

Los marcos en "La vorágine" (1)

Mihai Grünfeld
Vassar College

Una de las cuestiones más interesantes que se destaca en la lectura de la novela *La vorágine* de José Eustasio Rivera es una supuesta fragmentación manifestada en la multitud de voces narrativas y niveles de narración que juntas componen la visión grotesca y fascinadora de la selva y de los llanos colombianos. La crítica ha interpretado esta fragmentación de varias maneras. Algunos críticos han visto en ella una falla de Rivera, el no haber conseguido reunir la multiplicidad de narraciones y voces que componen su novela (2). Para otros, esta misma diversidad de niveles narrativos, o sea la complejidad de la creación de Rivera, repre-

1. Una versión abreviada de este trabajo se leyó en la reunión anual de Southeast Conference of Foreign Languages and Literatures, 23-25 de febrero de 1989.
2. Edmundo de Chasca por ejemplo en "El lirismo en *La vorágine*" (*Revista Iberoamericana* 13 (1947-48): 73-89) percibe en esta fragmentación una falta esencial de unidad:

Sin embargo, nuestra admiración de la grandeza esencial de la novela no debe impedir la censura de su mayor defecto. Nos referimos a la falta de integración, debida, en nuestra opinión, a que Rivera no haya formulado su fin artístico conscientemente, lo que a su vez creemos que se deba a un conflicto inconsciente entre el objeto propagandista y el instinto poético del autor (88).

Luis B. Eyzaguirre opina de la misma manera en su artículo "Patología en *La vorágine* de José Eustasio Rivera" (*Hispania* 56 (1973): 81-90):

senta exactamente lo opuesto, un acierto estético (3). Finalmente otros, cuyo punto de vista desea enfatizar la verosimilitud histórica de la novela y su importancia testimonial, hablan principalmente de una ri-

Es, asimismo, la verosimilitud psicológica del protagonista la que provee al lector de la buena voluntad necesaria para soportar la larga historia de las desventuras del viejo Clemente Silva. Esta narración nunca llega a incorporarse al resto de la novela, pero desde luego da fe a la intención social del autor (88) (el subrayado es mío).

3. Lydia de León Hazera en su libro *La novela de la selva hispanoamericana. Nacimiento, desarrollo y transformación*, (Estudios estilísticos, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1971) opina acerca de *La vorágine*:

La obra que consagró la selva amazónica en nuestra literatura debe mucho de su éxito a la estructura aparentemente fragmentada en que fue concebida. Paradójicamente, la fragmentación proporcionó las múltiples perspectivas con las cuales Rivera logró dar a la selva una interpretación a la vez variada y completa y comunicó el estado síquico del protagonista (141).

También encontramos la misma opinión en Luis de Arrigoitia, "Notas de interpretación a *La vorágine* de José Eustasio Rivera" (*Sin nombre* 9.4 (1979): 26-45), Seymour Menton, "*La vorágine*: Circling the Triangle" (*Hispania* 59 (1976): 418-434), Richard Ford, "El marco narrativo de *La vorágine*" (*Revista Iberoamericana* 42.94-97 (1976): 573-580), Jean Franco, "Image and experience in *La vorágine*" (*Bulletin of Hispanic Studies* 41 (1964): 101-110).

queza de voces que participan, como múltiples testimonios, en la evocación de algunos acontecimientos históricos de la selva amazónica o de los llanos colombianos. Estas voces crean una imagen compleja, detallada y fidedigna de la realidad regional colombiana de comienzo de siglo (4). En este trabajo intentamos describir y explicar la fragmentación, peculiaridad estructural de la novela de Rivera, a través del concepto del marco, con el cual la fragmentación nos parece estrechamente relacionado. El análisis específico de los marcos en la obra de José Eustasio Rivera nos proporciona tanto un mejor entendimiento de la estructura fragmentaria de esta novela como del concepto mismo de marco artístico.

Ortega y Gasset propone en 1921 una definición general del marco artístico haciendo hincapié en su manifestación física (5). Refiriéndose a un encuadre pictórico, el filósofo

lo define básicamente como un elemento aislador, una frontera entre dos mundos esencialmente distintos, el mundo real que él denomina "el contorno vital", representado por la pared y "el cuerpo estético" o la obra de arte, definida como "una apertura de irrealdad". Según el filósofo español, el marco, la frontera física que divide los dos mundos, define los parámetros externos del cuerpo estético pero no pertenece a ninguno de los dos mundos, siendo esencialmente exterior y ajeno tanto a la obra de arte como a la pared. En la definición del marco Ortega y Gasset recalca su corporeidad —"una tercera cosa", hacha de madera o cualquier otro material— que da origen a la función separatoria. La falta de este marco físico, dice el filósofo, "perturba nuestro goce estético" y a la vez, el cuadro pierde "garbo y sugestión". Notemos que en esta definición Ortega y Gasset subraya erróneamente la necesidad de un marco material, una tercera cosa de características fuertemente distintas de las otras dos, algo que sirva de separación. Esta necesidad se podría explicar en una larga tradición artística de exponer los cuadros con marcos. Sin embargo, en muchos museos de arte notamos que, para la pintura moderna, la existencia de un marco físico no es absolutamente necesaria. Si los dos mundos que el marco separa son esencialmente distintos, no hace falta un marco material para notar y destacar los límites entre ellos, y su falta no resultaría necesariamente en la perturbación del goce estético (6).

Para empezar a estudiar la relación directa que existe entre los dos mundos que Ortega y Gasset distinguió, relación que en realidad define el concepto del marco, nos serviremos de la analogía sencilla de un regalo, un objeto envuelto en una caja. La re-

4. En su artículo "The Factual Bases of *La vorágine*" (PMLA 54.1 (1939): 316-331) Eduardo Neale-Silva por ejemplo, nos deja una investigación muy detallada de la base verídica y biográfica del texto y descubre huellas reales para la mayoría de los personajes, ya sea principales o secundarios, que aparecen en la novela, incluso para las descripciones regionalistas de la vida en los llanos y de los indios que los poblaban. El caracteriza la novela como:

(A) historical record of importance, containing and accurate summary of the barbarous conditions that prevailed in the Colombian interior and adjacent lands from about 1905 to 1920 (316).

El mismo énfasis testimonial se puede ver en los siguientes artículos: Silvia Benso, (*La vorágine: una novela de relatos*) (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo: *Thesaurus* 30.1 (1975): 271-290), Vicky Unruh, "Arturo Cova y *La vorágine: La crisis de un escritor*" (*Revista de Estudios Hispánicos* 21.1 (1987): 49-60), Joan Green, "La estructura del narrador y el modo narrativo de *La vorágine*" (*Cuadernos Hispanoamericanos* 205 (1967): 101-107), F. V. Kellin, "Introducción de *La vorágine al ruso*" (*Atenea: revista de ciencia, arte y literatura de la Universidad de Concepción* (Chile) 33 (1936): 314-325) y Leonidas Morales, "La vorágine: un viaje al país de los muertos" (*AUCH* 123.134 (1965): 148-170).

5. José Ortega y Gasset, "Meditación del marco", en *Obras completas*, tomo II *El Espectador* (1916-1934) 2a. ed., Madrid, *Revista del Occidente*, 1950, 308-315.

6. Aunque en el teatro moderno, especialmente en obras como *Seis personajes en busca de un autor* en las que se juega con romper la estricta separación entre el espacio escénico y los espectadores, se nota muy claramente cierta perturbación o ansiedad existencial. Igualmente pasa en obras novelísticas como *Niebla*, de Unamuno, en donde se sugiere una ruptura entre el marco que separa el mundo novelesco del mundo de los lectores y del autor.

lación entre la caja y el objeto es ambigua. Por una parte parece haber una autodeterminación clara entre las dos. Al recibir el regalo, nosotros no percibimos la caja sólo como una barrera para llegar a su contenido. El tamaño, la forma, el peso, o cualquier otro detalle exterior de la caja nos sugiere inmediatamente parámetros del objeto incluido, parámetros que, hasta cierto punto se pueden adivinar, si nos basamos en los datos que el empaque nos ofrece. Si la caja es grande, también el regalo lo será; si la caja tiene una forma especial, también el regalo lo tendrá. Además, el sencillo hecho de que los dos elementos componen juntos un tercero, un regalo, destaca aun más claramente esta relación de autodeterminación. Pero hace falta subrayar que esta relación global es también limitada y a veces puede ser engañosa puesto que la caja y el contenido son en realidad dos elementos claramente independientes. En el campo de las artes, el encuadre pictórico y la escena del teatro son también marcos cuya existencia física no es necesaria pero que, como la caja de un regalo, articulan una relación de reciprocidad y autodeterminación, digamos limitada por ahora, entre dos mundos netamente distintos.

Al examinar la novela *La vorágine* veamos ahora cómo nos puede ayudar este entendimiento del marco, de la relación de autodeterminación que se engendra entre un objeto de arte y su contorno. Encontramos en la estructura de esta novela un sinnúmero de separaciones —algunas físicas y otras conceptuales— que por su función equivalen y representan marcos parentéticos, tal como acabamos de definirlos (7). En un primer

plano físico, encontramos que la novela se compone de una serie de divisiones formales como el epígrafe, el prólogo, el epílogo, las tres partes o capítulos, y toda una serie de divisiones menores en forma de cartas, telegramas, canciones, etc., todas marcadas o separadas físicamente de su entorno por espacios en blanco, subtítulos o escritura cursiva. Estos marcos, estas divisiones formales que contribuyen directamente a la definición de varios aspectos de la novela son percibidos y entendidos automáticamente por el lector. Examinemos a continuación un primer marco formado entre el libro, objeto físico y el discurso que éste encierra.

El libro es un objeto físico y cultural mediante el cual un autor dirige a unos lectores un texto escrito, un discurso que puede ser filosófico, matemático, novelístico, etc. La relación entre este objeto físico y su contenido es recíproca, como se vio en la definición de los paréntesis. Su existencia física, aparente en el hecho de haber sido publicada por una casa editorial, representa generalmente un reconocimiento de que el discurso tiene cierto valor social. El formato, las características estéticas de la portada, la calidad del papel y de la imprenta son otros indicios culturales que ayudan para una clasificación y definición, claro que parcial y bastante superficial, del discurso que el libro encierra. Pero también este discurso influye en el valor del objeto físico. Una edición rara del *Quijote* no tiene el mismo valor monetario ni sentimental para el estudioso de la literatura que un libro de medicina. A nivel conceptual, un marco paralelo al que venimos describiendo sería entre una categoría discursiva inicial de "novela" y el discurso mismo de *La vorágine*. Esta categoría inicial

7. En su trabajo *Elementos para una teoría del texto literario* (Col. Filología, Barcelona, Editorial Crítica, 1978), Walter Mignolo clasifica los marcos en dos categorías:

Limitándonos al texto literario, podríamos comenzar señalando dos maneras a las cuales está sujeto el enmarque: la una es "física" y equivale al marco en la pintura o a la escena del teatro o la pantalla en el cine; la página y el libro; la otra es "cultural" y está representada por el módulo principio-fin. Un ejemplo

de la operatividad de este segundo aspecto puede ofrecerlo la estructura fuertemente marcada, como principio y fin, del soneto (8).

Para Mignolo los marcos culturales representan una categoría conceptual, una división mucho más sutil basada totalmente en cierta comunalidad de conocimientos culturales entre un autor y un lector sin la cual estos marcos conceptuales quedarían totalmente desapercibidos.

representa en el lector ciertas expectativas previas a la lectura que no son iguales por ejemplo delante de una novela o de un libro de geografía. Frente a una novela, el lector espera generalmente una historia ficticia en prosa, relativamente larga, con personajes y acciones que pueden asemejarse pero que no son la representación directa y específica de acontecimientos de la vida real. Esta expectativa inicial de lo ficticio del discurso creada por el marco de la novela es global, refiriéndose a la totalidad del discurso encerrado y es muy importante porque influye en un contenido a veces ambiguo que, como veremos más adelante, en *La vorágine* puede aparecer unas veces como "realidad histórica" pareciendo contradecir la expectativa inicial de tratarse de una ficción novelesca.

Si pasamos ahora a examinar la serie de marcos creada alrededor de la noción literaria bastante común del "manuscrito encontrado", compuesto en *La vorágine* por un discurso encuadrado por un epígrafe, un prólogo y un epílogo, encontramos que la noción de un marco único y sencillo, tal como lo vimos en el caso del libro, de las pinturas o de la escena en el teatro parece complicarse considerablemente. He aquí un esquema explicativo de un primer nivel de los marcos de la novela:

libro

autor [novela [epígrafe ((prólogo (manuscrito encontrado) epílogo)]] lector

El epígrafe es generalmente una cita con la que el autor trata de resumir para el lector cierto contenido conceptual de una novela. El epígrafe de *La vorágine* sigue estas expectativas generales pues es el fragmento de una carta de Arturo Cova en la que éste prefigura su propia muerte, debida a un "destino implacable" de héroe romántico. Se trata del fracaso de una persona que en su juventud prometía, cuya "inteligencia irradiaría extraordinariamente" (8). Al caracte-

terizar desde el principio a Arturo Cova como un personaje romántico que no se ve responsable de su propia vida, de su fin trágico, sino que inculpa de una manera algo rimbombante al destino, Rivera influye en nuestra percepción de Cova insuflándonos cierta desconfianza y recelo hacia él, sentimientos que sólo irán aumentando a lo largo de la novela.

El prólogo y el epílogo forman juntos un marco discursivo por medio del cual el autor se dirige generalmente al lector para explicar o presentarle su obra. Igual que el epígrafe, son discursos con un propósito explicativo que, como la caja en el caso del regalo, no participan directamente en la narrativa pero son a la vez parte de ella. El prólogo de *La vorágine* consiste en una carta firmada por José Eustasio Rivera en la que éste se dirige a cierto "Señor Ministro" y hace algunos comentarios críticos sobre el manuscrito del personaje Arturo Cova. Al mismo tiempo, el epílogo es un telegrama que el Cónsul, personaje de la novela, dirige al mismo Señor Ministro comunicándole que Arturo Cova y sus compañeros desaparecieron en la selva. Este telegrama define al Ministro como uno de los personajes de la novela y por consiguiente, el hecho de que en el prólogo Rivera se comunique con el Ministro lo coloca a él también dentro de la novela como otro personaje del libro. Richard Ford aclara acertadamente el cambio de la función de este marco cuando Rivera dirige el prólogo no al lector sino al Ministro, definiendo este cambio como un "truco que responde al afán del autor de dar apariencia de realidad a su ficción, de estrechar el lazo entre lector y mundo novelado" (9). Pero, en efecto, lo

apenas mi planta descendió al infortunio; los que al recordarme alguna vez piensen en mi fracaso y se pregunten por qué no fui lo que pude haber sido, sepan que el destino implacable me desarraigó de la prosperidad incipiente y me lanzó a las pampas, para que ambulara vagabundo, como los vientos, y me extinguiera como ellos sin dejar más que ruido y desolación". (Fragmento de la carta de Arturo Cova (7).

8. "...Los que en un tiempo creyeron que mi inteligencia irradiaría extraordinariamente, cual una aureola de mi juventud; los que se olvidaron de mí

9. Richard Ford, "El marco narrativo de *La vorágine*", *Revista Iberoamericana* 42.94-97 (1976): 574.

opuesto ocurre. Rivera modifica el uso general del prólogo y del epílogo, haciéndolos partícipes en una instancia específicamente literaria bastante común, a través de la cual los autores explican la procedencia de su texto como un manuscrito encontrado, que ellos enmiendan parcialmente y luego dan a la publicación. Este truco del así llamado manuscrito encontrado ni aquí ni en el *Lazarillo*, ni en el *Quijote* tiene en realidad la intención de engañar al lector en cuanto a la frontera entre realidad y ficción, como lo sugiere Ford. Sencillamente tiene el propósito de crear una situación verídica que explique la procedencia de un texto pero sin olvidar que esta situación misma está dentro del marco novelístico inicial que califica de ficción todo lo que se encuentra dentro del libro. También, la superposición de varios marcos que notamos en el esquema anterior del primer nivel de la novela resulta en una estructura conceptual de *mise en abîme* que por definición representa una situación ficticia al enfocar no cierta realidad sino la operación misma de creación de lo ficticio. Basta pensar como ejemplo en la multitud de cuadros barrocos holandeses que utilizan pinturas dentro de estos mismos cuadros o espejos, a veces cóncavos, para sugerir espacios adicionales o en "Las meninas" de Velázquez en donde el uso de marcos como espejos resulta en un comentario directo sobre la creación del espacio pictórico. Entonces, cuando en el prólogo Rivera se dirige a un personaje de la novela, el resultado no es sólo una apariencia de realidad impartida a un discurso novelesco sino también lo contrario, una ficcionalización de cierta realidad extratextual, del autor, que aparece junto con sus personajes, y que por consiguiente, en aquel instante es otro personaje. El uso que Rivera hace de los marcos permite que al comienzo de la lectura de *La vorágine* el lector se quede con una impresión general de vaguedad sin tener un entendimiento preciso sobre el valor ficticio o histórico del discurso que lee. El lector espera que toda esta ambigüedad se aclare más adelante, pero desafortunadamente en vez de resolverse, esta situación resultará cada vez más compleja porque los mar-

cos que señalamos hasta aquí van multiplicándose, creando una estructura que se torna más complicada, debido ahora a los múltiples narradores que participan en crear el así llamado manuscrito de Arturo Cova.

Si examinamos las tres partes que componen el manuscrito encontrado, notamos inmediatamente una continuación de la serie de narraciones o historias encuadradas. Es como si se tratara de unas cajas chinas que contienen cada una ejemplares más pequeños adentro. Así, la segunda parte del manuscrito contiene dos historias intercaladas contadas por Helí Mesa. En la primera éste relata el escape de las dos protagonistas, Alicia y la niña Griselda, hacia las caucherías en el grupo de personas enganchadas por Barrera, escape voluntario al principio, pero que durante el viaje se convierte en la esclavitud del grupo cuando Barrera muestra sus verdaderas intenciones de conseguir mano de obra para el trabajo en las caucherías (118-120) (10). La segunda historia es el cuento mítico fantástico de la indiecita Mapiripana, que explica ocurrencias fantásticas de la misma selva que atraviesa el grupo de Cova hacia los cauchales (123-125). También el colombiano Clemente Silva toma la voz en esta segunda parte del manuscrito y describe, primero, su propia vida difícil y misera antes y durante la larga estancia en los cauchales en busca de su hijo (144-173), y segundo, el duro trabajo de los caucheros (39-140; 143-144) en la selva. Pero el proceso de intercalación sigue aún más. Dentro de la historia de Clemente Silva oímos al colombiano Balbino Jácome aumentando con su cuento la descripción de las horribles condiciones de trabajo y explotación de los caucheros y la fraternidad de un grupo aparte, el contingente de trabajadores colombianos (160-166). Y en la Tercera parte de la narración de Cova, Ramiro Estévez nos cuenta la horrible historia de la masacre cometida por el coronel Funes con la complicidad del gobernador en el pueblecito de

10. Toda paginación de la novela refiere a *La vorágine*. Biblioteca clásica y contemporánea, 14a. ed., Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.

San Fernando el 8 de mayo de 1913 (226-234). He aquí un esquema de estas historias intercaladas y de los marcos que se forman entre ellas:

manuscrito [Arturo Cova [1a. parte]
 [2a. parte
 (Helí Mesa: escape
 y viaje del grupo de
 Barrera por la selva)
 (Helí Mesa: La indiecita Mapiripana)
 (Clemente Silva: su vida
 /Balvino Jácome: vida de los caucheros/
 [3a. parte
 (Ramiro Estévez: el masacre de San Fernando)]]

Lo distintivo de todas estas historias intercaladas es el hecho de que Cova y cada uno de sus narradores, cede la voz a los otros y reproduce directa y fielmente los discursos de éstos, sin una obvia interferencia personal. Esto crea una estructura de cajas chinas y tiene su explicación cuando notamos que todas estas historias, con excepción del cuento de la indiecita Mapiripana, forman casi la totalidad de la parte "testimonial" del manuscrito, sobre todo lo referente a la vida de los caucheros. Con esta multiplicidad de voces, de testigos personales independientes colocados en una estructura en forma de unas cajas, una estructura que enfatiza la independencia de las distintas voces, Arturo Cova, cuya historia finalmente contiene a todas las otras, intenta crear cierta impresión de objetividad y distanciamiento entre sí mismo y los acontecimientos narrados por los otros. Por lo menos en el caso de estos acontecimientos, Cova quiere dar una impresión clara de independencia, con el propósito de aumentar la credibilidad de su propia historia y de su testimonio, resultando así en una denuncia política muy fuerte de los abusos cometidos por las distintas compañías caucheras contra

sus trabajadores. La descripción que Cova hace de la selva coincide con la de los otros narradores y sirve para apoyarlas sin que éstas se contagien por la selva, como veremos que ocurre con el estado físico y mental cada vez más trastornado y enfermo de Cova. Así, Cova nos describe por una parte su lenta degeneración física y mental debida entre otros a una selva avasalladora, hecho que pone en tela de juicio la veracidad de su historia, y por otra parte trata de apoyar su descripción de la selva y las horribles e inhumanas condiciones de trabajo en los cauchales con las voces aparentemente independientes de los otros testigos (11).

11. Entre los numerosos artículos que comentan el empeoramiento del estado mental de Cova se destacan los de William E. Bull, "Nature and Anthropomorphism in *La vorágine*" (*Romanic Review* 39 (1948): 307-318), Luis B. Eyzaguirre, "Patología en *La vorágine* de José Eustasio Rivera" (*Hispania* 56 (1973): 81-90), y Sylvia Molloy, "Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*" (*Revista Iberoamericana* 141 (1987): 745-766). Además, casi toda la literatura crítica existente destaca el hecho de que la credibilidad de Cova está muy reducida. Como personaje él no está bien vinculado psicológicamente con lo que describe puesto que su identificación real no está ni con los trabajadores de los llanos ni de la selva, sino con la intelectualidad de la ciudad que deja atrás. Por consiguiente, diatribas como en las que él se identifica con la suerte de todos los caucheros destacan en realidad lo poco que tiene en común con ellos, sus maneras histriónicas y finalmente la falta de confianza que se puede acordar a veces a sus palabras. Ciro Alegría por ejemplo en su "Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana" (en Juan Loveluck M., *La novela hispanoamericana*, Santiago: Edición Universitaria, 1963, 118-126) dice:

En vano proclamará Cova alguna vez, con cierta grandilocuencia, que es un cauchero. No está envuelto realmente en la peripecia, por mucho que la vea y la sufra... *La vorágine* tiene la falta de lógica novelística de que el personaje principal y los dos que le siguen en importancia, no están vinculados psicológicamente al problema, como no sea de modo marginal. La presencia de Arturo Cova, intelectual romántico, frustrado y declamador, entre un turbión de hombres de presa, resulta un tanto estrafalaria (417).

Este proceso de separación discursiva que resulta en una multitud de marcos aparece aún más claramente cuando notamos que Cova no aplica esta misma estrategia de distanciamiento con todos los relatos sino únicamente con los que forman la parte "testimonial". En realidad las cajas chinas no sirven de modelo para la serie de historietas de sabor costumbrista o regionalista que componen el resto del mismo manuscrito y que tienen la función de caracterizar a los personajes y el ambiente en que viven y actúan. En el caso de éstas, su veracidad, enfatizada por la nitidez de la estructura discursiva, deja de ser un problema, una preocupación específica. Al contrario, en historias de otros protagonistas, historias en que Cova mismo no participó, como por ejemplo la historia de Franco y la niña Griselda, Cova se empeña en subrayar lo opuesto, su lado ambiguo e incierto:

Correa me aclaró algunos detalles relativos al embrollo de Franco en Arauca. Un joven llamado Helí Mesa que "actualmente vivía como colono en el caño Caracaraté", vino una vez a La Maporita, y mientras desyerbaban el "conuco", le relató los sucesos *como testigo presencial*. Franco era teniente de la guarnición y estableció su casa lejos del cuartel, a la orilla del río. El capitán dio a perseguir a la niña Griselda, y,... (83) (el subrayado es nuestro).

Notamos aquí por una parte el empeño de Cova en autenticar esta primera versión de la historia a través de un "testigo presencial". Pero al mismo tiempo, se trata de una historia ya de tercera mano que Helí Mesa supuestamente presencié y se la contó a Correa, quien se la contó a Cova, quien a su vez nos la cuenta, produciendo un efecto totalmente opuesto, de desconfianza en lo narrado. Además, en la segunda parte del manuscrito, Fidel contradice lo dicho por el testigo presencial, especialmente cuando se trata de la inocencia de la niña Griselda, con una historia que él mismo le cuenta, esta vez directamente a Cova:

Tanta sorpresa me causaron aquellos hechos, que *sentía un mareo de confusión e incertidumbre*. Fidel seguía desnudando su corazón y describiendo dramas íntimos, penas de hogar, hastíos de convivencia con la homicida, proyectos de anhelada separación. Todos los días cultivó el deseo de que la mujer [la niña Griselda, quien había matado por su propia mano al capitán] lo abandonara, ahorrándole así la vergüenza de repudiarla sin motivo justificable. Mas ella, por desgracia, no le había sido infiel, y de tal manera se dio a considerarlo y atenderlo, que lo ligó indestructiblemente con una lástima cariñosa, superior al más grave desvío... (132) (el subrayado es nuestro).

Subrayamos aquí la confusión e incertidumbre tanto de Cova como del lector quien se queda sin posibilidad de saber la verdad. Tanto la primera historia como ésta tienen sus orígenes en testigos personales, uno es Helí Mesa y otro es Franco mismo. ¿A quién creer? Nos quedamos, como Cova, con el conocimiento de las dos posibilidades pero una incertidumbre básica acerca de lo que había pasado, sin poder elegir entre las dos versiones de la historia. Sentimos esta misma inseguridad desapacible al oír la historia de Pipa, cuyo carácter infiel ya se había evidenciado cuando le robó el caballo a Cova. El tono distante con el cual éste empieza la historia de Pipa nos muestra que Cova tampoco lo cree enteramente:

El Pipa solía hacerme protestas de adhesión incondicional, y acabó por relatarme la pavorosa serie de sus andanzas. Su mano sabía disparar la barbada flecha, en cuya punta iba ardiendo la pelota de "peramán", que cruzaba el aire como un cometa, con el aullido de la consternación y del incendio.

Muchas veces, para librarse del enemigo, se aplanó en el fondo de las lagunas como un caimán,... (p. 101) (el subrayado es nuestro).

Evidentemente, en estas historias, como en muchas otras, Cova no tiene la misma preocupación por su objetividad y neutralidad (12). Ellas pertenecen a un tipo de testimonio de carácter no político sino más bien poético, aunque, como nos lo mostró Eduardo Neale-Silva la mayoría tiene una base en la experiencia personal de José Eustasio Rivera (13). Al contrario de las historias de los caucheros que enfatizan claramente su propio valor testimonial y político, dada la cercanía de la fecha que describe las condiciones de explotación del caucho y la fecha en que ocurre la masacre descrita en el manuscrito, las otras historias de la novela describen una realidad poética que se caracteriza básicamente por su ambigüedad y su contaminación.

Pero las distintas relaciones entre las historias que componen *La vorágine* no pueden ser descritas siempre adecuadamente mediante las cajas chinas porque a veces no hay una separación tan nítida entre estas historias. Este modelo que define una relación no sólo de separación sino también de autodeterminación no es suficiente porque en esta compleja estructura de marcos que delimitan los interiores y los exteriores de *La vorágine* —estructura enfáticamente separatoria— se nota una constante interpenetración, una quiebra de fronteras y límites. Primero esto ocurre a nivel de la enunciación, dentro de las historias mismas, donde notamos una mezcla de distintos tipos de discursos. Por ejemplo, en el caso de la así llamada parte testimonial en la que Cova y los otros narradores se toman la molestia de dar una apariencia de testimonios discursivamente separados, notamos dentro de cada historia una frontera borrosa, un contagio entre una narración de tono objetivo, histórico, y otra de tono alucinatorio, poético, mítico, rompiendo así una homogeneidad discursiva necesaria para los fines testimo-

12. Por ejemplo la historia de la muerte de Zubieta (94-95), o la historia del colombiano Petardo Lesmes (219-220).

13. Eduardo Neale-Silva, "The Factual Bases of *La vorágine*", *PMLA* 54.1 (1939): 316-331.

niales. La narración intercalada de Ramiro Estébanez, que cuenta la horrible matanza de Funes, empieza en el tono objetivo de una descripción topográfica: San Fernando es un pueblecito específico de sesenta casas, situado al cruce de tres ríos, nombrados con exactitud geográfica para que el lugar se pueda identificar fácilmente. Pero este tono discursivo cambia en el mismo párrafo:

En el pueblecito de San Fernando, que cuenta apenas sesenta casas, se dan cita tres grandes ríos que lo enriquecen: a la izquierda, el Atabapo, de aguas rojizas y arenas blancas; al frente, el Guaviare, flavo; a la derecha, el Orinoco, de onda imperial. Alrededor, ¡la selva, la selva! Todos aquellos ríos presenciaron la muerte de los gomeros que mató Funes el 8 de mayo de 1913.

Fue el siringa terrible —el ídolo negro— quien provocó la feroz matanza (226).

He aquí el comienzo de un discurso de tono geográfico o tal vez histórico si se piensa en el propósito de localizar exactamente la fecha y el lugar de los acontecimientos. Pero el primer párrafo termina en una exclamación retórica, repetida dos veces "Alrededor, ¡la selva, la selva!". Es una intrusión de otro tipo de discurso, subjetivo, poético, en que se presienten lúgubres premoniciones y un terror atávico, y que pertenece más bien a una visión mítica porque lo que rodea el pueblecito de San Fernando no es una selva cualquiera sino es la Selva, personificación de una Naturaleza antropomórfica femenina, una de las protagonistas centrales de la así llamada "novela de la tierra" hispanoamericana (14). El siguiente párrafo parece

14. Pedro Grases en su artículo "De la novela en América" (en Juan Loveluck, *La novela hispanoamericana*, Santiago, Editora Universitaria, 1969) dice que la novela hispanoamericana, al contrario de la novela europea, se caracteriza por una naturaleza que desempeña el papel de su personaje principal:

[Las] grandes novelas de América —las que dan la tónica o son exponentes de las demás creaciones novelísticas han rectificado el concepto tradicional de dicho género. Ya no es el hombre,

bastante objetivo al darnos la fecha exacta, aunque la descripción antropomórfica de la selva continúa a través de una personificación de los ríos ya mencionados, a quienes el narrador toma por testigos presenciales del crimen de Funes. Finalmente el tercer párrafo retoma y amplía la personificación de los elementos de la selva, a través de una metáfora bíblica. El ídolo negro —o sea el diablo-caucho— reemplaza en la adoración de los caucheros a Dios, acción que desemboca, como toda idolatría en el universo cristiano, en la perdición y la muerte de los apóstatas. Notamos pues una interpenetración de dos tipos de discursos, uno geográfico testimonial, de características objetivas, y otro, más bien mítico poético, que sirve de intérprete de los acontecimientos, sacándolos del marco histórico y colocándolos dentro de un encuadre claramente literario. De este modo, el testimonio de las atrocidades cometidas por individuos o compañías caucheras específicas se diluye, desapareciendo dentro de un ámbito de violencia general, en el que todos cometen crímenes y

ni siquiera el factor humanidad, lo fundamental, el protagonista de la novela americana. Sus grandes personajes son "vitalizaciones" de la Naturaleza (70).

Es interesante notar que Rivera nos presenta esta Selva sistemática y coherentemente como un ser de características claramente femeninas, que amenaza constantemente al hombre y que finalmente, cuando éste la penetra, lo devora. Ella representa la otredad, lo desconocido, lo extranjero, lo irracional que en un sistema binario se contraponen a lo conocido, lo racional, lo masculino. En el final trágico de la historia de Estébanez, por ejemplo, notamos esta visión claramente femenina de la Selva. Primero aparece la parte testimonial, objetiva, que sencillamente enumera hechos tristes, trágicos, relacionados con el trabajo en la selva. Pero esto se sigue por un discurso interpretativo, mucho más poético, de la selva, de este protagonista femenino:

Bien saben los gomeros que el oro vegetal no enriquece a nadie. Los potentados de la floresta ni tienen más que créditos en los libros, contra peones que nunca pagan, si no es con la vida, contra indígenas que se merman, contra bongueros que se roban lo que transportan. La servidumbre en estas comarcas se hace vitalicia para esclavo y dueño: uno y otro deben morir aquí. Un sino de fracaso y maldición

en el que la culpa final la tiene la selva misma, esta hembra fantástica, maléfica y devoradora que hace perder a todos los que se atreven a penetrarla. Hasta Clemente Silva, cuyo testimonio sobre la vida de los caucheros es absolutamente central para la novela, participa en una interpretación mítica de la Selva cuando la describe de este modo:

Nadie ha sabido cuál es la causa del misterio que nos trastorna cuando vagamos en la selva. Sin embargo, creo acertar en la explicación: cualquiera de estos árboles se amansaría, tornándose amistoso y hasta risueño, en un parque, en un camino, en una llanura, donde nadie lo sangrara ni lo persiguiera; mas aquí todos son perversos, o agresivos, o hipnotizantes. En estos silencios, bajo estas sombras, tienen su manera de combatirnos: algo nos asusta, algo nos crispa, algo nos oprime, y viene el mareo de las espesuras y queremos huir y nos extraviamos, y por esta razón miles de caucheros no volvieron a salir nunca (181).

persigue a cuantos explotan la mina verde. La selva los aniquila, la selva los retiene, la selva los llama para tragárselos. Los que escapan, aunque se refugien en las ciudades, llevan ya el maleficio en cuerpo y en alma. Mustios, envejecidos, decepcionados, ni tienen más que una aspiración: volver, volver, a sabiendas de que si vuelven perecerán (233).

Empezando con la imagen femenina de la mina verde, este párrafo describe la naturaleza antropomórfica con los rasgos de una *femme fatale* que atrae al hombre y lo destruye agotándolo en el mismo acto sexual que él tanto desea. Si contraponemos este discurso con el del cuento de la indiecita Mapiripana, notamos en seguida una gran semejanza tanto en su estructura como también en las imágenes femeninas que forman la base de la historia de un misionero que viene a la selva, que por su lujuria desea a la indiecita —mujer/naturaleza/vampiro— quien lo atrapa en una cueva —símbolo sexual— en las montañas y lo agota: "Para castigarle el pecado de la lujuria, chupábale los labios hasta rendirlo, y el infeliz, perdiendo su sangre cerraba los ojos para no verle el rostro, peludo como el de un mono orangután". (124). Después de escaparse, el misionero tiene que regresar a la cueva y entregarse para terminar su vida muriendo de fiebres.

Es como si finalmente no existiera un único culpable de toda la violencia que se comete sino que tanto la selva como los hombres que la explotan participan en un mundo misterioso, mágico, sobrenatural. De esta manera, lo que vimos como una primera instancia de mezcla de niveles discursivos se amplía, traspasando los límites interiores de cada historia. El proceso se extiende entre distintas historias relacionándolas, ligándolas en una red compleja en que los distintos niveles discursivos se entremezclan para crear un mundo alucinatorio en que lo testimonial se entrelaza todo el tiempo con lo poético y el lector presencia ambos niveles al mismo tiempo, sin una separación, una delimitación nítida entre ellos (15).

Al examinar la imagen familiar de la casa, Gaston Bachelard contradice la existencia de una correspondencia psíquica directa que represente los interiores y los exteriores del espacio íntimo del ser humano (16). En el capítulo "La dialectique du dehors et du dedans" el autor analiza algunas imágenes de la poesía de Henri Michaux y muestra la falsedad de una separación geométrica y psíquica simplista que percibiría el interior y el exterior como un correlato ético de la dialéctica de lo positivo y de lo negativo, del sí y del no. La realidad fenomenológica o metafórica, tal como aparece en los poemas que Bachelard analiza, escapa a una sencilla distribución dicotómica. La experiencia humana del interior y del exterior es mucho

más compleja. Bachelard concordaría con nuestro análisis de las historias de *La vorágine*, de sus niveles y tipos de discursos, porque también para él los dos espacios de la casa, estas dos realidades íntimas, no sólo se autodeterminan sino que a la vez se interpenetran. Un último ejemplo de esta interpenetración del interior y el exterior lo encontramos en la historia de la indiecita Mapiripana. Esta leyenda tiene una influencia muy fuerte sobre el grupo de personas que acompaña a Cova en la selva tropical. Su mundo fantástico penetra la conciencia tanto del grupo de Cova como de los trabajadores caucheros que viven constantemente en la selva tropical. Como en el caso de la interpretación mítica de la selva de Clemente Silva, quien ha trabajado dieciséis años de cauchero, para Cova las fronteras entre el mundo fantástico y el así llamado mundo "racional" se borran también, confundándose especialmente en los sueños y las alucinaciones que se están apoderando de él cada vez más. El resultado es una doble realidad, testimonial y fantástica a la vez, en que los dos términos coexisten separadamente y al mismo tiempo los niveles se entrelazan, pero sin permitir una clara dialéctica del sí o del no, sin permitirnos decidir un propósito exclusivamente testimonial o literario del discurso. Así, en el epílogo de la novela, la frase de carácter mítico "¡Los devoró la selva!" penetra y contagia el pretendido lenguaje testimonial del telegrama que el Cónsul colombiano le dirige al Señor Ministro, interpretando poéticamente los últimos acontecimientos de Cova y su grupo:

El último cable de nuestro Cónsul, dirigido al Señor Ministro y relacionado con la suerte de Arturo Cova y sus compañeros, dice textualmente:
"Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva. Ni rastro de ellos.
¡Los devoró la selva!" (261) (el subrayado es nuestro).

En conclusión, al examinar la estructura de *La vorágine* desde el punto de vista de los marcos hemos encontrado el intento claro de Rivera de crear una novela de estructura

15. En su artículo "Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*" (*Revista Iberoamericana* 141 (1987): 745-766) también Sylvia Molloy destaca el hecho de que la novela se caracteriza por una "contaminación" que, según ella, se percibe en la existencia, por ejemplo, de voces de distintos niveles discursivos o, en términos del vocabulario de la enfermedad y violencia (753). Molloy analiza la novela en términos de una norma o convención literaria y la ruptura o "quiebra flagrante de la convención". Desafortunadamente ella deja de tratar también el propósito testimonial de la novela, manifestada entre otros en su fragmentación narrativa, campo en el cual el contagio discursivo de que ella habla es muy evidente.
16. Gastón Bachelard, *La poétique de l'espace*. Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

fragmentaria, de múltiples marcos y narraciones enmarcadas como las cajas chinas. Al examinar el marco inicial formado por las expectativas del lector delante de una novela, y el marco narrativo formado por un epígrafe, un prólogo y un epílogo y estructurado alrededor de la convención del manuscrito encontrado, hemos hallado que los marcos funcionan como cajas chinas, o paréntesis, que por una parte separan cuidadosamente dos realidades distintas, pero por la otra, permiten cierta relación de autodeterminación entre las partes delimitadas. En el caso de la estructura del "manuscrito encontrado" hemos visto que la superposición de una multitud de marcos representa un caso de *mise en abîme* que tiene un claro propósito de enfatizar lo ficticio del discurso. Esto se ha visto paralelamente con un deseo claro de poner hincapié en el carácter testimonial, "real" del discurso. El juego entre lo real y lo ficticio se extiende a través de toda la novela, estructurada intencionalmente como unas cajas chinas en un número cada vez mayor de marcos formados por narraciones aparentemente independientes, contenidas dentro de otras narraciones, también independientes. La metáfora de las cajas chinas ya no describe exactamente la relación entre las distintas narraciones. Estas presuponen una separación obvia y deliberada entre los diferentes segmentos narrativos, pero al mismo tiempo hemos notado un sistema de interpenetraciones

discursivas tanto en el interior de las distintas narraciones como entre interiores y exteriores formados por ellas. Rivera separa y reúne en el mismo texto diversos niveles de discursos entremezclando así un propósito testimonial con uno poético, incluso en las así llamadas historias testimoniales de la vida de los caucheros en la selva tropical. El autor crea entonces estos marcos, esta construcción de múltiples encuadres, con el propósito de sugerir una estructura que le permita al lector una esperanza, por vaga que sea, de un significado claro, sin ambigüedades, de la odisea de Cova y de la situación de los caucheros en la selva tropical. Paralelamente, hemos notado que la naturaleza misma de los marcos, de estas supuestas separaciones implica una compenetración entre los distintos niveles de la estructura, negando así un sistema sencillo, casi binario, de significaciones en la novela. Rivera no nos da una respuesta clara, una delimitación exacta entre lo testimonial-real y lo ficticio, de manera similar a otros autores de la misma época, como Pirandello y Unamuno, quienes también tratan este tema relacionado con los marcos y llegan a resultados semejantes. Y esto nos remite, sin duda, a pensar que la novela de Rivera, como la obra de los otros dos autores, llega finalmente a hablar de sí misma, de la naturaleza del discurso literario, y de una relación ambigua entre lo ficticio y lo real.