

COLECCION
INVESTIGACION Y CRITICA LITERARIA

Françoise Perus

DE SELVAS Y SELVATICOS

Ficción autobiográfica y poética narrativa en
Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera



DEPARTAMENTO DE LITERATURA





Françoise Perus

**DE SELVAS
Y SELVATICOS**

Ficción autobiográfica y poética narrativa en
Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera

Departamento de Literatura
Facultad de Ciencias Humanas
Universidad Nacional de Colombia

Departamento de Humanidades y Literatura
Facultad de artes y Humanidades
Universidad de los Andes

PLAZA & JANES
EDITORES COLOMBIA S. A.

860.865

P471d

Perus, Françoise

De selvas y selváticos: Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera / Françoise Perus. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia: Universidad de los Andes: Plaza & Janés, 1998 256 p.

ISBN: 958-14-0292-6

1. Rivera, Jorge Eustasio, 1889-1928

2. Isaacs, Jorge, 1837-1895

tit. María tit. La Vorágine

3. Literatura colombiana

ADR- Secc. Catalogación

Universidad Nacional

Primera edición: Agosto de 1998

© 1998 Françoise Perus

© 1998 PLAZA & JANES

Editores colombia S. A.

Calle 23 No. 7 - 84

Santafé de Bogotá D. C., Colombia

© 1998 Departamento de Literatura

Facultad de Ciencias Humanas

Universidad Nacional de Colombia

© 1998 Departamento de Humanidades y Literatura

Facultad de Artes y Humanidades

Universidad de los Andes

ISBN: 958-14-0292-6

Fotografías Carátula: Carlos Aguiar

Diseño Carátula: Germán Leal

Preparación Editorial: 4 x 4 Editores Ltda.

Impreso por: **Impreandes Presencia S.A.**

Printed in Colombia

INDICE

AGRADECINIENTOS	11
PROLOGO	13
INTRODUCCION	17
MARIA O LA NEGACION DEL TIEMPO Y EL ESPACIO NOVELESCOS	43
I EL DIALOGO TEXTUAL ENTRE MARIA Y EL GENIO DEL CRISTIANISMO	48
a/ Una primera jerarquización de los signos/personajes	43
b/ Algunas precisiones acerca de la obra de Chateaubriand	51
c/ La reelaboración de temas, símbolos y formas en el marco del idilio vallecaucano	53
1/ El idilio y la «religión natural»	54
2/ Las descripciones románticas del paisaje americano	61
d/ Algunas consideraciones generales (y provisionales)	73
II EL CRONOTOPO DEL IDILIO Y EL EL PROCESO DE SIMBOLIZACION	77

De selvas y selváticos

<i>a/ El tiempo y el espacio del idilio y las fronteras del relato</i>	78
<i>b/ La ritualización y sacralización de la vida doméstica</i>	83
<i>c/ El cronotopo del idilio y sus protagonistas</i>	85
<i>d/ María y el principio de representación icónica</i>	89

III EL PROCESO NARRATIVO	94
--------------------------------	----

IV EL PROCESO DE ENUNCIACION	102
------------------------------------	-----

<i>a/ La disociación parcial de las voces del narrador y el protagonista</i>	105
<i>b/ La figuración de los mecanismos de la enunciación</i>	107

CONCLUSIONES	111
--------------------	-----

LA VORAGINE:

«UN SOLO ECO DE MULTISONAS VOCES»	117
---	-----

I UN PROBLEMA DE FORTUNA CRITICA	117
--	-----

II LAS INSTANCIAS DE LA ENUNCIACION	130
---	-----

<i>a/ el autor, el autor ficticio y el autor implicado</i>	130
<i>b/ la distribución de las voces enunciativas y su papel en la organización de la totalidad del relato</i>	131
<i>c/ las orientaciones de la voz de Arturo Cova y los destinatarios del relato</i>	136

III LA COMPOSICION NOVELESCA	147
------------------------------------	-----

<i>a/ la tripartición de la novela</i>	147
<i>b/ del rapto de Alicia al encuentro con Barrera y el incendio de Hato Grande: aspectos del «romanticismo» de Cova</i>	150
<i>c/ realidad y fantasía</i>	157
<i>d/ los llanos y la prefiguración del ámbito selvático: del romanticismo al surrealismo</i>	168
<i>e/ el relato intercalado de Clemente Silva</i>	175

<i>f/ el pasado histórico y el infierno selvático</i>	182
<i>g/ el «canto» a la selva y la «plegaria» del cauchero</i>	195
CONCLUSIONES	211
FICCION AUTOBIOGRAFICA Y POETICA NARRATIVA:	
LA HISTORICIDAD DE LA LITERATURA	223
I EL DIALOGO TEXTUAL ENTRE	
<i>MARIA Y LA VORAGINE</i>	228
<i>a/ La autobiografía ficticia como convención formal</i>	
<i>y soporte del diálogo intertextual entre ambas novelas</i>	228
<i>b/ Dos poéticas narrativas enlazadas y opuestas</i>	234
<i>c/ El papel del lector y el trabajo de la comparación</i>	243
II LA HISTORICIDAD DE LA LITERATURA	247

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi reconocimiento al Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México por las facilidades brindadas para la realización de la presente investigación. Así mismo, deseo expresar mi gratitud hacia la Universidad del Cauca, por la invitación que me hiciera en 1990, lo que me permitió someter a consideración de profesores, investigadores y alumnos colombianos una primera versión de este estudio. Todas las observaciones y sugerencias que se me hicieron entonces contribuyeron en buena medida al enriquecimiento de mis análisis. Para Aura Cecilia Erazo, Eduardo Serrano y María Cristina guardo un reconocimiento afectuoso. Así mismo, el descubrimiento de la belleza del Valle del Cauca y la visita que pude hacer a «El Paraíso», gracias a las autoridades de la Universidad del Cauca, han sido para mí un nuevo aliciente.

A Fabio Jurado, agradezco la lectura paciente y detenida del manuscrito, las indicaciones y las sugerencias con las cuales me ayudó a precisar algunos puntos. Deseo también expresar mi reconocimiento para Jaime Concha, de la Universidad de California, en San Diego, por sus comentarios, y para Marcos Cueva, de la Universidad Nacional Autónoma de México, por el diálogo compartido.

PROLOGO

El texto que aquí ofrecemos consta de cuatro partes, de extensión desigual y alcances diferenciados. La Introducción explica los propósitos generales de la investigación y tiene, en algunas de sus partes al menos, un carácter marcadamente teórico y abstracto. Sin embargo, su lectura no es imprescindible para la comprensión de los análisis que proponemos de *María* y *La vorágine*. En éstos, hemos procurado hacer explícitas las categorías que estábamos utilizando en función de las necesidades planteadas por los textos, y hemos precisado a cada paso los niveles de análisis en los cuales nos estábamos ubicando. Los dos capítulos centrales, dedicados a sendas novelas, tienen así su propia autonomía.

Los objetivos generales formulados en la Introducción son de diversa índole, aunque giran en torno a una misma problemática: la de los alcances y las formas posibles de la crítica y la historiografía literarias en el marco del predominio actual de la industria del imaginario de masas. Hoy en día, esta industria tiende en efecto a desplazar el papel que, hasta no hace mucho, desempeñaba la tradición humanística en la formación intelectual y artística de los sectores letrados. A nuestro entender, no se trata tan sólo de una sustitución

ción de unos medios por otros; esto es, del desplazamiento del libro impreso por los canales electrónicos. De hecho, ambos «medios» coexisten, y seguirán coexistiendo por un tiempo más, en la elaboración y transmisión de formas culturales diferenciadas. Pero esta diferenciación, y sus implicaciones sociales y culturales, son precisamente las que llaman a la reflexión. Grave sería renunciar, sin más, a la herencia de la cultura humanística y letrada en aras de un progreso tecnológico, cuyo uso «salvaje» -indiscriminado o interesado- de ninguna manera puede compararse con el papel que ha venido desempeñando la educación formal en la transmisión y recreación de conocimientos y valores culturales. La posibilidad de que los medios electrónicos pudieran convertirse en un instrumento de una formación propiamente cultural no depende de su sola transformación interna. Exige una redefinición de sus relaciones con la cultura humanística y letrada y el fortalecimiento decidido de ésta.

Ante la tendencia actual de su disolución, en la industria del imaginario de masas, la tradición letrada no puede menos que volver sobre sus pasos e interrogarse acerca de las razones de su propio desfallecimiento. Por lo que toca a la literatura -que es la que aquí nos interesa-, esta interrogación conduce al examen de los supuestos que han venido operando en la transmisión y la recreación del legado de la tradición literaria. A este examen responde, de manera por fuerza sucinta, la Introducción del presente trabajo, ubicando las propuestas de lectura que ofrece de dos clásicos de la literatura colombiana en el marco de la situación actual de la institución literaria: de las concepciones de la lengua y la literatura que privan en ella, y de los efectos de dichas concepciones en la lectura de los textos y en la configuración y transmisión del legado de la tradición. Sin embargo, como podrá advertirlo el lector, nuestro planteamiento no parte de

la reconstitución global de la problemática. Explora a ésta desde las necesidades que surgen de la investigación misma y del delineamiento de sus objetivos específicos: la propuesta de una lectura centrada en la poética narrativa propia de las obras examinadas y la búsqueda de posibilidades historiográficas renovadas.

La conceptualización de los aspectos inherentes a lo que entendemos por poética narrativa conllevaba una breve revisión de las principales concepciones teóricas acerca del género novelesco, que el lector encontrará también en la Introducción. Este desbroce inicial no ha de entenderse como la construcción de un rígido marco conceptual en el cual nos propusiéramos encajar más adelante a las novelas de Isaacs y Rivera. Señalan más bien vías de exploración de aspectos correlacionados entre sí, que cada texto y cada poética narrativa acogen y resuelven de modo específico, único e insustituible. En este aspecto, el contraste entre las poéticas narrativas a las cuales responden *María* y *La vorágine* no podría ser mayor, pese a los lazos temáticos y formales que unen a ambas obras.

Estos lazos y este contraste son los que examinamos en el último capítulo de nuestro trabajo. Sirven así mismo de punto de partida para la reflexión de orden historiográfico que quisiéramos dejar abierta.

INTRODUCCION

I. Este ensayo de reinterpretación de dos clásicos de la narrativa colombiana, *María* (1867) de Jorge Isaacs y *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, formaba parte en un inicio de un trabajo más vasto, que incluía un análisis similar de dos novelas más: *Mamita Yunái* (1940) de Carlos Luis Fallas y *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier. Nuestro propósito era confrontar una misma convención narrativa -la de la ficción autobiográfica- con poéticas narrativas que corresponden a momentos distintos y particularmente significativos del proceso de la narrativa hispanoamericana: el romanticismo, la transición hacia el realismo social, la plena asunción de los postulados de la novela social y, rompiendo deliberadamente con éstos, la poética de lo «real maravilloso americano». Las cuatro novelas seleccionadas tenían además en común, al menos las tres últimas, su estrecho vínculo con el tema del viaje a la selva, muy recurrente en la narrativa hispanoamericana hasta hoy. Aunque, al menos a primera vista, éste no fuera el caso de la novela de Jorge Isaacs, nos parecía que el tema no estaba por completo ausente de ella, e incluso que se podían encontrar algunos rastros de su aparición en los márgenes del texto. El último

aspecto que nos interesaba correlacionar era la presencia, implícita o explícita, de una matriz ideológica igualmente recurrente, que se articula en torno a la oposición entre la «civilización» y la «barbarie». Las sucesivas reconfiguraciones de esta matriz dan cuenta de una problemática de heterogeneidad cultural aún no resuelta -que, por lo que a la narrativa se refiere, culmina en la poética carpenteriana de «lo real maravilloso americano». Estas reconfiguraciones podían adquirir entonces especial relevancia en novelas que se articulan en torno al tema del viaje a la selva. En efecto, esta última simboliza a menudo no sólo los límites de la «civilización», sino también unos confines en donde sale a relucir toda la «barbarie» de la «civilización». Puede aparecer así, sucesiva o conjuntamente, como espacio «natural» y como reserva cultural amenazada, si es que no también amenazante.

En el sistema de correlaciones planteado, la convención de la ficción autobiográfica -que tiende a unificar elementos dispares mediante una asimilación parcial entre el narrador y el protagonista-, y su asociación con el tema del viaje a la selva -que tiende a su vez a resaltar la heterogeneidad de espacios y tiempos culturales-, sentaban una contradicción que podía constituirse en vía privilegiada para abordar el problema de la ausencia de homogeneidad entre los diversos espacios sociales y culturales de naciones a medio hacer. Sin embargo, en el plano del análisis formal, nuestra principal hipótesis consistía en que lo que se presentaba a primera vista como una misma convención formal tenía que estudiarse en función de las poéticas narrativas concretas a las que esta convención se hallaba subordinada. En otras palabras, considerábamos que la convención narrativa no es la forma de la novela, sino tan sólo un aspecto de ella.

Estas poéticas narrativas concretas y vinculadas con con-

cepciones estéticas claramente diferenciadas, podían a su vez poner de manifiesto algunas de las vías artísticas por las cuales la narrativa hispanoamericana había intentado contribuir conjuntamente al realce de las profundas escisiones existentes en sociedades sometidas a procesos de modernización discontinuos y fragmentados, y a la cimentación de una cultura que fuera efectivamente nacional, es decir autocentrada y no excluyente. El supuesto de nuestros análisis era, así pues, que las diversas poéticas narrativas habían de entenderse como búsquedas de soluciones específicas y concretas a la diversidad de formas culturales que coexisten en un mismo espacio dado por «nacional» (o «hispanoamericano»), aunque más virtual que real. Así mismo, nos parecía que las transformaciones de las ideas estéticas y las poéticas narrativas podían guardar cierta relación -que quedaba por precisar- con los procesos históricos y sociales de conjunto. Estas hipótesis primeras habían de contribuir así a sentar algunas bases para el estudio de la novela hispanoamericana desde una perspectiva hasta ahora bastante soslayada: la de las formas históricas de la poética narrativa.

La limitación del presente ensayo a las dos primeras novelas seleccionadas -*María* de Jorge Isaacs y *La vorágine* de José Eustasio Rivera- no modifica las premisas y las orientaciones generales del trabajo inicialmente planteado. Sólo limita el alcance de las conclusiones a las que pudimos llegar, y por consiguiente el de las nuevas hipótesis que estas mismas conclusiones podrían contribuir a formular. Pero, con todo, esta circunscripción del análisis a dos novelas que pertenecen al proceso literario colombiano, y entre las cuales existe una clara relación intertextual, conduce a otras y nuevas consideraciones que, por demasiado amplia, la selección inicial habría relegado a segundo plano.

II. Al centrarse en ficciones novelescas, la perspectiva de análisis esbozada conllevaba a la necesidad de contar con una mínima conceptualización del género. Acudimos entonces a las «teorías» existentes, que son fundamentalmente dos. En primer lugar, la de Lukacs¹, de procedencia hegeliana y con derivaciones sociológicas en las formulaciones de Goldmann². A muy grandes rasgos, esta primera «teoría» concibe a la novela a partir de los vínculos y las diferencias que ésta mantiene con la épica. Y en segundo lugar, la concepción de Bajtín³. Para éste, la forma novelesca no proce-

¹ Georges Lukacs, *La théorie du roman*, Genève, Editions Gonthier, 1963 (Bibliothèque Mediations). La edición original es de 1920, Berlín, Paul Cassirer. Existen dos traducciones al español: *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974; y *La teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975.

² Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964. Existe una traducción al español: *Para una sociología de la novela*, trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.

³ Los textos de Mijail Bajtín a partir de los cuales exponemos los fundamentos de su concepción del género novelesco son los siguientes: Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Pref. Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978 (Collection Bibliothèque des Idées). El original en ruso se publicó en 1975, Moscú, Ed. Khoudojstvennaïa Literatura. Existe traducción al español: *Estética y teoría de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra, Madrid, Taurus, 1989; *La poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Pref. de Julia Kristeva, Paris, Editions du Seuil, 1970 (Collection Pierres Vives). El original en ruso se publicó en 1963, Moscú, Escritores soviéticos. Existe traducción al español: *Problemas de la poética de Dostoïevski*, trad. Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (Breviarios 417), a partir de la edición rusa de 1979, Moscú, Sovetskaya Rossiya Izdatelstvo, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Convoy, Madrid, Alianza Editorial, 1979. El original en ruso se publicó en 1965, Moscú, Editorial Literatura. *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfred Aucouturier, pref. de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, 1984 (Collection Bibliothèque des Idées). El original en ruso se publicó en 1979, Moscú, Iskustvo. Existe traducción al español: *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982.

de tanto de la épica cuanto de los géneros no canonizados de la Antigüedad y la Edad Media. Se caracteriza por su capacidad de apropiarse todos los géneros pasados y presentes, y todas las formas discursivas literarias y no literarias, y de conferirles orientaciones radicalmente nuevas. A pesar de las obvias diferencias entre ambas conceptualizaciones, y en particular en cuanto a los orígenes del género, consideramos que, más que optar de antemano por una u otra concepción, conviene confrontarlas con las obras que nos proponemos analizar. En el estado actual de los estudios sobre la narrativa del subcontinente americano, resulta bastante difícil zanjar la cuestión de sus orígenes, o mejor dicho, la del género o la forma que constituye su matriz primordial, en el sentido sugerido por Lotman en *La estructura del texto artístico*⁴. Este considera en efecto que toda literatura descansa en la exploración de las posibilidades que ofrece la forma que le dió origen, y que su historia consiste en el despliegue de las potencialidades de esta forma primigenia. En cuyo caso, y para la narrativa hispanoamericana, una al menos de estas matrices fundamentales bien podría ser la crónica, con la que se emparentan los relatos de viaje -ficticios o no- y, en un sentido mucho más profundo, el reiterado gesto escritural que consiste en interpretar una realidad cultural a la luz de otra.

Sea de ello lo que fuere, y dado que el ordenamiento y las sistematizaciones de nuestras literaturas no han pasado sino muy excepcionalmente por el estudio de las poéticas narrativas, no queda por ahora sino releer las obras, incluso

⁴ Yuri Lotmann. *La structure du texte artistique*. trad. Anne Fournier, et al. sous la direction d'Henri Meschonnic. Paris. Gallimard. 1973. (Collection Bibliothèque des Sciences Humaines). El texto original es de 1970. Moscú. Iskusstvo. Existe traducción al español; *La estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert. Madrid. Istmo. 1988 (Col. Fundamentos 58).

las más clásicas, y confrontarlas con las «teorías» existentes, cuidándose de las proyecciones *a priori*, y más aún de los afanes normativos. Tampoco en la crítica y la historiografía literarias podemos escapar al gesto escritural de la crónica, una de cuyas virtudes ha sido precisamente la de poner a prueba -y a veces en entredicho- los supuestos y las certidumbres de la cultura interpretante.

Tratándose de las concepciones de Lukacs y Bajtín acerca del género novelesco, esta puesta a prueba conlleva una primera reflexión acerca de sus respectivos ámbitos de pertinencia. Con estos ámbitos no nos referimos tanto a las obras y las corrientes literarias muy disímiles con que trabajaron ambos teóricos, cuanto a los niveles en que se sitúan sus conceptualizaciones y a los aspectos que éstas buscan formalizar. En su *Teoría de la novela*⁵, basada en el estudio del realismo decimonónico europeo, Lukacs ubica la problemática del género en torno a la *estructura del contenido*; ésto es, en torno a la forma del héroe y a la representación de la acción narrada. Por lo mismo, los aspectos de composición y estilo -y en particular la relación del narrador con el mundo narrado- tienden a aparecer como corroboraciones, o como derivaciones, de la estructura del contenido. Así, la «ironía», que el teórico húngaro considera como propia de la novela, consiste en un «exceso» de la conciencia del narrador respecto de la conciencia del héroe, cuya confrontación con la «degradación» del mundo no tiene solución. Puesto que en la sociedad moderna los vínculos comunitarios han quedado definitivamente rotos, cualquier búsqueda de concreción de valores «absolutos» resulta vana. En las modalidades de la búsqueda épica del héroe y la correlativa imposibilidad de concretarla, han de buscarse, según Lukacs, las posibles

variantes en la forma del héroe novelesco, la configuración de las acciones narradas, y el tono más o menos irónico de la narración. De esta concepción de la novela, entendida como «épica burguesa», se deriva también el carácter esencialmente normativo de la estética de Lukacs: la novela no puede renunciar a su vínculo con la épica sin entrar en decadencia.

La concepción que tiene Bajtín de la forma, y en particular de la forma novelesca, descansa en supuestos epistemológicos radicalmente distintos. El teórico ruso ubica la problemática genérica en torno a las soluciones compositivas y estilísticas concretas que se derivan tanto de la heterogeneidad de los lenguajes sociales -literarios y no literarios-, como de las posibilidades e imposibilidades del dialogismo social y cultural. Sin embargo, y antes de profundizar en estos aspectos esenciales del planteamiento de Bajtín, no está por demás recordar que el teórico ruso no soslaya la reflexión en torno a la estructura del contenido. De hecho, la noción de cronotopo -a la que entiende como sistema de correlaciones entre las formas de apropiación del tiempo y el espacio y las formas del personaje-, recoge en buena medida esta preocupación. Sin embargo, al vincularla con la diversidad de los lenguajes sociales, ofrece un principio de sistematización de lo que podría convertirse en una de las bases fundamentales de la definición de «géneros», «formas» o «lenguajes» más o menos estabilizados (entre ellos la épica). En efecto, estos «lenguajes» de segundo grado que constituyen los géneros literarios o discursivos no son formas vacías, sino elementos portadores de «modelos del mundo» más o menos elaborados y cristalizados, en donde el sistema de correlaciones cronotópicas representa el factor más definitorio. La perspectiva que entrañan estos «modelos del mundo», y por consiguiente también la entonación de la voz asociada a dicha perspectiva, constituyen los de-

más aspectos que han de tomarse en cuenta en el reconocimiento de lenguajes y formas cronotópicas.

Ahora bien, para Bajtín, la novela no es, como lo supusieron las poéticas descriptivas de los siglos XVIII y XIX, un género entre otros. Procede de la multiplicidad de formas bajas y vulgares que, en la Antigüedad greco-latina y en la Edad Media Europea, constituían la contraparte de los grandes géneros canonizados, con los cuales aquellas formas bajas mantenían relaciones muy particulares. Estas relaciones, que son precisamente las que Bajtín entiende en términos muy generales como «dialogización», consistían en confrontar a aquellos géneros canonizados con el presente de la cultura en devenir. Los diálogos socráticos o la sátira menipea son, para la Antigüedad, algunos de los ejemplos de las posibles modalidades de esta relación dialógica. Las múltiples formas de la risa popular y la «carnavalización» de los lenguajes sacralizados en la obra de François Rabelais sintetizan a su vez lo que, gracias a la transición renacentista, llegó a ocurrir con los cánones medievales.

En el plano estilístico, esta «dialogización» se traduce en una reacentuación y reorientación de lenguajes y formas a los que su estabilización y canonización han hecho perder gran parte de su capacidad expresiva, en función de lo que el teórico ruso llama «una zona de contacto máximo con el presente de la cultura en devenir». Las modalidades de esta reacentuación y reorientación son desde luego múltiples: de ellas se puede decir que van de la estilización no paródica hasta la carnavalización popular y grotesca, pasando por las variadas formas del humor, la ironía y la parodia. Lo fundamental radica sin embargo en que, gracias a esta dialogización, los enunciados pierden su orientación unilateral hacia su objeto propio, se convierten ellos mismos en parte del objeto de la representación artística: adquieren así

cierta ambigüedad semántica, que descansa en la introducción de un «desajuste» entre la orientación y el tono del enunciado, por un lado, y lo que éste aprehende y formaliza, por el otro.

En el plano composicional a su vez, esta «dialogización» ha de entenderse como la forma en que el sujeto de la enunciación -esto es, el narrador- sienta su propia relación con los lenguajes «ajenos», y más concretamente con el lenguaje de los personajes; vale decir, como la forma en que se construye el objeto de la representación novelesca. Aquí nuevamente, el problema es en fin de cuentas de modalidades y de grado, puesto que los aspectos composicionales no están desligados de los de estilo. En este sentido, lo que, con base en su estudio de la obra de Dostoievski⁶, Bajtín entiende por novela «polifónica» no es sino la prosecución del dialogismo inherente al enunciado hasta el plano de la composición artística y novelesca. En las formas de composición que el teórico ruso llama monológicas, el narrador suele colocarse a sí mismo fuera del mundo narrado y orientar unilateralmente sus propios enunciados hacia el objeto de la representación. Como parte de esta orientación primordial, el personaje tiende a ser ante todo sujeto de acción, y sus enunciados, desligados de los del narrador, son parte de la caracterización que le adjudica el narrador. En la forma de composición polifónica, en cambio, el personaje deja de ser objeto de la representación del narrador para convertirse en sujeto de su propia representación del mundo, de sí mismo y de aquellos con quienes interactúa y dialoga, mientras la voz del narrador se convierte en una voz enunciativa entre otras. Más que en caracterizar a los personajes y en delinear la acción, la función de éste consiste entonces en orquestar las

⁶ *Problemas de la poética de Dostoievski*, op. cit.

distintas voces, en propiciar su confrontación y en dialogar o polemizar con ellas. De esta manera, el objeto de la representación tiende a desplazarse del ámbito de la acción hacia el de las voces enunciativas y a convertirse en un «espacio» problemático de consonancias y disonancias. Es un lugar en donde se confrontan mundos, puntos de vista, tonos y acentos, y en donde las diferentes «conciencias» se modifican al confrontarse unas con otras. Tal es el sentido preciso en que Bajtín habla de la «triple orientación del discurso novelesco»: hacia su objeto propio, hacia la voz ajena y hacia la voz propia. De este mismo sentido es de donde se desprende a su vez que la poética bajtiniana haya de considerarse como una forma específica de concebir la actividad cognitiva, o sea como una epistemología.

Ahora bien, es preciso subrayar que, en la poética de Dostoievski, la noción de voz adquiere una serie de rasgos particulares. Por un lado, las distintas voces que concurren en la configuración del universo novelesco no son tan sólo voces individuales. Bajtín insiste una y otra vez en su carácter *socialmente representativo*, es decir en la dimensión social de los modelos del mundo y los lenguajes confrontados. Descarta por lo tanto todo relativismo subjetivista. Por otro lado, la caracterización de estos lenguajes como «voces» se encuentra expresamente vinculada con el hecho de ser todas ellas «conciencias», a la vez personificadas e ideologizantes. La personificación de la conciencia subraya su arraigo en una experiencia social vital (es en este sentido que la voz sigue siendo personaje), mientras que la dimensión ideologizante aparece como el grado mayor de elaboración del dialogismo, es decir de la reflexividad y la autorreflexividad de las conciencias confrontadas. Esta última dimensión -la de la caracterización de las voces dostoievskianas- tiene sin duda que ver con el clima particu-

lar que privaba en la *intelligentsia* rusa de finales del siglo pasado y con las formas y los derroteros propios de la narrativa rusa. Pero nos pone también en guardia contra los usos laxos de una noción cuya extensión puede comprender desde el enunciado puro y simple -limitado por el cambio de sujeto de la enunciación en el marco de un intercambio verbal cualquiera-, hasta la forma particular de configuración del «personaje» (entendido como portador de una visión del mundo particular) en el plano de la composición de una obra novelesca concreta.

De la misma manera que el personaje no es, para Bajtín, una noción universal y abstracta sino la forma siempre particular de un sistema de correlaciones cronotópicas, la de voz ha de entenderse como la forma particular de un sistema de correlaciones dialógicas. Por ello, los aspectos de la voz son distintos según el plano en que nos situemos: en el de un intercambio verbal como el diálogo cotidiano, o del diálogo entre personajes, primordialmente orientado hacia el contenido de los enunciados; en el plano estilístico, que pone de manifiesto la resonancia de la «voz ajena» en la del locutor; o en el de la composición novelesca. Con respecto a esta última, obviamente la «voz» dostoiévskiana es sólo una forma entre otras de construir el sistema de correlaciones dialógicas. Por lo mismo, y en la medida en que la voz sigue siendo personaje, el estudio de la composición de una obra novelesca cualquiera se plantea como el de las modalidades del entrecruzamiento entre ambos sistemas de correlaciones.

En la obra de Dostoiévski, la forma polifónica del sistema de correlaciones dialógicas viene aparejada con una forma particular del sistema de correlaciones cronotópicas. Si bien cada una de las voces enunciativas se halla internamente dialogizada por su contacto con las demás, no por ello

deja de ser portadora de su propio modelo del mundo y de orientarse hacia su objeto propio, esto es, hacia la representación que de sí mismo y de su mundo propio tiene el personaje. En tanto voz *autónoma* respecto de la del narrador, es portadora de una visión cronotópica y, *desde este punto de vista*, su configuración es primordialmente monológica; esto es, orientada hacia su objeto propio. Ello no impide que, *desde el punto de vista estilístico*, pueda presentar otras orientaciones, hacia la palabra ajena e incluso hacia la palabra propia, que provienen del contacto de las distintas voces entre sí y de sus respectivos cronotopos. *En el plano de la composición de la obra*, estas correlaciones entre sistemas cronotópicos y dialógicos propician un acercamiento entre espacios múltiples, social y culturalmente separados, y una confluencia de sus temporalidades propias en el marco del diálogo de conjunto. El cronotopo global de la novela dostoievskiana se caracteriza entonces por la diversidad de espacios socio-culturales que concita, y por la suspensión del tiempo histórico concreto, figuradas por la «imagen cronotópica» del umbral.

Con estas precisiones relativas a la poética de Dostoievski, nuestro propósito no es otro que el de subrayar que el particular sistema de correlaciones dialógicas y cronotópicas que caracteriza a dicha poética no representa sino *una solución entre otras a problemas de orden más general*. De los planteamientos y los análisis concretos del teórico ruso, no se desprende que las categorías que elabora no tengan más validez que la que les proporciona la obra singular de Dostoievski; pero tampoco debe conducir a tratar de encajar las novelas hispanoamericanas en supuestos moldes bajtinianos. La problemática no consiste en establecer si tal o cual obra latinoamericana es «monológica» o «polifónica». Estriba en el reconocimiento del valor epistemológico de la

poética bajtiniana y en la indagación de las vías artísticas concretas por las cuales la narrativa hispanoamericana ha intentado dar cabida a la heterogeneidad cultural, al plurilingüismo o la heteroglosia propias del subcontinente americano, y sortear las dificultades inherentes a un dialogismo social y cultural que, hasta hoy, lleva la huella indeleble de la Conquista. En esto, Rabelais o Dostoievski no representan obviamente sino posibles términos de comparación. Y en cuanto al estudio que de sus obras propone Bajtín, tiene ante todo un valor metodológico: permite, antes de ponerlas a prueba, evaluar el alcance de las categorías formuladas por el autor, deslindar sus respectivos ámbitos de pertinencia, y precisar sus articulaciones mutuas.

Sea de ello lo que fuere, es la exploración del doble valor epistemológico y metodológico de los estudios de Bajtín la que nos ha permitido situar los planteamientos y las categorías de Lukacs dentro de un marco conceptual a la vez más vasto y más comprensivo. En efecto, a la luz de los planteamientos de Bajtín, es insostenible el postulado de la existencia de un solo «lenguaje» para una estructura social dada, como se desprende del planteamiento lukacsiano en torno a la épica y a la relación que la novela mantiene con ella: la épica correspondería a formas de organización social comunitaria y cerrada, mientras que la novela, con su pluralidad de mundos y valores y su «héroe problemático», provendría de la disolución de la idea de comunidad y de la lucha vana del héroe por restaurarla. Y es todavía más discutible la supuesta correspondencia entre estructuras sociales y literarias en la cual Goldmann fundó su «sociología de la novela»⁷.

Lo que recuerda acertadamente Bajtín es que, incluso en

⁷ *Para una sociología de la novela*, op. cit.

las sociedades premodernas, existen formas y lenguajes diversos y principios de diferenciación y jerarquización entre ellos: formas y lenguajes canonizados, caracterizadas por su monologismo, por un lado; y formas «bajas» o «vulgares», que mantienen con las primeras una relación particular de dialogización, por el otro. El monologismo de las primeras -esto es, su orientación predominante hacia el objeto de la representación- tiende a propiciar su canonización y a hacer que prevalezca en ellas la estructura del contenido. De las formas «bajas», la novela se apropia el principio dialógico que, al conferir nuevas orientaciones al enunciado, contribuye a desestabilizar su orientación unilateral hacia el objeto de la representación y a sentar el principio de su ambivalencia o su inacabamiento semántico. De modo que, cuando hacia los siglos XVIII y XIX (al menos en Europa), la novela se convierte en género predominante, trastoca todo el sistema de diferenciaciones y jerarquías entre géneros y formas hasta entonces establecido. En esta perspectiva -y en el entendido que la épica fuera el género canonizado por excelencia-, la «degradación» de la épica de la que hablan Hegel, Lukacs y Goldmann, y la «ironía» (o el «exceso») de la conciencia del narrador con respecto a la del personaje, pueden entenderse como «dialogización» de la forma o el género épico.

Con todo, tampoco podemos perder de vista que, desde el siglo XVIII, la distribución jerárquica de los géneros en el todo armónico de la entidad literaria ya no correspondía a la realidad de lo que se entendía entonces por Bellas Letras, como lo atestiguan las «poéticas» descriptivas del XVIII y el XIX⁸. Ahora, más que nunca, la frontera pasa por una

⁸ Ver al respecto: Dominique Combre, *Les genres littéraires*. Paris. Hachette, 1992 (Collection Hachette Supérieur).

oposición entre la lengua escrita y las hablas orales, como lo atestiguan las renovadas preocupaciones por las gramáticas normativas y, posteriormente, la orientación primordial del sistema de enseñanza hacia la interiorización de la norma escrita, incluso para el lenguaje hablado. Esta política de la lengua, que buscaba contrarrestar la diversificación de lenguajes y formas propia de las sociedades modernas, y ocultaba así el papel de los lenguajes vivos en la renovación de la lengua y la literatura, ha tenido sin duda una influencia decisiva en las concepciones y las formas de la escritura novelesca europea -la francesa en particular-. Pero ha contribuido también, y muy poderosamente, a moldear los supuestos y las orientaciones de los estudios literarios.

En efecto, la concepción de la lengua que ha prevalecido en los estudios literarios ha relegado a segundo plano, si es que no ha oscurecido por completo, las formas históricas de diferenciación e intercambio entre los lenguajes vivos y los lenguajes literarios y canonizados. De esta manera, no sólo la lengua escrita se ha convertido en norma para los demás usos del lenguaje, sino que ha acarreado al mismo tiempo una amplia antonomia de los lenguajes literarios. De modo que el movimiento de la literatura en su conjunto adoptó la forma de una sucesión de corrientes, movimientos, autores y obras que se oponen o se responden unos a otros, y cuyos vínculos con el todo vivo de la cultura en devenir tienden a desdibujarse. Así mismo, y con base en la negación -o el «olvido»- del intercambio primordial entre los lenguajes vivos y la tradición letrada, la diferenciación entre el «lenguaje artístico» y los que «no lo son» condujo a concepciones del primero como un lenguaje en sí. La noción de *écart* respecto, o bien de un lenguaje «común» más o menos indiferenciado, o bien de una norma previamente establecida, no restaura el principio de intercambio entre los diferentes len-

guajes sociales, literarios o no. Contribuye más bien a reforzar la separación entre ellos y el supuesto de que la única actividad creadora es precisamente la actividad poética. En este marco segregador de la actividad artística y literaria, no es de extrañar que la noción bajtiniana de dialogismo, orientada hacia la restitución de los intercambios entre los lenguajes vivos y los lenguajes institucionalizados, estabilizados y cristalizados, haya podido reducirse a la noción de «intertextualidad», esto es, al «diálogo» de los textos canonicados entre sí.

III. Nuestro interés por confrontar las concepciones de Lukacs y Bajtín con textos hispanoamericanos, deslindando previamente sus respectivos ámbitos de pertinencia y los fundamentos epistemológicos que les subyacen, no apunta entonces a la simple verificación de la validez de una u otra teoría. Las teorías no son en fin de cuentas sino *instrumentos* que pueden revelarse más o menos adecuados a las propiedades de las obras estudiadas. El aprovechamiento y la puesta a prueba de este instrumental conceptual se orientan más bien hacia la reformulación de algunos de los problemas que nos parecen estar trabando la sistematización de nuestras tradiciones narrativas.

En la tradición historiográfica hispanoamericana, interrumpida por el predominio del estructuralismo en la teoría y la crítica literarias, prevalecen lecturas centradas en aspectos temáticos y estilísticos que presuponen la existencia de normas lingüísticas y literarias cuyos fundamentos no han sido cuestionados. Las clasificaciones y periodizaciones al uso siguen siendo en buena medida tributarias de concepciones decimonónicas, basadas en la separación de la literatura del todo vivo de la cultura en devenir, que no logran fundar una historicidad concreta. La sucesión de corrientes,

movimientos, autores y obras, o la vinculación de tal o cual aspecto temático con ideas previamente identificadas como parte del «contexto» histórico, restringen considerablemente los vínculos entre la historia y la literatura, y no contribuyen sino al empobrecimiento de ambas.

El panorama actual se caracteriza a su vez por una tendencia a la difuminación de las fronteras de lo literario y a la disolución de la literatura en el todo indistinto de la industria «cultural» de masas. A esta tendencia se suma por otro lado el cuestionamiento de los fundamentos mismos de la historiografía, con la asimilación del discurso histórico al de la ficción. En este nuevo marco, cualquier intento de fundamentación de una historiografía literaria acaso corra el riesgo de parecer anacrónico o aventurado. Sin embargo, la fragmentación de los objetos de la teoría y la crítica literarias, y el énfasis puesto en las variedades y discontinuidades del tiempo histórico, abren a nuestro juicio nuevas posibilidades de compenetración con el legado de la tradición literaria y cultural.

El encuentro desafortunado de la llamada teoría de la recepción de W. Iser⁹ y H.R. Jauss¹⁰ con el predominio del

⁹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985; el texto original en alemán se publicó en 1976. Munich, Wilhelm Fink Verlag; *The implied reader, pattern of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore and Londres, The John Hopkins University Press, 1975; *Die Appelstruktur der Text. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, 1966; trad. inglesa «Indeterminacy as the Reader's response in prose fiction», en *Aspects of narrative*, J. Hills-Miller comp., New York and Londres, Columbia University Press, 1971.

¹⁰ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de Claude Maillard, Pref. de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1988 (Collection Bibliothèque des Idées); recoge diversos trabajos de Jauss: *Petite apologie de l'expérience esthétique/Kleine Apologie der ästhetische Erfahrung*, 1972, Constance, Verlagsanstalt; *Rezeptionsästhetik*, 1975. Munich, Wilhelm Fink

estructuralismo ha llevado a descargar en el lector toda la responsabilidad del sentido y el valor de los textos artísticos. Previamente cercenados de su dimensión semántica, o reducida ésta a la proyección de las reglas lógicas que rigen la organización de los niveles propiamente lingüísticos, los enunciados y los textos han ido perdiendo gran parte de su sustancia viva y su riqueza. Al convertirse en pretextos para la proyección, o bien de operaciones lógicas cuya rigidez contraviene los movimientos de la escritura y la lectura, o bien de la subjetividad incontrolada de un lector cuya formación estética y literaria se muestra cada vez más endeble, las obras artísticas corren hoy el peligro de diluirse en el todo indiscriminado de una «producción cultural» cada vez más industrializada y masiva.

Lo propio de esta producción cultural, industrializada y masiva, consiste en el predominio de una conjunción de lo oral y lo visual que el espectador no puede ni detener ni reproducir para analizar las modalidades de la configuración de la imagen y la significación propuesta. Y como tampoco puede referir esta imagen efímera y la significación que la acompaña con ninguna experiencia tangible, los vínculos entre aquéllas y lo que representan y significan tienden también a hacerse invisibles. Privados del «exterior»

Verlag; *Literaturgeschichte als Provokation*, 1974, Frankfurt-am-Main. Suhrkamp Verlag (De este último texto existe traducción al español: *La literatura como provocación*, trad. Juan Godo Costa, Barcelona, Ediciones Península, 1976. *Pour une herméneutique littéraire*, París, Gallimard, 1988 (Collection Bibliothèque des Idées). Existe una traducción al español: *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. de Jaime Siles y Ela Ma. Fernández-Palacios, Madrid, Taurus, 1986 (Persiles 167)

Sobre la teoría de la recepción, existe en español la excelente antología de Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987, en donde el lector encontrará todos los textos fundamentales, incluso la discusión con los representantes de la entonces RDA.

que la experiencia tangible y la apelación a representaciones alternas pudieran propiciar, la imagen visual y su comentario verbal se refuerzan mutuamente para colmar la mente del espectador con una «realidad» todopoderosa y a la vez propiamente inasible. La industria del imaginario de masas es así, y en buena medida, una industria de la frustración. Por otra parte, la capacidad de esta misma imagen visual de convocar, sucesiva o conjuntamente, los tiempos y los espacios más disímiles e inconexos obviando los principios que rigen su asociación contribuye también a debilitar el sistema de coordenadas espaciales y temporales de los espectadores. Estas coordenadas son sin embargo las que permiten a los sujetos organizar su experiencia, tomar conciencia de sí mismos, ubicarse respecto de los demás y proyectarse en el mundo a su alcance. En otros términos, lo que en esta ficcionalización de la realidad cotidiana tiende a difuminarse y a reemplazarse por mecanismos inconcientes de identificación y reconocimiento tan puntuales como efímeros, son precisamente los sistemas de correlaciones cronotópicas y dialógicas propios de la ficción.

En su forma actual, el lenguaje predominante de la cultura televisiva (que no ha de confundirse con el lenguaje cinematográfico de carácter artístico) ejerce sobre el inconsciente colectivo una acción sumamente poderosa. Trastoca las coordenadas espaciales y temporales en cuyo marco suelen constituirse las identidades subjetivas y borra la percepción de los problemas de adecuación e inadecuación entre el lenguaje de la imagen audiovisual y lo que ésta aprehende y formaliza. De estos problemas de adecuación/inadecuación, inherentes a cualquier representación, dependen sin embargo la necesidad del diálogo y la posibilidad del conocimiento, el cual no atañe al solo objeto de la representación, sino que entraña también el descubrimiento de la alteridad y la

autorreflexividad del sujeto. La lectura y la frecuentación escolar de las obras literarias tienen por función primordial el aprendizaje del dominio de la lengua y la discriminación entre los diferentes lenguajes sociales, y muy en particular el aprendizaje de las reglas que permiten distinguir entre la norma escrita y los lenguajes orales. Pero este primer aprendizaje, sin duda complejo, es también el de la precisión en la expresión y en la organización de las representaciones para la comunicación con otros. La ventaja que ofrece el lenguaje escrito sobre el lenguaje televisivo es que puede ser detenido, retrotraído, desmenuzado, y analizado en función de sus componentes y sus reglas constructivas. En efecto, el lector puede someter el texto, literario o no, a las necesidades y al ritmo de sus propios análisis. Pero puede también desprenderse del texto y volver a él tantas veces como sea necesario, para cotejarlo con otros enunciados u otros textos similares u opuestos, o para confrontarlo con sus propias representaciones. De modo que la lectura -la buena lectura, ni «macha» ni «hembra» pese a Julio Cortázar- no es tan sólo un resorte para el despegue de la imaginación. Es también, y al mismo tiempo, una forma primordial de *disciplina* de la sensibilidad y el pensamiento, en donde el lector aprende a conocerse a sí mismo en la misma medida en que aprende a confrontarse con la alteridad del texto, sin dejar por ello de compenetrarse con la obra. Texto y obra no son términos equivalentes. El primero remite a las propiedades objetivas -lingüísticas y formales- del resultado material de un trabajo de objetivación y formalización de la experiencia del sujeto de la escritura. La segunda consiste en el esfuerzo de restitución, por parte del lector, de la unidad de propósitos artísticos que la anima: es el «lugar» del encuentro y el diálogo del lector concreto con el texto.¹¹

En el caso de las obras de ficción, este tránsito fundamental del «texto» a la «obra» no puede prescindir de la poética narrativa que les confiere unidad. Ha de pasar por el reconocimiento del papel que desempeña este «lenguaje segundo» que, en su nivel más abstracto, Bajtín entiende como doble sistema de correlaciones cronotópicas y dialógicas. Ahora bien, al igual que la lengua (en el sentido saussureano y abstracto del término), este sistema segundo es en buena medida subconsciente. Sin embargo, no por ello hemos de concebirlo por analogía con la lengua saussureana. Guardadas las diferencias de terminología y de énfasis en campos de estudio distintos (la novela en el caso de Bajtín, la poesía en el de Lotman), dicho lenguaje puede considerarse equivalente a lo que, en *La estructura del texto artístico*¹², Lotman denomina como «sistema de modelización secundaria». No se trata de otra «lengua» que se superpondría a la lengua natural, ni tampoco de una «gramática» que permitiría poner de manifiesto un conjunto de reglas y normas relativamente fijas y consagradas. Los elementos que articulan los sistemas de correlaciones cronotópicas y dialógicas son signos de una gran complejidad, que de ninguna manera pueden considerarse como unidades simples y discretas. Ellos mismos se vinculan con lenguajes sociales diversos, literarios o no, portadores de «modelos del mundo» en distinto grado de elaboración y dotados de una perspectiva y una tonalidad propias. Y en cuanto a la elaboración de estos signos, a su jerarquización y a su modo de operar en la organi-

¹¹ Sobre el problema de las relaciones entre la cultura (letrada) y la industria del imaginario de masas, remitimos al excelente trabajo de Jean-Louis Harouel, *Culture et contre-cultures*. Paris. Presses Universitaires de France, 1994 (collection Politique d'aujourd'hui).

¹² *Op. cit.*

zación del relato y el objeto de la representación, son propios de cada obra y cada poética concreta.

La restitución y exploración de esta dimensión a la par artística y cultural de las obras de ficción no carece de importancia frente al avasallamiento de formas «culturales» que parecieran apuntar a la modulación de un «pensamiento» monolítico. Esta modulación es tanto más insidiosa cuanto que se presenta como «liberación» de la creatividad individual de cualquier intento de sistematización de los conocimientos y las tradiciones culturales existentes. Al hacer hincapié en la *poética* de las obras de *ficción*, obviamente no pretendemos volver a formas de crítica empeñadas en «develar» y fijar el sentido «verdadero» -y supuestamente oculto- de los textos literarios. Buscamos más bien proporcionarle al lector medios y vías para volver sobre su propia experiencia, para poner a distancia esta otra experiencia en la que se vio envuelto durante la lectura y para sopesar lo que lo vincula a aquélla. El texto de ficción es por completo abierto y cerrado: abierto sobre el presente de la cultura en devenir por los diversos lenguajes (las visiones cronotópicas en diversos grados de elaboración) que incorpora y convierte, implícita o explícitamente, en su propio interior; y cerrado por la elaboración, la jerarquización y la organización específicas que les confiere la unidad de propósitos artísticos que conforma la obra. Ninguno de estos movimientos de apertura y clausura pueden cancelarse sin que la obra se vaya vaciando de toda sustancia y vaya perdiendo así su capacidad de desafiar y nutrir la sensibilidad y la inteligencia del lector. Es decir, sin que el texto deje de ser obra.

En la era del predominio de la industria del imaginario de masas la educación artística y la lectura bien entendida de obras de ficción pueden servir de antídoto a la peligrosa reducción de la distancia entre lo que, en *Historia y narra-*

ción¹³, Paul Ricoeur llama el espacio de nuestras experiencias y el horizonte de nuestras expectativas. Más se estrecha y debilita el primero, más corren el segundo el riesgo de dispersarse y cristalizar en fundamentalismos ciegos.

IV. Algunas décadas atrás, H.R. Jauss llegó a plantear el desafío que representaba para la historiografía literaria el problema de la recepción cambiante de las obras literarias.¹⁴ De este desafío, la crítica pareciera no haber retenido sino el relativismo de toda lectura, y no pocos investigadores se han lanzado en «sociologías de la lectura», destinadas a documentar con encuestas de opinión lo que el teórico alemán había formulado como un problema de orden ante todo teórico y conceptual. Aun cuando el problema planteado por Jauss podía parecer nuevo y embarazoso para una crítica inmanentista orientada hacia el develamiento y la fijación del sentido «oculto» de los textos literarios, no hacía sino poner de relieve lo que experimenta cualquier historiador de profesión: el carácter siempre inacabado, abierto y vivo, del pasado, o -si se prefiere- el hecho de que no hay pasado sino para un presente.

De esta constatación, que descarta la ilusión de llegar a reconstruir el pasado «tal como fue» (la ilusión de la «objetividad» positivista), no se desprende sin embargo que el pasado pueda ser manipulado en función de situaciones, co-

¹³ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Editions du Seuil, 3 vol., 1983, 1984 y 1985 respectivamente. Existe traducción al español: *Tiempo y narración*, trad. de Agustín Neira, México, Siglo XXI, 3 vol., 1995 para los dos primeros, 1996 para el tercero. Aquí nos referimos concretamente al punto 7 de la segunda sección de la cuarta parte: «Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica», pp. 939/990.

¹⁴ H.R. Jauss, *Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria*, op. cit.

yunturas o intereses particulares inmediatos, ni que cualquier (re)construcción de hechos o realidades pasadas sea en fin de cuentas «pura ficción». Aparte de que esta última no puede ser reducida a la idea de arbitrariedad, falsedad o manipulación interesada, el hecho de que no hay pasado sino para un presente tiene por correlato el carácter histórico de todo presente. En otras palabras, el diálogo siempre renovado que la historiografía mantiene con el pasado es también y al mismo tiempo un diálogo con sus propias tradiciones conceptuales y con los saberes acumulados por éstas. Antes que la cancelación pura y simple de unas y otros, lo que conlleva la modificación de nuestros horizontes es una redistribución de estos saberes y una reformulación de estas tradiciones conceptuales en función de otras y nuevas incógnitas. A su vez, el despeje de estas incógnitas no sólo contribuye a la actualización de virtualidades insospechadas del pasado, sino que, al ampliar o renovar el espacio de nuestras experiencias, propicia también la formulación de nuevas expectativas y nuevas incógnitas.

De manera que la dificultad planteada por el texto de Jauss no proviene tanto del reconocimiento del carácter histórico y contradictorio de las diferentes lecturas que puede suscitar una misma obra literaria, cuanto de la ausencia de vinculación expresa de su planteamiento de entonces con las orientaciones de la teoría y la crítica literarias vigentes, con el lugar y papel de éstas en la *formación* artística y cultural de los lectores, y con las formas sumamente desiguales de inserción de éstos en el aparato educativo y cultural. Lo haya querido o no Jauss, al entroncar su desafío con una tradición historiográfica positivista y estancada y con las diversas formas de la crítica inmanentista, contribuyó -al menos por un momento- a la deriva hacia concepciones posmodernas antes que a la renovación de la historiografía literaria.

Descartada la ilusión positivista, y admitido el principio de que toda sistematización -y la historiografía literaria es una forma de ella-, es una construcción destinada a contribuir conjuntamente a la sedimentación de la tradición cultural y a la formación artística del lector, las principales dificultades estriban en propiciar modalidades de lecturas acordes con las propiedades orgánicas de las obras sin aprisionar su sentido, y en tejer vínculos entre ellas que, lejos de inmovilizar a la tradición, den cuenta de sus movimientos y sus temporalidades propias. Aun cuando el estudio sistemático de las poéticas narrativas no sea la única vía posible, ni pueda extenderse a cualquier otro género o forma literaria, pensamos que algo podría aportar en esta dirección.

Por lo pronto, es a la resolución de estos problemas de poética narrativa que se abocan las lecturas de *María* y *La vorágine* que aquí proponemos. En ambos casos, la revisión de la crítica existente nos ha convencido de que la «forma» de las obras seguía siendo el principal objeto de debate: o bien porque el problema no había sido planteado, lo que conducía a lecturas parciales de algunos aspectos de «contenido»; o bien porque descansaba en la idea de que la forma consiste más en un receptáculo o un molde preformado, que en la búsqueda de soluciones artísticas a una interrogante a la vez multifacética y concreta que, no por anclada en circunstancias particulares, dejaba de tener proyecciones actuales. En el intento de reconstrucción de esta interrogante y estas búsquedas, hemos arribado a resultados que contradicen, al menos en parte, algunas de las lecturas más establecidas de los textos de Isaacs y Rivera y que podrían modificar la ubicación de ambas obras en el movimiento de la literatura colombiana y latinoamericana. Así mismo hemos podido establecer entre estos dos «clásicos» de la tradición hispanoamericana algunos lazos hasta entonces insospechados.

Sobre estos resultados y sus repercusiones eventuales volveremos en el último capítulo.