

"La otra selva de Boris Salzar como parodia de La vorágine".

Natalia Crespo y Rivera, José Eustasio.

Cita:

Natalia Crespo y Rivera, José Eustasio (2008). "La otra selva de Boris Salzar como parodia de La vorágine". *Revista de Estudios Hispánicos*, 42, 279-299.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/natalia.crespo/70>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p89S/CqZ>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

La otra selva de Boris Salazar como parodia de *La vorágine*

Quizás por la solemnidad con que representan el paisaje nacional, quizás por sus veleidades épicas o por el romanticismo de sus protagonistas, o por haber sido declaradas mármoles y bastiones del canon literario nacional, tanto *María* (1867) como *La vorágine* (1924) resultan hoy invitantes fuentes de parodia para ciertos escritores colombianos. Así como en el cuento “El capítulo inglés” (*El humor de la melancolía*, 2001), R. H. Moreno Durán parodia la novela más leída en toda Latinoamérica durante el siglo XIX, *María* de Jorge Isaacs; en *La otra selva* (1991), el escritor colombiano Boris Salazar ofrece, junto con una ficcionalización de la vida de José Eustasio Rivera, una parodia de la célebre novela *La vorágine*. Pero, a diferencia del cuento de Moreno Durán, *La otra selva* no es una parodia construida a partir de hiperbolizaciones, exageraciones y distorsiones humorísticas del original. Aquí se trata más bien de una parodia según la define Linda Hutcheon: una reescritura con distancia crítica¹.

La otra selva es una novela *collage* en donde la pluralidad de voces y de registros es permanente. Hallamos desde referencias a la novela negra americana y secciones que imitan la prosa de Rivera, hasta fragmentos de ensayos académicos, reflexiones biográficas sobre escritores ingleses, sátiras a la figura del crítico literario, retazos de cartas, capítulos confesionales, escrituras periodísticas, etc. Dentro de este cruce de estilos, cabe mencionar la presencia de cierto imaginario urbano al estilo de películas como *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, *Citizen Kane* (1951) de Orson Welles y, sobre todo, *The Asphalt Jungle* (1950) de John Huston, film del cual Salazar rescata también el juego intertextual con el título.

Este mosaico lingüístico *La vorágine* ocupa un lugar privilegiado. En su diálogo con el intertexto, Salazar modifica la representación femenina que nos ofrece la novela de Rivera al insertar dos capítulos escritos supuestamente por Alicia, la amante de Arturo Cova en la ficción canónica. A diferencia de lo que se planteaba en *La vorágine*, aquí Alicia posee voz propia y autonomía de criterio. Lejos de ser la mujer sometida

e indefensa que ha creado Rivera, la Alicia de Salazar reflexiona y analiza las acciones del extemporáneo Cova de tal modo que las relaciones entre los personajes y el argumento mismo de la novela original se ven alterados. La parodia ejerce, pues, una inversión axiológica del original: al agregar estos capítulos narrados por Alicia, transgrede el horizonte de expectativas de los lectores de 1924.

La presencia de *La vorágine* en *La otra selva* no se limita, sin embargo, a la creación de una voz para Alicia. Como lo indica el texto de 1991 desde su título, se trata de un diálogo constante con la novela de Rivera. Pero hay, además, una reflexión en torno a la escritura, al alcance de las palabras, a la parodia como acto fundamental en toda creación. Tal es así que la trama policial de *La otra selva* puede pensarse como metáfora del acto mismo de parodiar. Si bien *La otra selva* recrea los últimos años de vida de Rivera, no es el célebre poeta el protagonista de la novela sino un joven periodista colombiano, descrito como un hombre gris y marginal, que es contratado para trabajar como espía de Rivera. Ciertos compatriotas conectados con esferas de poder le encomiendan que observe al poeta y le quite los borradores de *La vorágine* y de otros manuscritos igualmente comprometedores para los dirigentes de Colombia. La trama central de *La otra selva* es esta historia del periodista-espía que persigue a Rivera en Nueva York de los años veinte para robarle su creación. Como ocurre con Arturo Cova en *La vorágine*, esta novela también da cuenta *in extenso* de los pensamientos, sensaciones y vivencias de su narrador-protagonista quien, al igual que Cova, aprende a ser escritor gracias a un “viaje” que la vida le depara inesperadamente.

Como en *La vorágine*, junto con esta línea argumental central y con esta voz en primera persona, otros narradores y acontecimientos se entrecruzan formando una red de heteroglosia. Hay ocho capítulos en segunda persona que corresponden a la voz de Marie Claire Weingest y que son una especie de diario íntimo de la relación amorosa que este personaje sostiene con el ficticio Rivera. Hay cuatro capítulos en tercera persona sobre la vida de Rivera y hay, siempre intercalados sin ningún patrón discernible, cuatro capítulos que se presentan como si fueran creados por el propio Rivera. Dos de estos cuatro capítulos escritos supuestamente por Rivera son parodias de *La vorágine* y en ellos se recrea la voz de Alicia. *La otra selva* se compone, entonces, de un relato policial, la trama central y de otras narraciones relativamente

autónomas que se suceden sin aviso y generan no poca confusión en los lectores. En esta complejidad estructural la novela de Salazar remeda, como en un palimpsesto, trucos y estilos de su predecesora canónica. Al mismo tiempo, el autor retiene, con la distancia crítica que otorga toda recontextualización, ciertas huellas de *La vorágine*.

Sobre *La otra selva* ha escrito Jonathan Tittler: “This is a complex and ambitious novel, rife with ambiguity and deeply committed to the intertextual network that supports the most thoughtful literary works. The text’s dominant network, although it is explicitly set in New York, is the Colombian literary tradition” (131). En “La de cemento”, tras marcar algunas falencias de la novela—tales como su excesiva extensión, ciertos lapsos de verosimilitud, inconsistencias de datos históricos—Tittler concluye: “Pero estas discrepancias son excepcionales en un texto generalmente pulcro y pulido. *La otra selva* tiende a ser una novela sabiamente lúdica y técnicamente refinada”. Por su parte, Luz Mery Giraldo también destaca el refinamiento formal de *La otra selva* y concluye que en esta novela “el artificio verbal es agente narrativo de gran importancia, tanto como para desalojar de un primer plano las presencias de la historia y la ciudad, al dar la primacía al tejido verbal” (“Prólogo” 20).

La reseña que hizo Jaramillo Zuluaga de *La otra selva* se titula, no sin sarcástico ingenio, “Los devoró la anáfora”. Allí se propone que en el texto hay dos doctrinas lingüísticas: una que confía en la verdad y en el lenguaje como herramienta para adquirirla y otra que descree de semejante pretensión epistemológica y sólo se atreve a repetir, variándolo, lo ya dicho. La primera doctrina estaría representada por la voz nostálgica de Clara Weingest, una de las tantas narradoras de *La otra selva*, presentada como una anciana enamorada de Rivera que escribe sus memorias una vez muerto el poeta. Esta voz melancólica y revisionista se vale de la anáfora como estrategia lingüística principal. Según Jaramillo Zuluaga, el aspecto negativo de *La otra selva* es que “casi todo acaba por rendirse en esta novela a las monótonas seducciones de la anáfora”. La segunda doctrina lingüística, siguiendo el razonamiento del mismo crítico, estaría representada por la voz del periodista-espía, caracterizada por el cuestionamiento de lo verdadero y por la desconfianza en la capacidad referencial del lenguaje. La matriz constructiva de esta doctrina es la parodia, y en ella se funda lo más rico de la novela: “Las mejores páginas de *La otra selva* son aquellas que la anáfora no devora,

los lugares donde la narración se ocupa menos con las convicciones de los personajes que con la obsesión tragicómica del escritor-espía por las palabras, las voces, los juegos verbales, todos esos minuciosos problemas de la composición narrativa que debe resolver a cada instante”.

Como denominador común en la escasa bibliografía crítica sobre *La otra selva*, encontramos la valoración por el trabajo formal de la novela, la riqueza de voces y estilos narrativos y, ante todo, el reconocimiento del complejo entramado paródico. A pesar de estos elogios, no deja de estar presente cierta queja por parte de la crítica ante algunos vicios de Salazar, casi siempre atribuibles a descuidos o falencias de escritor principiante.

Diáspora y desencanto: una selva globalizada

Al describir el contexto colombiano de fin de siglo, Giraldo propone que se trata de una era atravesada por “la constatación del mundo escindido” (“Fin del siglo” 23). En dicho mundo, según esta autora, “prolifera la crisis de valores que activan la duda, la conciencia de desastre, de desencanto y de crítica, expresados en la desintegración de la forma, en la sustitución de la ironía por el juego y el gesto cínico, en el individualismo narcisista y la afirmación de lo transitorio y lo falaz” (23). Dentro de esta idiosincrasia de frustración y desutopía claramente post-macondiana, Giraldo destaca tres líneas narrativas principales en la novela colombiana de fin de siglo: la novela histórica, la novela urbana y la novela de experimentación formal. En este sentido, *La otra selva* parece una típica novela de los años noventa: puede pensarse como novela histórica en tanto recrea la vida de Rivera sobre la base de datos biográficos, puede considerarse como novela urbana ya que se desarrolla en Nueva York y describe este espacio en detalle. Al mismo tiempo, puede pensarse como novela metaficcional que, en palabras de Luz Mery Giraldo es “*escritura de lo mínimo a lo máximo*” en la que abundan recursos tales como “la parodia, la intertextualidad, el juego, la reflexión sobre la escritura, el erotismo asociado a los cuerpos y al lenguaje, la superposición de planos narrativos y la alternancia temporal” (“Fin de siglo” 35).

Pero más allá de estas tipificaciones, la novela de Salazar da cuenta de su contexto histórico. Esta nueva selva citadina estadounidense nos habla, con mayor o menor espesor alegórico, de los procesos

de globalización, de las relaciones interamericanas y de la crisis del estado-nación en épocas de diáspora. Al igual que en otras novelas urbanas colombianas de la década del noventa, como *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (1994) y *Noticia de un secuestro* de García Márquez (1996), *La otra selva* también narra, aunque más indirectamente, la gravedad de la situación política del país. Sin embargo, a diferencia de las novelas de Vallejo y de Gabriel García Márquez, el texto de Salazar se sitúa en la década de 1920 y, más que referencias directas a la realidad colombiana de los noventa, se propone como explicación retrospectiva de la crisis actual. A partir de la ficcionalización de los últimos años de la vida de Rivera en la selva neoyorquina, la novela de Salazar busca explicar el malestar actual con la narración de los abusos de poder de los directivos colombianos. La historia del envenenamiento del poeta a manos de los grupos de poder colombianos se presenta como ejemplo de la baja moral de esta clase dirigente e, indirectamente, como fundamento del estado de violencia en Colombia. Sin hablar de la droga, de Medellín ni de Escobar Gaviria, Salazar muestra una suerte de “globalización” del sistema de sicarios, su re-implantación en Nueva York. La novela parece decirnos: Colombia fabrica asesinos a sueldo que no sólo existen desde 1920 sino que trasuntan el continente americano más allá de las fronteras nacionales. Si seguimos especulando a partir de esta ficción, podemos agregar que Colombia también fabrica a intelectuales y artistas honestos que, como Rivera, condenan la corrupción de las clases dirigentes y su genuflexión ante los Estados Unidos.

¿Es cierto, como propone García Canclini, que “América latina no está completa en América latina?” (19). En *Redreaming America: Toward a Bilingual American Culture* Debra Castillo plantea la siguiente pregunta: “what would Latin American literature look like if we understood the United States to be a Latin American country and took seriously the work by US Latino/as [writers]?” (14). Sobre el proceso de emigración de colombianos a Estados Unidos, escribe Gil Montoya que “desde las primeras décadas de este siglo, algunos de nuestros mejores escritores deciden radicarse en otros países para impulsar su labor creadora” (50). Y agrega:

Después de la publicación de su novela *La Vorágine*, José Eustasio Rivera decide trasladarse a Nueva York para escribir su nunca publicada novela *La mancha negra*, alrededor de la cual se ha tejido todo un mito que otro escritor emigrado, el caleño Boris Salazar, plasmó en su obra *La*

otra selva, a la manera de una trama detectivesca en la que Rivera debe sortear persecuciones y conflictos". (50)²

Como es bien sabido, hay actualmente en Colombia cuatro fuerzas militares contrapuestas y en eterna lucha. Por un lado están los dos grupos guerrilleros surgidos para oponerse al gobierno en los años sesenta al calor de las ideologías marxistas: las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y el ELN (Ejército de Liberación Nacional). Por otro lado, están las fuerzas paramilitares o policía privada contratada por la clase alta latifundista del sector conservador, conocida como "los paras". Finalmente, sin ideología ni enemigo discernible, los *lord drugs* o nuevos ricos surgidos a partir del comercio de la cocaína. La coexistencia de estos cuatro grupos dista, por supuesto, de ser pacífica. Al respecto, escribe Michael Palencia-Roth: "The situation has been complicated even more in recent years by the turn in all four armies to drugs, primarily cocaine, in order to finance their activities and the acquisition of sophisticated weaponry. This turn has created a culture of literally cut-throat capitalism in all four groups" (126).

Sobre este trasfondo político no es extraño que en las selvas, tanto en la rural como en la urbana, la muerte sea una presencia inminente. La ciudad descrita como una selva es la cartografía privilegiada para el despliegue de estos conflictos. Además de su connotación trágica, la idea de la "selva" arrastra consigo una cadena de sentidos: es un terreno impredecible, a veces laberíntico, caracterizado por el peligro y por la amenaza constante de extraviarse y, sobre todo, por la ausencia o relajación de toda moral, de toda ley u orden social. Así, la selva amazónica de *La vorágine* es un espacio propenso no sólo para la muerte a manos de la naturaleza sino también para el abuso y la explotación humanas, para el extravío ético y para la locura. Escribe Tittler: "Como figura polisémica, la selva funciona para Salazar algo así como sirve el laberinto para Borges: además de nombrar el espacio físico y emblemizar la estructura del relato, constituye un índice de lo trágico del destino humano" ("La de cemento"). El reemplazo de la original selva amazónica por esta *otra selva* implica desplazar el peligro desde la naturaleza hacia la esfera humana. Aunque con significativos cambios, la selva de Salazar conserva muchas de las connotaciones originales: es el espacio de la muerte ilícita de Rivera, es el espacio de la persecución y del anonimato, de la corrupción y de la ilegalidad. Nueva York es aquí el espacio por antonomasia de la ingobernabilidad: un laberinto

recorrido por dirigentes colombianos, estos nuevos *gangsters* en una selva de asfalto que alegoriza la globalización³.

Las tranzas entre Estados Unidos y Colombia que vemos en esta ficción podrían tal vez aludir a lo que los analistas de la globalización definen como la relación típica entre un país periférico y uno desarrollado, es decir, una estructura de sometimiento del primero hacia el segundo. Explica Alex Dupuy: "In general, the role of the state in the economy and the types of policies adopted by Third World countries reflect the model of capitalism practiced in the core countries on which they are most dependent ideologically, financially, and for their markets" (103). En la novela de Salazar, es el célebre poeta Rivera, figura inaugural de la diáspora colombiana a Estados Unidos, quien denuncia la corrupción y la dependencia financiera, política e ideológica de los agentes gubernamentales colombianos hacia la potencia⁴.

Cercanías y distancias de *La otra selva* con *La vorágine*

Son varios los críticos que destacan las diversas corrientes literarias que convergen en *La vorágine*: se la ha estudiado como novela romántica, realista, criollista, de la selva, como novela psicológica y de protesta social. En palabras de Jean Franco, citadas por Rafael Gutiérrez Girardot, a la célebre novela de Rivera "se la puede considerar de diversas maneras: como una alegoría romántica, como la visión terrorífica de la barbarie de su país de un intelectual de la ciudad, como una novela de protesta" (233). Esta convergencia de estéticas, junto con la alternancia de narradores y de historias, produce un texto fracturado, multifacético y complejo, lo cual ha sido visto algunas veces como una riqueza y otras como una carencia⁵.

Como dijimos al comienzo, *La otra selva* también está armada a modo de mosaico de estilos narrativos: tiene pasajes policiales, zonas escritas como un diario íntimo, un capítulo epistolar, fragmentos de prosa realista, párrafos extraídos del informe del espía y citas de un ensayo sobre Rivera, escrito por un académico (una sátira de la figura del intelectual, que recuerda las sátiras de Carlos Argentino Daneri en "El Aleph" de Borges). Por esta poliglosia y por su estructura tan fragmentaria, *La otra selva* parece modelada a imagen y semejanza de su intertexto. En ambas novelas hay abruptos cambios de escenario,

de estilos literarios y de personajes. En ambas hay un narrador central en primera persona, un esteta narcisista enredado en los almíbares y pesares de su propia escritura, que súbitamente delega el mando de narrar en otra voz. Más de una vez se pasa sin aviso de tercera persona a primera, de segunda a tercera. En ambas novelas resulta difícil seguir el argumento central debido al efecto de *collage* generado desde el inicio. Moreno Durán explica la coexistencia de diversas voces en un mismo texto—rasgo común a ambas novelas—en palabras que podrían aplicarse a *La otra selva*: “Todo en *La vorágine* apunta hacia una definición polifónica. La voz primigenia se empeña en encontrar su ritmo propio, la escritura deviene partitura y los acordes buscan reconciliarse en el contrapunto del horror” (437).

Para Raymond L. Williams, el tema principal de *La vorágine* no es ni el poder destructor de la naturaleza, como sugeriría la frase final: “Los devoró la selva” (303), ni la explotación de los caucheros colombianos en el Tupumayo, sino Arturo Cova en tanto escritor. Escribe Williams: “Dada la poderosa presencia del yo en la novela, la historia no trata propiamente de una vorágine—un fenómeno natural del Nuevo Mundo—, sino de un yo en el proceso de establecer una identidad de escritor que interrumpe la narración de una historia” (542). Agrega: “El narrador explota su tema de la escritura básicamente de tres maneras: (1) por medio del uso de la metáfora, (2) por medio de alusiones literarias, y (3) dramatizando el propio acto de escribir” (544).

Si bien leer *La vorágine* como “un libro que tiene como tema verdadero a un escritor y su escritura” (Williams, 546) desmerece su ingrediente referencial, nos permite tender otro puente entre este narrador y el de *La otra selva*, el cual echa mano de los mismos tres recursos que Williams identifica como característicos de Cova: metáforas, alusiones literarias y dramatizaciones del acto de escribir. Es decir que la novela de Salazar también es—aunque no sólo—un libro sobre un escritor y su escritura. En este sentido ambas novelas pueden pensarse como un *bildungsroman*, pues narran en qué consiste el aprendizaje de convertirse en escritor. Este aprendizaje se realiza a raíz de un viaje: hacia los llanos y la selva en el texto parodiado, hacia Nueva York en el texto paródico. Asimismo, ambos viajes terminan con escenas de muerte: en *La vorágine* a Arturo, a su hijo y a Alicia los devora la selva; en *La otra selva* Rivera muere envenenado por sus enemigos en una sala del Polyclinical Hospital en Nueva York. Los dos narradores obtienen como saldo de la

experiencia vivida un libro de su autoría. En el caso de *La vorágine* la autoría se compone de unas páginas que le han sido enviadas al ministro y que son exactamente las que leemos, es decir, son la novela misma. Dichas páginas son el mayor valor de la experiencia, la verdadera plusvalía del viaje. Escribe Sylvia Molloy: “No es un viaje que se atesorará de por vida como objeto valioso, sino un viaje que hará de la vida misma un objeto sin valor; [. . .] la aventura de la selva en *La vorágine* será un itinerario insalubre, que contamina a un hombre y su literatura pero cuyo saldo no será del todo negativo: hará de él, por fin, un escritor” (493).

La otra selva también es un viaje hacia la muerte cuyo único saldo es la escritura. La novela termina con la decisión del espía de dar a conocer su versión de los hechos que atestiguó. Dicha versión se compone, presumiblemente, de su informe sobre Rivera más los “manuscritos” del poeta asesinado, es decir, de toda la novela descontando los capítulos del diario de Marie Claire. Gracias a este libro, el narrador dejará de ser “el hombre de 38 años al que no le había ocurrido nada interesante en la vida, y que estaba a punto de rendirse ante la evidencia de su fracaso” (24). Asimismo, cumplirá una función histórica para su país y un beneficio humano para con Marie Claire: por haber sido espía de Rivera, este periodista, antes gris y anónimo, será ahora el único portador de sus manuscritos. Será, ante todo, el único que sabe cómo murió en verdad el poeta: envenenado por los subrepticios dirigentes de Colombia. Como en *La vorágine*, estamos aquí ante una escritura que, además de poseer valor literario, tiene el poder del documento histórico: denuncia una atrocidad cometida en su país y desconocida por todos. Esta es la labor “patriótica” de ambas ficciones. Es justamente en el hecho de compartir esta misión “nacionalista” en donde radica el parentesco ideológico de *La otra selva* con su precursora.

Otro de los rasgos en los cuales la novela de Salazar rememora a la de Rivera es en la psicología de los protagonistas. Hay gran afinidad entre la personalidad de ambos narradores: descontando las referencias a la selva y a los llanos, al espía de *La otra selva* se le aplicaría perfectamente lo que Sharon Magnarelli opina sobre Arturo Cova: “His vision of the plains and the jungle is that of a character who is already removed from his native land, who is slowly becoming more and more alienated from reality, and who cannot understand what he observes because he is an outsider, totally influenced by literature and by his preconceived

notions”(42). El narrador-protagonista de Salazar también es un “outsider:” vive en Nueva York casi de incógnito y sus salidas se limitan a las persecuciones de Rivera y a las reuniones con los desconocidos que lo han contratado como espía.

Reflexiones metaliterarias

Explica Elzbieta Sklodowska en su libro *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960–1985)* que ha habido cierta “efervescencia metaliteraria” (64) en la novela hispanoamericana posterior al Boom. En sus palabras:

Junto al término “metaficción”—popularizado a principios de la década del sesenta por Scholes y William Gass—aparecen en la crítica a angloparlante otros conceptos que procuran captar el afán auto-reflexivo de la literatura y, sobre todo, de la novela actual: *surfiction* (Federman), *self-conscious novel* (Robert Alter), *the self-begetting novel* (Steven Kellman), *narcissistic narrative* (Hutcheon). Frente a esta proliferación taxonómica parece muy certera la opinión de Robert C. Spires de que a partir de 1970 “la metaficción invade el vocabulario crítico.” (64)

Dicha invasión de la metaficción en los estudios críticos se corresponde con la importancia de esta modalidad narrativa en la ficción. La novela de Salazar es un ejemplo de esta proliferación: todo en *La otra selva*—desde las disquisiciones internas de su protagonista hasta la prosa intimista de Marie Claire y las concepciones literarias del Rivera ficticio—es metaficcional.

La mirada que el periodista convertido en caricatura de espía tiene sobre la realidad—una mirada extranjera y prejuiciosa como la de Cova sobre el Tupumayo—está atravesada por sus lecturas literarias. Como todo viajero letrado, lo que halla lo sorprende sólo en la medida en que corrobora—las más de las veces—o desmiente—las menos—lo que él esperaba ver en cada uno de los lugares visitados. La literatura, o más precisamente el recuerdo de lo leído, está tan imbricada con la experiencia y con la escritura que de dicha experiencia debe hacerse, que las tres instancias (literatura precedente, vida y narración) resultan inseparables. Tal es así que la vida, o sea la sucesión de los hechos, termina siendo tan sólo un eslabón intermedio entre los dos momentos más privilegiados en esta novela: lectura y escritura. Esta es una de las

razones por las cuales no es forzado decir que el tema principal aquí es la parodia. Toda *La otra selva*—¿la selva literaria de la tradición, la selva del lenguaje o la selva de asfalto neoyorquino?—desarma una y mil veces los engranajes de construcción del relato para reflexionar sobre ellos, para mirarlos con extrañeza.

Al igual que Cova, este narrador protagonista viaja por el laberinto pantanoso de la literatura precedente. Así como Cova se quejaba de las limitaciones de la poesía modernista, el periodista-espía de Salazar se enreda en las hebras gastadas de la literatura chandleriana. Lo más recurrente en estas reflexiones es el peso agobiante de la tradición, la búsqueda frustrada de originalidad: todo ha sido escrito ya por otros escritores, la invención no existe, la literatura se compone sólo de fragmentos robados a otras voces y reiterados en un nuevo contexto. La forma en que se presenta a sí mismo el narrador-protagonista da cuenta de este agobio literario:

Nada espectacular en él, nada que lo haga pensable como un buen personaje de novela. [. . .] Un hombre cuya vida sólo puede interesar en esta narración por un inesperado cruce del destino: por haberse mezclado con un relato (o varios relatos, para ser más precisos) que él aún está tratando de descifrar, un relato que lo unió a la vida de otro hombre y lo llevó a escribir su propia versión de lo ocurrido. (23)

Uno de los tantos significados sugeridos por ambas novelas es que los relatos, como las personas, se entrecruzan azarosamente y generan nuevos sentidos. Las personas, como los relatos, al cruzarse entre sí reconocen una serie de similitudes que dejarán más al descubierto las inevitables diferencias. El sistema de dobles que recorre la novela de 1991 alegoriza la relación de un texto paródico con su fuente, del original con la copia⁶. Sobre las similitudes y las diferencias, ya en 1919 escribía Víctor Sklovsky: “Not only a parody, but also in general any work of art is created as a parallel and a contradiction to some kind of model” (53).

Asimismo, el oficio de espía que desempeña el narrador-protagonista en *La otra selva* alude abiertamente a la labor de todo parodista: “Lo único que le toca hacer”—sexplica el contratador del espía a su nuevo empleado—“es seguir a un poeta que anda por aquí, hacerse su amigo y facilitarle a estos importantes amigos nuestros lo que está escribiendo. Se trata de una novela sobre un tema en el que está en juego la suerte del país” (24). Ante este encargo, el narrador reflexiona

—para sí, aunque en tercera persona—sobre lo que implica apropiarse de la palabra ajena y, en particular, sobre la parodia entendida desde la concepción más tradicionalista, como recurso parasítico carente de originalidad: “penetró en un mundo de ficción del que ya no habría de salir jamás [. . .]. Ahora, desde este momento en el Café Imperial, debía convertirse en un perseguidor de las historias de otro, en un cazador de palabras, en un espía a sueldo que debía robar lo que otro escribía” (24). A este aparente desmedro de la labor de espía (y de la del parodista) le sigue una conclusión despojada ahora de la falsa modestia inicial: “Las palabras lo son todo en esta historia: fueron las palabras las que lo llevaron a él, el poeta, a descubrir su rostro; fueron las palabras las que me llevaron a dejarme enredar en esta red de historias que ahora pretendo aclarar escribiendo más palabras, siguiendo su juego terco, peligroso, burlón” (26).

La línea que separa al personaje del espía del personaje del poeta se va tornando cada vez más difusa. Así, la novela es progresivamente una novela sobre la escritura. Como ocurre en *La vorágine*, aquí también las escenas de escritura son esenciales, como lo son también los lamentos ante las malas condiciones de vida y la omnipresente amenaza de la muerte: tres tópicos recurrentes en la conformación de una imagen de poeta romántico e hiperestésico. Como afirman algunos críticos respecto de *La vorágine*, de *La otra selva* también podríamos decir que es una novela sobre la escritura, pero más específicamente, no ya sobre cualquier escritura sino sobre el acto mismo de parodiar.

Los capítulos de Alicia: el final que Rivera no vio

En la novela de Salazar, la parodia se expresa básicamente de dos maneras: a través de los capítulos que reflexionan sobre el acto de parodiar, es decir aquellos narrados por el espía-periodista, y los capítulos que continúan la historia narrada en *La vorágine* por José Eustasio Rivera, el escritor real. Dentro de este último grupo, hay dos capítulos de *La otra selva* que son cruciales (el 16 y el 23), pues están narrados por Alicia, la amante de Arturo Cova en la ficción de 1924. Como dijimos, dichos capítulos inventan otro final para el texto canónico y se podrían insertar perfectamente en *La vorágine*. Dramáticamente, se ubican entre el final de la tercera parte, narrada por Cova, y

el epílogo, es decir el cable del cónsul al ministro, en el que se anuncia que a Cova y a sus compañeros “los devoró la selva” (Rivera 303). El hecho de estar después de la voz en primera persona de Cova y antes de la del narrador en tercera del enigmático telegrama hace que el salto a la voz narrativa de Alicia resulte verosímil, no brusco, o al menos igual de brusco que los muchos saltos narrativos de *La vorágine*. Asimismo, esta ubicación hace que la parodia funcione argumentalmente como una continuación de la novela de Rivera, de manera semejante a como funciona el cuento “El fin” de Borges respecto del texto de José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*.

Planteada, entonces, como un cierre que el autor canónico no llegó a darle a su propio texto—cierre que reivindica la figura relegada de Alicia, análoga a la figura del negro en el poema de Hernández—podríamos preguntarnos qué hace que esta escritura sea una parodia. ¿Por qué no hablar simplemente de continuación? A primera vista, la inclusión de este nuevo final para *La vorágine* parece un simple añadido, un fragmento que se acopla prolijamente al texto de base. Pero como sabemos por “Kafka y sus precursores,” todo escritor modifica—y en esta modificación crea—a la literatura que lo precede. La continuación que escribe Salazar de la novela de Rivera modifica el texto *La vorágine* ante los lectores contemporáneos, lo reescribe críticamente y nos obliga a reconsiderarlo. *La otra selva* coloca como central al personaje antes marginal de Alicia y, al re-jerarquizar a la mujer, propone un nuevo tratamiento ideológico para los géneros. Si entendemos la parodia como una reescritura con distancia crítica—en este caso, distancia patente sobre todo en el tratamiento de los géneros—vale la pena señalar que lejos de ser simplemente una trasgresión, dicha distancia crítica se cementa en tensiones inherentes al texto parodiado. Para entender en qué medida *La otra selva* es una invención construida a partir de tensiones latentes en *La vorágine*, veremos brevemente en qué consisten dichas tensiones.

En *La vorágine* hay algunos episodios y frases que dan la pauta de que otra historia, oculta e incompleta, estaba siendo narrada junto con la historia principal. Recapitulemos la trama original: poco antes de que Arturo llegue al Yaguanarí en busca de Alicia, Griselda le cuenta los maltratos que recibían ambas mujeres (la propia Griselda y Alicia) durante la convivencia con Barrera. Cova, como es de esperarse, le responde teátricamente:

– [. . .] El Barrera taba chocao, pero sin atreverse a ser abusivo. Una noche entró el bongo, destapó boteya por emborracharnos. ¡Como náa le recibíamos, les mandó a los bogas a sacarme a empeyones, y se lanzó a forzá a la niña Alicia; pero ésta desfondó la boteya contra la borda, y le hizo al beyaco, de un golpe, ocho sajaduras en plena cara!

Cuando la mujer acabó de hablar, había partido yo mis uñas contra la mesa, creyendo que mis dedos eran puñales. Fue entonces cuando noté que mi mano derecha estaba insensible. ¡Ocho sajaduras! ¡Ocho sajaduras! ¡Y con llameantes ojos buscaba al infame en la habitación, para ultimarle, para morderlo, para mascarle! (291)

Lo primero que llama la atención de este pasaje es el cambio en la conducta de Alicia: a diferencia de la sumisión que tenía al inicio de la novela, es notorio el coraje con que se defiende aquí de Barrera (como leemos en la cita, le hace ocho sajaduras). El segundo elemento destacable es la ausencia de comentario alguno por parte de Cova sobre este cambio en el carácter de Alicia: lejos de sorprenderse o interesarse ante la valentía de su mujer contra su enemigo, Cova toma el dato de las ocho sajaduras para enfocarse, como lo ha venido haciendo a lo largo de toda la novela, en sus propias sensaciones, angustias y enfermedades. Los tajos que hiciera Alicia en la cara de Barrera quedan rápidamente alegorizados, por asociación, en los dedos de Cova, que ahora son como “puñales.” La furia del protagonista colma la escena y el acto arrebatado de Alicia pasa rápidamente a segundo plano. Pero el narcisismo de Cova cede un poco y Alicia cobra de nuevo importancia textual cuando Griselda le refiere al poeta que la mujer está encinta: a partir de ahora y hasta el final de la novela, será el primogénito la principal motivación de Cova para regresar en busca de Alicia y el único factor a través del cual su amante será respetada. A tono con esta cosificación de la mujer, unas páginas más adelante, Cova le cuenta sus planes a Ramiro (aunque el fragmento parece un consuelo hacia sí mismo) y en sus palabras se enfatiza el lugar relegado que sigue teniendo Alicia:

– [. . .] ¡Esa varona es buena y yo la perdí! ¡Yo la salvaré! ¡No me reproches este propósito, este anhelo, esta decisión! No tomes a mal que sea mi querida; hoy es sólo una madre que espera de su propio milagro. ¡Tantos en el mundo se resignan a convivir con una mujer que no es la soñada, y, sin embargo, es la consentida, porque la maternidad la santificó! [. . .] Vamos a buscarla a Yaguanarí. Nadie la compra porque está encinta. ¡Desde el vientre materno mi hijo la ampara! (294)

El párrafo, de tono más confesional que programático, parece sugerir que, a pesar de que Arturo no ama a Alicia, decide generosamente resignarse a estar con ella en virtud de la maternidad que la ha santificado. A través de esta cita y de la anterior podemos ver cómo hacia el final de *La vorágine* operan dos fuerzas en tensión: por un lado se nos informa de cierto cambio en la personalidad de Alicia, pues con el episodio de las ocho sajaduras comprobamos que la experiencia en la selva la ha tornado más valiente y decidida; por otro lado, asistimos a la indiferencia del narrador ante este cambio psicológico, a su férreo deseo de colocar a la mujer en el lugar exclusivo de madre y de mujer no amada. Será precisamente a partir de estas dos fuerzas en tensión que se construye la prosa en primera persona de la Alicia de Salazar, quien da cuenta de su deseo inscribiendo una marca, no sólo a través de sajaduras en la piel sino, como Clemente Silva en los troncos de los árboles, aunque más sofisticadamente, a través de la escritura.

En la misma línea intimista de los capítulos sobre Marie Claire, en los capítulos 16 y 23 de la novela de Salazar Alicia relata sus sentimientos y temores durante su estadía en la selva. Respetando la línea argumental propuesta por Rivera, el relato arranca con Alicia rodeada de “apestados, de moribundos, de asesinos” (108), junto a su hijo y a Arturo en Yaguanarí, una vez que han decidido el regreso a Colombia. Como en el resto de *La otra selva*, y al igual que en *La vorágine*, aquí también el tema principal es la escritura y, en segundo plano, el viaje como desencadenante del aprendizaje de ser escritor. Pero en este momento no es ni Arturo ni el periodista-espía quien escribe, sino Alicia, consciente de la trasgresión que esto implica respecto del lugar de sometimiento en el que la han colocado su amante y la sociedad en general. Así, el primer capítulo paródico de *La otra selva* se abre planteando las incertidumbres de esta mujer respecto de su escritura y de lo que el acto de escribir puede generar en Arturo, quien ha sido, según *La vorágine*, el único “poeta” entre los personajes:

Hoy, por fin, decidí comenzar a escribir. Lo hago por las noches cuando los otros duermen y los ojos de Arturo no me pueden mirar con esa intensidad demente de los últimos días, con esas ganas de preguntarlo todo, de saber lo que me ha ocurrido, de penetrar en el mundo—ese mundo que él no entiende, que nunca entenderá—y encontrar en mis ojos el reposo y la certeza que siempre deseó. (107)

Para acentuar su apropiación de la escritura, Alicia usa el mismo cuaderno en el que su amante ha escrito las páginas que nos llegan

como la novela, según el pacto de lectura de *La vorágine*. *La otra selva* rescata el machismo de su predecesora literaria y hace de ello un motivo de reflexión dentro de la psiquis femenina:

Escribo en este libro de tapas de cuero que debió haber sido mi diario, pero que nunca había usado por temor a la ira de Arturo, a sus burlas, a su rabia. (Pero no toda la culpa es de Arturo: tenía temor a escribir, a repetir las pocas cosas que se le pueden ocurrir a una mujer que por primera vez está fuera de su hogar, una mujer que sólo ha leído novelitas románticas y vidas de religiosas, una mujer que no tiene las palabras ni la inteligencia para contar lo que nos ha ocurrido en esta selva que todo lo puede). (107)

En fuerte conexión con la prosa reflexiva del espía, la Alicia a la que el Rivera ficticio de *La otra selva* convierte en narradora también descubre—como Cova, como Rivera personaje—la escritura en tanto vía de acercamiento a la verdad (a cierta verdad personal, al menos)⁷: “al escribir, a una se le salen cosas que nunca hubiera imaginado, como si alguien se metiera en las palabras, las juntara de otra forma y las pusiera a decir cosas distintas de las que una siempre ha pensado” (158–59). El temor central de esta escritura no es el poder devorador de la selva sino el de la mirada masculina. Escribe Alicia: “Mirar, vigilar: en eso se puede resumir la actitud de Arturo hacia mí” (110). Y explica: “Lo he sorprendido mirándome a medianoche, los ojos muy abiertos, el rostro tenso, el temor y la desconfianza endureciendo sus rasgos” (110). Consciente de la vigilancia masculina y de la rebelión que implica apropiarse de su escritura, Alicia aprovecha las hojas en blanco para narrar aquello que está latente—según vimos—en las páginas finales de *La vorágine*: la transformación personal de Alicia a raíz del viaje hacia la selva:

Ahora sé cómo sobrevivir en esta selva, ahora sé cómo enfrentar a los hombres, ahora estoy casi a la par con Arturo. Alicia es ahora una mujer: la niña, la que él trajera a estos parajes envuelta en poemas y en promesas de una vida tranquila y bucólica, murió hace mucho tiempo. Quedó atrás, llorando su desgracia. La de ahora ya no puede llorar. Las lágrimas que tenía ya las entregó. Así como entregó su cuerpo y su rostro. (113)

A tono con esta evolución personal, Alicia desarrolla su propia mirada crítica. Tras la máscara del Rivera ficcional que continúa escribiendo su novela, la prosa de Salazar se las ingenia para enunciar aquello

que, aludido apenas en *La vorágine*, los lectores contemporáneos estábamos esperando: la crítica hacia Cova, hacia su conducta déspota y hacia el lugar de la mujer en la sociedad colombiana de la época:

Barrera vive a través de mí, y a través de ese recuerdo sobrevive Arturo. Por eso, nuestro hijo es ahora el otro símbolo de su triunfo y de la continuación de su empresa vengadora; nuestro hijo es el producto del triunfo de su sangre sobre las pretensiones del déspota, del enemigo, del más despreciable de los hombres. Pero sin él, sin ese enemigo terrible en el que puede concentrar toda su ira y su generosidad, Arturo no sería Arturo sino un pobre poeta declamando sus obritas a muchachas de rostros que todavía se ruborizan, en las salas y en los jardines de las buenas familias bogotanas. (158)

Este rechazo hacia lo que ella significa para Arturo y hacia el lugar en el que la ha ubicado la sociedad se condensa en la siguiente reflexión: “El amor—para los hombres—es un asunto que sólo les concierne a ellos: nosotras sólo contamos como bellos objetos de disputa, como trofeos que pasan de mano en mano hasta perder su valor, como cuerpos que al final acaban produciendo el aburrimiento, el cansancio” (158).

Si bien ningún añadido a un texto original puede ser de por sí inocente, las páginas que agrega Salazar a *La vorágine* tienen un valor doble: modifican el desenlace de la historia pero también el sentido de todo lo anterior y, por tanto, la novela de Rivera por completo. Estos capítulos son enunciados por la voz de Alicia pero están escritos con el estilo literario de Salazar. Son un alegato a favor de la escritura y de la identidad femeninas, algo completamente impensable para la mentalidad machista de 1924. Al narrar desde esta perspectiva femenina, la parodia de Salazar modifica por completo la novela canónica. A la luz de la lectura de *La otra selva* podemos repensar la novela de Rivera: *La vorágine* ya no sería sólo la historia de Cova, de su camino hacia su muerte y hacia la consolidación de su escritura, sino de un *bildungsroman* doble: el mayor aprendizaje no es el de Arturo, quien ya era poeta al salir de Bogotá, sino el de Alicia. Alicia ha pasado de ser una niña sometida a la que los hombres deben advertirle que está embarazada a ser una narradora reflexiva y piadosa que, desde el poder que le otorga la autoría, critica primero y perdona luego las actitudes incoherentes de su hiperestésico amante. Este lugar de enunciación no está presente en el texto de Rivera, pero se madeja—y de aquí la importancia de entender las tensiones inherentes a la novela original—a partir de las muchas y

dispersas hebras de sentido que en *La vorágine* se han sugerido y luego abandonado. La repentina valentía de Alicia, expresada en la anécdota de las ocho sajaduras, y la ceguera de Cova para notar el cambio producido en la mujer son los hilos sueltos de *La vorágine* que Salazar rescata, re-contextualiza y anuda a su modo, generando una textualidad única, celebratoria y a la vez crítica de la tradición que le dio origen. Por este gesto de recuperar hebras sueltas del texto parodiado, vemos cómo la parodia en *La otra selva* es una labor no sólo de creación literaria sino también de hermenéusis.

Una de las formas de pensar la parodia ha sido considerarla un factor dentro de la evolución literaria: ante una forma estética agotada, ha de pasarse a una nueva forma de crear y esta ruptura con la tradición puede llevarse a cabo magistralmente a través de la parodia⁸. En el caso de la parodia de *La vorágine* que leemos en *La otra selva* la distancia temporal entre una y otra obra (casi setenta años)—y, por ende, las diversas líneas estéticas que han mediado entre una y otra—hace que el factor de ruptura de la tradición estética no sea el predominante. Por el contrario, creemos que se entabla un diálogo paródico reflexivo y homenajeante, en donde la distancia crítica tiene que ver con cuestiones ideológicas. A través de dar voz al personaje antes relegado de Alicia, *La otra selva* nos invita a repensar el machismo presente en *La vorágine*. Asimismo, la ficcionalización de la vida de Rivera nos permite repensar esta figura como héroe nacional y, tal vez también, como el primer escritor colombiano emigrado a Estados Unidos, una suerte de precursor de lo que podemos considerar hoy literatura neo-colombiana.

UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN

NOTAS

¹ Citamos aquí tan sólo algunos conceptos básicos de la parodia para orientar al lector sobre este terreno. Para una lectura analítica y exhaustiva sobre el concepto de la parodia a lo largo de los siglos, como así también para un conocimiento del uso de la parodia en la literatura hispanoamericana contemporánea, remitimos al lector al excelente libro de Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960–1985)*.

² Dentro de la narrativa diaspórica de tinte urbano escrita por colombianos en Estados Unidos se destacan las siguientes obras: *Oro colombiano* (1985) de Jaime Manrique, *El*

círculo del alacrán (1991) de Luis Zalamea, *Cantata para delinquir* (1991) de Álvaro Gómez Monedero, *Transplante a Nueva York* (1983) de Álvaro Pineda Botero, *Ciudad interior* (1990) de Freddy Téllez y *Las puertas del infierno* (1985) de Díaz Granados.

³ Escribe Alex Dupuy sobre la globalización: “a late-twentieth phenomenon, the product of the emergence of a global [. . .] system is said to be reorganizing the world: transforming nation-state by reducing their sovereignty and significance and constraining the ability of the state to manage national economies (93)”. Asimismo, según ciertos analistas post-marxistas (como Samir Amin, David Harvey, Paul Hirst, Grahame Thompson, entre otros), lejos de facilitar un libre movimiento y flexibilidad de capital mundialmente, lo que la globalización produce es la acumulación de capital en la Tríada (Estados Unidos, Europa y Japón) en perjuicio de las economías nacionales de países tecnológicamente débiles. De este modo, a fines del siglo veinte asistimos al debilitamiento de las economías nacionales, a la crisis de los estados menores, a la exacerbación de las divisiones jerárquicas entre países del primer mundo y países periféricos y, consecuentemente, a fenómenos migratorios masivos desde el Tercer Mundo hacia los países desarrollados. Las diásporas son ahora, no ya producto de las guerras mundiales como ocurrió en la primera mitad del siglo XX, ni de conflictos políticos entre el Este y el Oeste, sino el resultado de crisis internas, intra-nacionales, ocasionadas por el supuesto “libre mercado” que dicta la globalización (Dupuy 101).

⁴ Sobre el estado actual de las relaciones entre Colombia y Estados Unidos, pueden consultarse, entre otros: *Plan Colombia: ensayos críticos* (Bogotá: Universidad Nacional, 2001) libro editado por Estrada Álvarez Jairo; los artículos “Colombia en la espiral de la guerra” de Eric Lair y “Plan Colombia. Plan para la paz y el fortalecimiento del Estado”, ambos publicados en 2000 (número 15, volumen 3) en la *Revista Fuerzas Armadas y Sociedad* de FLACSO.

⁵ Escribe Sylvia Molloy: “Mi propósito de lectura es más modesto. No leer la novela a pesar de sus fallas, ni por encima de ellas, sino *en* esas fallas (esas quiebras) mismas. Enfrentar *La vorágine* en su discontinuidad y su mezcla—patentes, distintas, constitutivas del texto—sin desde luego especular sobre si son o no deliberadas, ni mucho menos querer ver en ellas un reflejo de la (in)competencia narrativa de su autor (491)”. Otros críticos leen *La vorágine* desde la carencia. Ciro Alegría ve la novela como un texto carente de unidad (según leemos en “Notas sobre el personaje”, *La novela iberoamericana*. Albuquerque: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1952. 52). Para Arturo Torres-Ríos “la novela no tiene solución, no hay equilibrio” (104). Antonio Curcio Altamar, por su parte, nos habla de “lagunas y altibajos” (149) y de “intercepción temática” (149) (véase “Un nuevo mensaje,” incluido también en *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*).

⁶ Casi todos los personajes reconocen a otro como modelo y, a partir de este reconocimiento, hacen de sus vidas una lucha por parecerse más y más al ser escogido como ideal. El espía busca identificarse constantemente con el poeta; Rivera busca parecerse a Arturo Cova; María del Rosario quiere ser Lupe Vélez; Marie Claire se compara todo

el tiempo (aunque es su contraparte) con Alicia; Arrieta, por su parte, quiere ser como Flannegan en “La mancha negra”.

⁷ El lugar que ocupa la escritura para Alicia en *La otra selva* es análogo al que ocupara para Cova en *La vorágine*. Así, lo que propone Quintana para la obra canónica, bien podría aplicarse a la novela de 1991: “La productividad de la escritura está asociada al exceso y a lo monstruoso. Ése parece ser su medio preferido. Tras la fiebre, entonces, se sucede la escritura. Una escritura que, a su vez, está amenazada con ser devorada” (400).

⁸ Escribe al respecto Elzbieta Skłodowska: “Si es cierto que el trabajo de cada generación literaria consiste tanto en la elaboración de la experiencia heredada (tradición) como en el acopio de nuevos procedimientos (ruptura y tradición), parece bastante obvio que la parodia cobra más vigencia en los momentos de transición, entre el ocaso de una escuela estética y el surgimiento de otra” (91).

OBRAS CITADAS

- Altamar, Antonio Curcio. “Un nuevo mensaje”. *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. Ed. Trinidad Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1971. 136–49.
- Borges, Jorge Luis. “El fin.” *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1997. 193–98.
- Castillo, Debra. *Redreaming America: Toward a Bilingual American Culture*. Albany: SUNY P, 2005.
- Dupuy, Alex. “Globalization, the Nation-State, and Imperialism: A Review Essay”. *Diaspora* 10.1 (2001): 93–116.
- Franco, Jean. “Imagen y experiencia en *La vorágine*”. Comp. Monserrat Ordóñez. 135–47.
- García Canclini, Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Gil Montoya, Rigoberto. “El artefacto narrativo: metáfora de la contemporaneidad”. *Revista de Ciencias Humanas* 6. 21 (1999): 42–51.
- Giraldo B., Luz Mery. “Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960–1996)”. *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX*. Comp. & Ed. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio & Ángela Inés Robledo. Vol. 2. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. 9–48.
- . “Prólogo: De cómo dar muerte al patriarca”. *La novela colombiana ante la crítica (1975–1990)*. Coord. & Comp. Luz Mery Giraldo B. Cali: Universidad del Valle, 1994. 9–25.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “Locus terribilis”. Comp. Monserrat Ordóñez. 233–36.
- Jaramillo Zuluaga, Eduardo. “Los devoró la anáfora”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 28. 28 1991. May, 2007. <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacione-banrep/boletin/boleti5/bol28/devoro.htm>>.

- Magnarelli, Sharon. "Woman and Nature: In Man's Image Created (*Doña Bárbara* and *La vorágine*)". *The Lost Rib: Female Characters in the Spanish-American Novel*. Lewisburg: Bucknell UP, 1985. 38–58.
- Molloy, Sylvia. "Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*". Comp. Monserrat Ordóñez. 489–513.
- Moreno Durán, R. H. "Las voces de la polifonía telúrica". *La vorágine: textos críticos*. Comp. Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza, 1987. 437–52.
- Ordóñez, Monserrat, comp. *La vorágine: textos críticos*. Bogotá: Alianza, 1987. 135–513.
- Palencia-Roth, Michael. "Diasporic Consciousness in Contemporary Colombia". *Diaspora. Studies in the Linguistic Sciences* 31.1 (2001): 121–35.
- Pineda Botero, Álvaro. "La novela colombiana en el decenio de los ochenta". *Boletín cultural y bibliográfico* 27. 24–25 (1990): 142–44.
- Pope, Randolph D. "*La vorágine*: autobiografía de un intelectual". Comp. Monserrat Ordóñez. 399–414.
- Quintana, Isabel Alicia. "La escritura de los cuerpos en *La vorágine* (la historia de lo inefable)". *Revista Iberoamericana* 62 (1996): 393–403.
- Ramírez Ocampo, Augusto. "Diferencias entre los procesos de paz centroamericanos y la situación colombiana". *Lecciones de paz de Centroamérica para Colombia*. Comp. Rafael Nieto Loaiza. Bogotá: Plaza y Janés, 1999. 110–15.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992.
- Salazar, Boris. *La otra selva*. Bogotá: Tercer Mundo, 1991.
- Skłodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960–1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1991.
- Shklovsky, Viktor. "The Connection Between Devices of *Syuzhet* Construction and General Stylistic Devices (1919)". Ed. Stephen Bann & John E. Bowlt. *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*. Edinburgh, Scottish Academic, 1973. 48–72.
- Tittler, Jonathan. "La de cemento". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 30.29 1992. May, 2007. <<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol30/resena20.htm>>.
- . "Neo-Colombian Literature: For a Loosen Canon". *Dispositio* 16.41 (1991): 121–32.
- Torres-Ríoaseco, Arturo. "Una crónica-revelación de la selva". *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. Ed. Trinidad Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1971. 81–113.
- Williams, Raymond L. "La figura del autor y del escritor en *La vorágine*". *Discurso literario* 4.2 (1987): 535–51.