer que "estas doncellas ilusionadas" ni "este amor ideal" sean más que otras ilusiones suyas, otras ficciones procedentes de la mente torcida de Cova, el Poeta según su propio epíteto. Parece evidente que esta "mujer ideal y pura" es producto de lo que llamamos en inglés "wishful thinking", mera creación lírica, reflejo y/o proyección de sus propios deseos.

De igual modo, el texto sugiere que el mero gesto de escribir podría emocionar, conquistar, a la mujer. Hablando de su actividad literaria, Cova apunta "En presencia del casto Ramiro, la madona apoyó la mejilla en mi hombro, viendo correr la pluma sobre las páginas, ...admirada de mi destreza en trazar signos que ella no entendía" (p. 223). Es evidente que él escribe en parte para impresionarla, convencerla de su maestría, de su superioridad en asuntos intelectuales ya que no la pudo conquistar con su destreza en otras actividades. Poco después se va ella, y se queda solo, sin ella ni Ramiro. Como consecuencia tiene que seguir escribiendo para recrearla a ella y a las otras. Vemos aquí que otra vez, como en el caso de Fernández Moreno, la escritura surge de la ociosidad, de la nada, y que uno de los productos de esa nada es el personaje femenino. Y si cupiera alguna duda sobre la motivación de Cova, basta apuntar que la preocupación del narrador por la mujer se hace patente desde la primera frase del texto, escrita en, se supone, este presente de la narración cuando tiene que encararse con la ausencia de la mujer: "Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna..." (p. 11).

En aparente contradicción a lo que proponemos aquí, Cova añade en el presente de la narración, "No ambiciono otro fin que el de emocionar a Ramiro Estévez con el *breviario* de mis aventuras, *confesándole* por escrito el curso de mis pasiones y defectos, a ver si aprende a apreciar en mí lo que en él regateó el destino" (p. 225, *emphasis added*). Además de mostrarnos aquí una postura narrativa que veríamos años después en *La familia de Pascual Duarte* (una postura que logra dar

énfasis al hecho de que el narrador no es digno de nuestra confianza y "confiesa" para probar que el destino ha tratado mejor a los otros), esta cita nos hace sospechar que, si de verdad pretende emocionar al "casto" Ramiro, piensa lograrlo por medio de la creación femenina y quiere sacudir a Ramiro de su "castidad", mediante la escritura de dos maneras. En primer lugar su acto de escribir provoca un gesto erótico presenciado por Ramiro; la madona apoya su cabeza eróticamente en el hombro de Cova, y se supone que este erotismo debe excitar al amigo. En segundo lugar, la obra que escribe, que leemos, que hipotéticamente va dirigida a Ramiro, también está colmada de sensualidad, también producto literario sin lugar a dudas, pero de todas formas capaz de sacudir (¿leemos excitar?) a Ramiro:

Si cupiera alguna duda todavía de que el personaje femenino de *La vorágine* fuera producto del proceso de poetización lingüística de que hemos hablado, sólo habría que examinar el lirismo de las primeras páginas del texto y las descripciones que se encuentran allí. Otra vez recalamos el hecho de que éste es el texto con el cual Cova llena el vacío de sus horas ociosas y a solas y el que debe sacudir a Ramiro de su castidad. Fijémonos en los términos poéticos de la cuarta oración del texto. "Ambicionaba el don divino (aliteración y metáfora) del amor ideal (metáfora y/o hipérbole y por añadidura sinécdoque —busca a una mujer ideal que le ame), que me encendiera espiritualmente (otra metáfora y también aliteración), para que mi alma (metonimia) destellara (metáfora)... como la llama sobre el leño (simil y sinécdoque) que la alimenta (metáfora dentro del simil)" (p. 11).

No nos sorprenderá que la frase siguiente que menciona a Alicia sea igualmente producto de tropos: "Cuando los ojos de Alicia (o sea su mirada, metonimia) me trajeron (metáfora) la desventura (sinécdoque), había renunciado ya a la esperanza de sentir un afecto puro (otra vez la idealización del amor). En vano mis brazos (metonimia) —tediosos de libertad (prosopopeya)— se tendieron (metáfora) ante muchas mujeres (a lo mejor hipérbole) implorando (metáfora, prosopopeya) para ellos una cadena (metáfora y/o metonimia)" (p. 11). Claro está que estas frases también están llenas de paradoja. El narrador nos dice que busca un amor puro; sin embargo busca esta pureza en la esclavitud y con mujeres como la madona. Dos páginas más adelante sigue con el mismo leitmotiv al hablar de su "deseo íntimo de que alguien [le] capturara y, librando [le] de Alicia, [le] devolviera esa libertad del espíritu que nunca se pierde en la reclusión" (p. 13). Hay que recalcar que la libertad que ahora busca es, paradójicamente, la libertad de la cárcel.

Así resalta el mismo proceso de desviación y alejamiento que hemos apuntado en *María*. El supuesto enfoque narrativo en el personaje femenino se desliza y se concentra en el narrador masculino y en su actividad literaria. En *María* recalamos que la flora silvestre que la adormecía, ocultaba, enredaba, y adornaba era el mismo discurso poético. De forma igual, en *La vorágine* se hace evidente que la selva que "devoró" a Cova y a Alicia es el mismo proceso de poetización y que éste resulta en la total desaparición del referente bajo el discurso figurativo y retórico.