

JUAN LOVELUCK

APROXIMACION A
LA VORAGINE *

“Cualquiera que sea su valor estético, constituye la más grandiosa epopeya que de la selva virgen homicida se ha escrito hasta ahora”. H. Keyserling, *Meditaciones suramericanas*, Madrid, 1933, p. 31.

LA NOVELA HISPANOAMERICANA EN EL DECENIO 1920-1930

APARECE *La vorágine* casi en la mitad simétrica del tercer decenio de nuestro siglo, uno de los más fecundos de la narrativa “superregionalista” de América hispánica. La cuantía de obras de ficción publicadas en esos diez años y el valor distintivo de muchas de ellas —ya clásicas— es fácilmente evocable: *Don Segundo Sombra*, *Juan Criollo*, *El inglés de los güesos*, *El águila y la serpiente*, *La vorágine*, *Alsino*, *Cuentos de la selva*, *Ifigenia*, etc. Al recordar estos títulos quisiéramos manifestar nuestro desacuerdo radical con la infortunada tesis de Luis Monguió, quien se refiere a la literatura fictiva del decenio indicado para afirmar que la del subsiguiente (1940-1950) no hizo sino *repeticionismo*¹. Anotemos que el período 30-40 y el que se extiende entre 1940 y 1950 no son legítimamente comparables con los precedentes, si se quiere obtener estadísticas cualitativas. Por otra parte, no hacen sino obnubilarnos la visión de muchos cambios y naturales evoluciones del proceso narrativo de Hispanoamérica.

En el decenio en que ve la luz *La vorágine*, los grandes mitos telúricos del continente logran expresión en rudas epopeyas de la vida rural y la barbarie en ella rezagada: entran de ese modo triunfalmente en nuestro relato las selvas, los llanos y las sabanas, las me-

*No hacemos en estas notas referencias al autor. Su vida, de fuerte enlace con su obra narrativa, es estudiada exhaustivamente por Eduardo Neale-Silva, en *Horizonte humano. Vida de J. E. Rivera* (México: Fondo de Cultura Económica, 1959). Una síntesis biográfica y una breve

historia del drama de los caucheros pueden hallarse en el capítulo “El hombre y sus días”, de nuestro prólogo a *La vorágine* (Santiago: Edit. Zig-Zag, 1962). En dicha edición se encontrará, asimismo, una extensa bibliografía sobre esta novela.

setas y alturas andinas, las ásperas costas. En medio de tal fervor telúrico, la figura humana resultaba empequeñecida, cuando no devorada por las tremendas fuerzas naturales. O sea, la suma conflictual se ordenaba en la vieja oposición de hombre y medio.

A la vez, el decenio 20-30 es hora de cambio y de despedida: el telurismo empieza a anunciar su crisis y ya se presentará en alianza con los dramas de la propiedad agraria y su tradicional despojo, como en las páginas estremecedoras de Jorge Icaza y de Ciro Alegría. Es decir, la figura humana se acentúa en su presencia y ahonda más su drama porque está en juego un par de contrarios semejantes: el hombre lucha con el hombre.

Al mismo tiempo, nuevas direcciones de la ficción continental se hacen ostensibles. En el mismo año de *La vorágine* aparece *Ifigenia*. No puede tener la obra de Rivera mejor revés que la escrita por la dulce caraqueña Teresa de la Parra. Y las inquietudes y pesares del personaje de *Ifigenia* son el anuncio de una nueva edad en que la tónica reside no ya en la tierra mirada como deidad terrible, anuladora o todopoderosa, sino en la creación sostenida de personajes y sus respectivos 'mundos privados', en oposición al *espacialismo* o ilimitado *geografismo* de la épica precedente. De igual modo, se percibe el afán por explorar psicologías 'curiosas', patológicas o torturadas en su ilimitada sed de análisis, como las de Rafael Arévalo Martínez, el precursor, cuya ruta termina más tarde en Mallea u hoy mismo en Ernesto Sábato (*Sobre héroes y tumbas*, 1961).

En las vecindades de 1930 dos grandes influencias participan en la renovación fundamental: Freud y Marx, que por entonces empiezan a tener devotos exaltados y entusiastas divulgadores. Hacia el mismo año, o poco después, nuestros narradores empiezan a saber de Proust, de Joyce, de Mann, de Faulkner y de tantos nombres claves en el relato de nuestro siglo. Estamos en el camino que, al mediar el siglo, florecerá en nombres y obras espléndidos: Asturias, Carpentier, Rulfo, Fuentes y tantísimos más².

Inserta en este panorama rico en horizontes, *La vorágine* significó para su tiempo la máxima tensión posible de un americanismo violento, denunciatorio y documental. Anticipa en sus páginas la soldadura de los problemas del hombre interior —locura, alucinación, pesadilla en el plano consciente— con las urgencias y presiones de un medio anulador. Es, pues, gozne de una mutación fundamental en nuestro rico proceso narrativo.

El encuentro de los personajes

En América hispánica, fuente generosa de lo *real maravilloso*³, los personajes caminan —como en la sabia ficción pirandelliana— en busca de autor, esperando que éste se haga cargo de ellos y los retrate de cuerpo entero. No hay, casi, necesidad de ‘ficción’, si bien tales seres, una vez trasladados al papel, ya son otros, por efecto de su ‘poetización’.

La historia de nuestra narrativa, en sus libros “ejemplares”, está llena de casos semejantes.

Rómulo Gallegos, de viaje por los llanos de Apure, en 1927, oye hablar de “doña Pancha”, doña Francisca Vázquez: cuéntanle que es astuta, violenta, gran caballista y dueña de excelente puntería, ducha en trampas y brujerías, y que cede a veces sus encantos montaraces en cambio de protección o de ayuda en sus depredaciones. La mujer, que encarna fuerzas tremendas de la sabana interminable —y a quien atiende por litigios de tierras Andrés Eloy Blanco en sus comienzos abogadiles—, empieza a despojarse de su carnadura real, no muy agraciada, y cede, en el terreno de la ficción, a la criatura poetizada, alzada a otro plano: el de la creación artística. Así tuvimos a doña Bárbara, la “dañera”, hermosísima en el ápice de su madurez y esplendor.

En medio del caos revolucionario de México, huyendo por estrechos cañones montañosos, y con la vida siempre expuesta al manotazo del azar, un médico castrense —Mariano Azuela— conoce a un muchacho heroico y arrojado. Se llama Manuel Caloca. Por sus acciones, le han hecho coronel en edad escolar, antes de los veinte años, y es buen auxiliar del jefe de montoneras, Julián Medina. Mirando a ambos, al jefe aguerrido y al niño-coronel, y tomando de uno y otro con sistema de precisión casi naturalista, Azuela traza la estampa de su inolvidable e hirsuto guerrero desencantado, símbolo de una hora y de un estado de cosas que no eran claros. Y en ese instante surgió Demetrio Macías de *Los de abajo*.

En una estancia de San Antonio de Areco, “La Porteña”, a unos ciento cincuenta kilómetros de Buenos Aires, un muchacho vivaz y de acaudalada familia, se educa en el *mester de gauchería*, junto a un hombre como hay pocos en su aún reducido horizonte. Se llama el niño, Ricardo Güiraldes, y el gaucho, sabio en baquía, Segundo Ramírez. Andando los años, cuando el primero sea dueño de su fama, posará junto a su personaje —ya convertido en don Segundo Sombra, “más una idea que un ser”— para corroborar en el testimo-

nio fotográfico esta curiosa realidad de nuestra literatura: pueden darse la mano, y la mano de carne y hueso, el creador y sus personajes. Nunca hemos palpado esto con más certeza que una tarde caliginosa de San Antonio de Areco. En el cementerio del lugar, a pocos metros uno de otro, Ricardo Güiraldes, "crucificado de calma sobre su tierra de siempre", y don Segundo Ramírez, *su Segundo Sombra*.

Y, para no ejemplificar más, un caso que oímos de quien, como autor, lo sabía narrar. Pedro Prado y un hijo suyo paseaban por una interminable calle que era, en otros tiempos, "las afueras" de Santiago. Tenía allí el escritor su casa señorial. Un jorobado que habita en los alrededores llama una y otra vez la atención vigilante del niño. El padre, para negarle en esos años de candor la aspereza de las miserias cotidianas, le miente al pequeño que, bajo el feo bulto, lleva el jorobado un par de alas. Inquieta, como es natural, el niño, y el padre debe agregarle que con esas alas se remonta al espacio como las aves. El niño no perdona detalles, que deben salir de la nada, y ambos, con pupila imaginera, empiezan a ver esas alas, a sentir en el rostro el aire de esos vuelos. Y en tal minuto nace —por alianza de realidad y fantasía— Alsino, el muchacho que vuela, en la obra del mismo nombre.

Del mismo modo que en los casos propuestos por la vía de ejemplos —sin duda multiplicables— se produjo, en el caso de Rivera, el hallazgo de sus personajes. Y cuando decimos personajes, no olvidamos el mayor de *La vorágine*, aquel que avanza mucho más allá de una función de dramático telón de fondo: la selva y sus horrores, el infierno verde y su caos agobiante y enloquecedor.

Ese mundo, en el cual la única defensa y garantía de pervivencia son la fuerza y la astucia sanguinaria, debe de habersele aparecido al poeta de *Tierra de promisión* como una promesa de motivos y personajes altamente novelables. En sus distintos viajes al interior amazónico el escritor fue encontrando, una a una, sus creaturas. A muchos los vio y habló. De otros, oyó contar sus vidas turbulentas, sus hazañas, las facetas patológicas de su crueldad o el misterio y el silencio que siguieron a su doloroso extravío en ese *inferno*.

Así ocurrió con Arturo Cova (= Luis Franco Zapata), Alicia, Barrera, Funes, Zorayda Ayram, para nombrar sólo a unos pocos.

Arturo Cova. Es el narrador, inserto en la obra con mucho "realismo" por medio del recurso de la *narración enmarcada*. Crítico hubo que creyó efectivo el artificio de Rivera y admitió una estrecha colaboración entre ambos; Rivera habría ultimado para la imprenta "los originales" del exaltado Arturo.

El hecho de que Cova cuente sus andanzas valiéndose de la primera persona (comunicación subjetivada) incita a pensar erróneamente que el libro confidencia la autobiografía del poeta (ambos, Rivera y Cova, lo son), al menos en muchos aspectos. Esto puede sostenerse si nos sujetamos a la cautela de recordar el natural aprovechamiento que todo escritor hace de sus experiencias vitales, que después aleja del plano de la ocurrencia real, para poetizarlas⁴.

Para su personaje —el que amarra con su presencia los cabos sueltos de esta 'narración dispersa' que es *La vorágine*— Rivera se sirvió de modo especial de las aventuras de un hombre curtido en las selvas amazónicas, al que conoció en Orocué, en 1918, Luis Franco Zapata. Este personaje, que aún vive, ha proporcionado muy valiosa información sobre el novelista⁵: él dio a Rivera innumerables pormenores sobre la trágica existencia de la selva y los siringales. La confusión personaje (Cova = L. Franco Zapata) y autor es fácil y el mismo Rivera pareció favorecerla: en la primera edición de *La vorágine* encontramos una fotografía del escritor, tomada en realidad por Franco Zapata en una ranchería de pescadores, y con esta leyenda: "Arturo Cova en las barracas de Guaracú. Fotografía tomada por la madona Zorayda Ayram"⁶.

"Franco Zapata —escribe Neale-Silva⁷— fue en parte el prototipo de Arturo Cova, el personaje central de *La vorágine*, pues su vida sirvió para la configuración de algunas escenas importantes de la novela (...). Había nacido en Manizales, el 10 de enero de 1888 (...). En 1912, poco después de cumplir 24 años, salía por segunda vez de Bogotá en compañía de una varonil muchacha de dieciséis, llamada Alicia Hernández Carranza, a quien querían casarla sus mayores con un viejo terrateniente". Esto último se indica en la novela. La navegación que cumplió la pareja por el río Meta, si riesgosa, no tuvo las características de acoso que la novela acentúa. Franco Zapata y Alicia vivieron en parajes inhóspitos y fieros por varios años y allí conocieron a muchos de los personajes que incorporó Rivera a sus páginas: Barrera, el turco Pezil, Zorayda Ayram (Narcisa Sabá, en la vida real) que fue mujer de Julio Barrera Malo (Narciso Barrera en *La vorágine*). La bogotana y Franco Zapata habitaron las orillas del Casiquiare, en las que el vecino más inmediato distaba treinta kilómetros; después vivieron cerca del Vichada y más tarde en Puerto Carreño y Casuarito, para encaminarse a Ciudad Bolívar por negocios, y establecerse, por fin, en 1918, en Orocué —junto al río Meta—, donde les conoció y fue su huésped José Eustasio Rivera.

Tiene Luis Franco Zapata, pues, para la historia de *La vorágine*

no sólo la importancia de haber configurado en buena medida a Arturo Cova, sino la de haber informado al novelista, con amplitud, acerca de leyendas, personajes y lugares del "infierno verde" que, si bien pudo éste conocer directamente en sus posteriores viajes por la selva, desde mucho antes de fijarse por la escritura gravitaban con peso obsesivo en su conciencia creadora.

Narciso Barrera. Llamábase en verdad Julio y no Narciso, como aparece en el libro, en el cual tiene figuración destacada por su crueldad, su misteriosa hipocresía y sus huidas, apariciones y desapariciones en el amplio escenario de la selva. De Barrera le habló al escritor el mismo Franco Zapata, que lo conocía bien. Del bestial enganchador ha dicho don Antonio Gómez Restrepo: "El personaje de Barrera no es una ficción; está tomado de la realidad y el narrador ha sabido caracterizarlo con breves pero sugestivos rasgos: bajo sus apariencias melifluas se esconde la crueldad del negrero africano"⁸. La horrorosa muerte que tiene Barrera en *La vorágine* pertenece a la ficción, si bien no es un imposible en la selva y sus ríos homicidas. La verdad es que en la vida real el crudelísimo 'enganchador' fue muerto con ensañamiento por los indios *cuiwas*. Estos, al saber que Barrera les envenenaba las aguas con tártaro emético, después de matarlo con sus *macanas*, le cortaron en minúsculos trozos que enterraron separadamente, en medio de un desenfrenado baile que duró un mes⁹.

La madona Zorayda Ayram. En la vida real llamábase Narcisa o Nazira Saba (o Sabas), viuda de Barrera Malo, y era tan mujer de carne y hueso que su figura aparece en otros libros —en *Toá*, por ejemplo— y pudo ser vista y visitada por Luis Eduardo Nieto Caballero, quien dejó escrita la entrevista memorable en un artículo de prensa¹⁰. Hay en la sacrificada comerciante que vaga por ríos y caños ofreciendo baratijas en cambio de la ambicionada goma, un aire de abandono y soledad trágica, de tristes acentos, que despierta en Arturo Cova un "juicio romántico". La mujer, que no tiene amparo de brazo masculino, vaga y gira por la selva como quien busca un reino perdido que otras obtienen fácilmente por las dispensas caprichosas de la fortuna. Ella, en cambio, "cuántas noches como ésta, en desiertos desconocidos, armaría su catre sobre las arenas todavía calientes, desilusionada de sus esfuerzos, ansiosa de llorar, huérfana de amparo y protección. Tras el día sofocante, cuyo sol retuesta la piel y enrojece los ojos con doble llama al quebrarse en la onda fluvial, la sospecha nocturna de que los bogas van a disgusto y han concebido algún plan siniestro; tras el suplicio de los mosquitos, el tormento de los zancudos, la cena mezquina, el rezongo del temporal, la borrasca encendida y vertiginosa.

¡Y aparentar confianza en los marineros que quieren robarse la embarcación, y relevarlos en la guardia, y aguantarles refunfuños y malos modos, para que al alba continúen el viaje, hacia el raudal que prohíbe el paso, hacia las lagunas donde el gomero prometió entregar un kilo de goma, hacia los ranchos de los deudores, que nunca pagan y se ocultan al divisar la nave tardía!"¹¹.

El "mosiú" asesinado. El lector de *La vorágine* se encuentra en sus páginas con la alusión a un naturalista francés que, contratado con fines científicos por la Casa Arana, debe distraerse con los horrores de las caucherías, las injusticias, las crueldades sanguinarias y las depredaciones tremendas. Fotografías de cuerpos mutilados, espaldas desfiguradas por los mapas de dolor que dejaron los latigazos prodigados con cronométrica generosidad, rostros ya signados por las cenizas de la locura. En ese momento el científico denuncia al mundo, por la vía del testimonio gráfico, lo que ven sus ojos desorbitados.

Por cierto que será, con ello, el firmante de su propio decreto de muerte: nunca se ha sabido dónde malenterraron sus restos.

Robuchon no es un personaje saliente del libro, más bien una figura al margen que, por vía documental, obtuvo Rivera del mundo demoníaco que es la selva: "La patética historia del "mosiú", escribe Jorge Añez, también es absolutamente verídica. Se refiere al contrato que hizo la Casa Arana el 30 de agosto de 1904 con el señor Eugenio Robuchon, miembro de la Sociedad Geográfica de París, para efectuar una exploración de carácter geográfico y etnográfico en las "posesiones" de Arana Hermanos, en la región del Putumayo y sus afluentes. Terminado el trabajo del explorador, que duró dos años, los Aranas lo mandaron asesinar, como lo asevera el rumbero Silva y *La Prensa* de Lima en su edición de 18 de julio de 1912, por las investigaciones que había hecho y las fotografías que había tomado de las horrosas mutilaciones que presentaban los cuerpos de los trabajadores, y por otras donde comprobábase depredaciones no menos salvajes"¹².

El novelista, ha podido verse, trabajó con una realidad imperativa, rica en sus formas de violencia, que le proporcionó el cañamazo de su historia: sobre él dispuso el escritor las entrecruzadas variaciones de esas vidas que eran novelescas antes de llegar al libro que las hizo sabidas al mundo.

La 'narración enmarcada'

Para dar solución a problemas técnicos que le presentaba su obra, recurrió Rivera, acaso sin mucha conciencia de ello, a la vieja posibilidad de la *narración enmarcada*¹³, que concreta e intensifica, afirma

Wolfgang Kayser, la situación clásica del narrar: "existe un acontecimiento que se narra, existe un público a quien se narra y *existe un narrador que sirve de intermediario entre ambos*"¹⁴.

De las varias modalidades de la 'narración enmarcada' (Rahmenerzählung), Rivera elige la ficción del hallazgo y arreglo "para la publicidad" (*Prólogo*) de "los manuscritos de Arturo Cova, remitidos (...) por el cónsul de Colombia en Manaos"¹⁵. Como si escaso fuera el elemento testimonial y de autenticidad aportado por este recurso, agrega el novelista: "Creo (...) que este libro no se debe publicar antes de tener noticias de los caucheros colombianos del Río Negro o Guainía; pero si S. S. resolviera lo contrario, le ruego que se sirva comunicarme oportunamente los datos que adquiriera para adicionarlos a guisa de epílogo". Esto último permite al escritor la fórmula de cierre o soldadura del marco ficticio de la narración: el epílogo y su escueto comunicado. Ese "último cable" es el latigazo final que recibe el lector en este libro tremendo y febril: "Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva. Ni rastros de ellos. ¡Los devoró la selva!"

El procedimiento indicado, además de enfatizar 'la verdad' de la ficción, da a Rivera la solución justa para la factura estilística épico-lírica de su obra. El narrador ficticio elegido —un poeta— sigue, por cierto, el camino de la narración subjetiva (Ich Erzählung), desde el plano del yo, muy conveniente —y convincente— para presentar una experiencia vivida y más tarde poetizada en la novela.

Lo que ha buscado Rivera al elegir como narrador a Cova, con cuya fama de poeta nos tropezamos apenas iniciada la lectura —el "general" Gámez y Roca es el primero en incidir en ella— es *legitimar el carácter lírico de su prosa*, o los cruces epicolíricos exaltados, que logran perfecta acomodación en un libro que intenta traducir la grandeza turbia —heroísmo y violencia sanguinaria; miseria de vida e ilusiones desbocadas— de un mundo hostil y anulador. Así, sabiendo que Arturo Cova es un "celebrado" poeta¹⁶ no nos sorprende con tanta intensidad la serie de fragmentos en prosa altisonante y grandilocua. Prosa a veces falsamente poética, de cuño modernista, explicable, también, por la cronología de este libro: hacia el año de *La vorágine* estaba vigente la tendencia romántico-modernista de "la Gruta Simbólica"¹⁷.

Ello no nos dispensa, claro está, del reconocimiento de notas rimbombantes (en acuerdo con las modalidades y el carácter psicopatológicos del personaje) cuyo lastre retórico e hidrópica grandilocuencia inclinan antinovelísticamente buena parte del libro. La expresión patética y teatral, declamatoria, que linda en la conclusión apotegmática,

tiene ejemplificación prolija en las páginas de *La vorágine*: “¡Huyamos! Toma mi suerte, pero dame tu amor”. O bien: “¡La adversidad es una sola, y nosotros seremos dos!”, etc.

*La vorágine y su valor histórico-social:
un estremecedor “yo acuso”.*

Por algunos aspectos morfológicos de *La vorágine*, podría el lector juzgarla, simplemente, como una obra de lírica exaltación de las selvas amazónicas, de las inextricables florestas, o una épica elegía de las desventuras de los caucheros. Otros pueden ver en ella sólo lo característico de la “novela de la selva”, es decir, una *vitalización* de un aspecto de nuestra bravía naturaleza agresiva.

Conviene insistir en el valor denunciatorio, documental, de protesta, indudable en *La vorágine* y que incide en un pormenor característico del relato hispanoamericano, así comentado por Ricardo A. Latcham: “La novela nuestra tuvo durante un período algo de reportaje que denunciaba la realidad o la alteraba con finalidades políticas dentro de una concepción marxista del arte, que también padecieron los narradores no afiliados al socialismo y al comunismo. La razón es clara, porque la denuncia de una condición inestable y de graves injusticias constituía la razón de ser del arte en determinada época”¹⁸. En este orden, *La vorágine* se inscribe en uno de los aspectos más salientes de nuestra literatura de ficción: su valor social combativo, su tono de exaltado “yo acuso” —anotado por Otis H. Green—, su vertebración casi instrumental a una causa noble de justicia en pro del expoliado cauchero. Pero *La vorágine* no es un *documento*, a secas, sino un documento y una obra de arte, en que ha desaparecido la quietud apolínea para dar paso a las fuerzas tremendas que nos mueven y desordenan.

Un afán de justicia movió a Rivera, y él, que no pudo hacerla desde su tribuna de político, encontró el camino propio en la obra literaria, trunca por su muerte temprana: pero aun en el único testimonio de su queja humanitaria fue fiel a una línea que arranca de nuestra primera novela hispanoamericana —*El Periquillo Sarniento*: 1816— hasta las complejas manifestaciones de hoy: el “esfuerzo continuado por expresar bellamente, dentro del concepto tradicional del género y en lengua española, el anhelo de perfección social y de justicia de todos nuestros pueblos”¹⁹.

El laberinto y los demonios.

Podemos aceptar que en *La vorágine* no hay figura humana de categoría constante en su relieve o maciza presencia ‘escénica’. Cova,

el narrador, se diluye y es sustituido a veces por narradores insertos. Observa certeramente Uslar Pietri que "el menos dibujado y reconocible es el protagonista Cova. Es quien lleva el relato y quien marca la intensidad de la emoción, y termina por disolverse en la monstruosa dimensión de aquel infierno moral y natural"²⁰. Si no es Cova personaje que se destaca principalmente, ni lo son Clemente Silva ni Barrera ni Funes, sí existe otro gran personaje que mueve los hilos, desordena las mentes y quita la cordura de los figurantes: la selva. Cuando todos caen bajo su manotazo de locura, ella sigue imperando, como la devoradora sin fin.

La selva es, en *La vorágine*, la diosa implacable que nada ni nadie puede saciar.

Rivera extiende la selva ante nuestro asombro como un ara gigantesca en que se ofrecen sacrificios a un insaciable *moloch*; y la deidad, apetece, por sobre todo, los humanos.

La deidad que no perdona tiene su reino enloquecedor y por él va, a tientas, "la procesión de los infelices, cuyo camino parte de la miseria y llega a la muerte" (*La vorágine*, Zig-Zag, 1953, p. 233). Toda la novela nos asoma a una marcha trágica hacia el acabamiento final preparado a cada paso. Primero es "el agua enlutada donde los árboles tendían sus sombras inmóviles" y "la charca tristísima, cuyas evaporaciones maléficas flotaban bajo los árboles como un velo mortuario" (p. 27). Más adelante Cova viaja en una *curiara* que es "como un ataúd flotante" (p. 123) y poco después Fidel Franco observa que la embarcación "parece un féretro" (p. 150) y toda la selva, el entero reino de la diosa implacable, "un cementerio enorme", según imprecación inicial a la selva (II parte, p. 120). Y los tortuosos, laberínticos ríos oscuros que cruzan innumerablemente ese territorio demoníaco, son los ríos que desembocan en la nada y en el morir, en el gran océano del espanto, que a cada página nos golpea con su oleaje: "Aquel río, sin ondulaciones, sin espumas, era mudo, tétricamente mudo como el presagio, y daba la impresión de un camino oscuro que se moviera hacia el vórtice de la nada" (p. 123).

La diosa que sopla sus alientos mefíticos sobre los decaídos caucheros habita en la "catedral de la pesadumbre" (p. 119) y el personaje o los personajes tienen siempre sobre sus cabezas la "inmensa bóveda" vegetal (ibíd.), propicia al resonar de las lamentaciones y preces de los extraviados. Estos, para lograr el favor de la deidad esquiva y tremenda, piensan en Dios pero le rezan a la selva oraciones de desagravio. Clemente Silva, "pensando en Dios, comenzó a rezarle a la selva una plegaria de desagravio" (p. 238). En ese vasto templo

vegetal, romper el silencio es violar el acato debido a la deidad que desconoce el perdón, por lo mismo que tanto la ha martirizado el hombre al robarle sus riquezas: "Ya no se acordaban de hacer silencio para no provocar la selva" (p. 242).

Inhumanizadora es la selva en grado superlativo. Desquicia al hombre, le rompe la frontera entre normalidad y pesadilla y lo precipita en la alucinación febril, que se contagia por el vaso comunicante del pavor: "la selva trastorna al hombre, desarrollándole los instintos más inhumanos: la crueldad invade las almas como intrincado espino, y la codicia quema como fiebre. El ansia de riquezas convalece al cuerpo ya desfallecido, y el olor del caucho produce la locura de los millones" (p. 171). El "desierto", la selva, alcanzan un poder demoníaco y sobrenatural; sumen en un vórtice sanguinoso y envolvente, como las sorpresas de ríos y torrenteras: ésa es la *vorágine*, ése el horror, la "borrachera verde". Por ello se habla de "la influencia de la selva, que pervierte como el alcohol" (p. 279). "Por este proceso, ¡oh selva! —dice Cova—, hemos pasado todos los que caemos en tu vorágine" (p. 227).

Y la diosa insaciable, para que nada escape de su cárcel verde, tiene sus guardianes, sus fuerzas auxiliares en la violencia y la anulación, sus carceleros, sus mensajeros de muerte, inanimados y vivientes a la vez: los "árboles, que nos vigilan sin hablar" (p. 227).

Alguna vez, el extravío en el infierno verde los traslada de mundo, Cova cree estar en plano legendario y se mira en trance sobrenatural: en esos bosques nunca domados, en tales laberintos, el minotauro se llama *desolación*: "Parecíame haber llegado a un bosque de leyenda donde dormitaba la Desolación" (p. 246).

Como si ello fuera poco, hasta el alba, que desde las viejas mitologías y creencias cosmogónicas es la hora riente y anuncio de la vida que se sobrepone a la muerte en la pugna de la sombra y la luz, en este mundo diabólico es el revés de la vida y el aviso del inminente, apenas postergado, final: "Y cuando el alba riega sobre los montes su gloria trágica, se inicia el clamoreo sobreviviente; el zumbido de la pava chillona, los retumbos del puerco salvaje, las risas del mono ridículo. ¡Todo por el júbilo breve de vivir unas horas más!" (p. 224).

Horror vegetal: alucinación, pesadilla, metamorfosis fantasmal.

Sabe el lector de novelas hispanoamericanas que, entre sus "extrañezas", es frecuente el diálogo o la estrecha relación entre el hombre

y la naturaleza, a través de antropomorfizaciones, animizaciones dinámicas y endopatías: recursos que permiten la comunicación entre el hombre de carne y hueso y las creaturas vegetales que, como él, se alzan sobre la tierra.

Sobrepasa *La vorágine* tales posibilidades y las deja atrás: ingresamos —y en tal aspecto se entronca con la novela actual— en el reino de los misterios, de lo sobrenatural, las alucinaciones, las pesadillas y las transformaciones fantasmales. El diablo verde, el embrujo selvático saltan al tablado sorprendente de la realidad hispanoamericana: el árbol explotado por el hombre y el hombre que martiriza al árbol se combaten y se preparan para rendirse a la muerte: allí no hay sino ella, respirando sus fuegos destructores detrás de toda cosa:

Mientras le ciño al tronco goteante el tallo acanalado del caraná, para que corra hacia la tazuela su llanto trágico, la nube de mosquitos que lo defiende chupa mi sangre y el vaho de los bosques me nubla los ojos. ¡Así el árbol y yo, con tormento vario, somos lacrimatorios ante la muerte y nos combatiremos hasta sucumbir! (Pág. 217).

Y las selvas fantasmales que Arturo Cova *sueña*, a pesar de las metamorfosis que anuncian, son más blandas y hópitas que las que enfrentarán sus ojos abiertos y conscientes:

Volvía a ver a Alicia, desgredada y desnuda, huyendo de mí por entre las malezas de un bosque nocturno, iluminado por luciérnagas colosales. Llevaba yo en la mano una hachuela corta, y, colgando al cinto, un recipiente de metal. Me detuve ante una araucaria de morados corimbo, parecida al árbol del caucho, y empecé a picarle la corteza para que escurriera la goma. “¿Por qué me desangras? —suspiró una voz desfalleciente—. Yo soy tu Alicia, y me he convertido en una parásita.

Lentamente prepara el infierno verde sus trabajos de locura: “Ni los juramentos, ni las advertencias, ni las lágrimas del rumbero, que prometía corregir la ruta, lograban aplacar a los extraviados. Mesábanse la greña, retorciáanse las falanges, se mordían los labios, llenos de una espumilla sanguinolenta que envenenaba las inculpaciones...” (p. 236).

La selva, en su malignidad demoníaca, hace que los árboles se contorsionen, ataquen al hombre que gira en su laberinto, y hablen mentirosamente:

...les aconsejó no mirar los árboles, porque hacen señas, ni escuchar los murmurios, porque dicen cosas, ni pronunciar palabra, porque los ramajes

remedan la voz. Lejos de acatar estas instrucciones, entraron en chanzas con la floresta y les vino el embrujamiento, que se transmite como por contagio; y él también, aunque iba adelante, comenzó a sentir el influjo de los malos espíritus, porque la selva principió a moverse, los árboles le bailaban ante los ojos, los bejuqueros no le dejaban abrir la trocha, las ramas se le escondían bajo el cuchillo y repetidas veces quisieron quitárselo . . . (pág. 237) .

Y la selva maligna, ducha en torturas y trampas sutiles, roba el sueño a los peregrinos, para que la angustia haga mejor presa de los extrañados indefensos:

El insomnio les echó encima su tropel de alucinaciones. Sintieron la angustia del indefenso cuando sospecha que alguien lo espía en lo oscuro. Vinieron los ruidos, las voces nocturnas, los pasos medrosos, los silencios impresionantes como un agujero en la eternidad (pág. 238)²¹.

Los árboles, antropomorfizados, toman de los humanos las dotes malignas y cuando viene el "mareo de las espesuras", los vegetales enemigos, desamparados por el hombre, vuélvense "perversos, o agresivos, o hipnotizantes" (p. 222) . Además, por naturaleza, "algunos árboles son burlones" (ibídem) .

Las deformaciones imaginarias y los dictados de la visión pesadillesca arrojan al hombre a las arenas movedizas de la pre-locura:

En varios instantes creí advertir que el cráneo me pesaba como una torre y que mis pasos iban de lado. Efectivamente, la cara se me volvió sobre el hombro izquierdo y tuve la impresión de que un espíritu me repetía: "¡Vas bien así, vas bien así! ¿Para qué marchar como los demás?" (pág. 221) .

La pormenorizada ejemplificación nos permite concluir sobre uno de los méritos mayores de este libro grande y alucinado: nadie como Rivera —aunque se citen y comenten como posibles 'influencias' u obras parecidas: *Páginas bárbaras*, *El infierno verde*, *Le pot au feu*, *Green Mansions*, *The Sea and the Jungle*, etc.— ha sabido traducir el patetismo, el estremecimiento de horror, la fuerza homicida, la agresividad satánica y fantasmas, ilimitadas de las selvas, en sus poderes de anulación del hombre.

En palabras de un autorizado crítico colombiano, Antonio Curcio Altamar: "El acierto y el nuevo aporte de *La vorágine* consistieron en la presentación grandiosa y fuerte de las dos tragedias americanas, olvidadas desde la obra literaria de los primeros conquistadores y significadas ahora de manera más artística y con emoción más sincera que nunca; tragedias que en la obra de Rivera se acoplan con maes-

tría: la agresividad maligna y misteriosa de la selva tropical que casi como factor humano penetraba también en la tragedia del hombre contra el hombre”²².

El “feísmo” naturalista y su valor expresivo.

La novela del naturalismo nos acostumbró a la pintura descarnada y *feísta*, a las pústulas y lacras exhibidas sin ambages, a las escenas que producen un temblor visceral o anuncian la náusea. Las manifestaciones de la sífilis de Pablo, en *Música sentimental* o el suicidio de Andrés, en el final de *Sin rumbo* —libros, ambos, de Eugenio Cambaceres—; algunas visiones de los horrores carcelarios en *La llaga* o escenas de *Santa* —obras de Federico Gamboa—; numerosos cuadros de los novelistas-médicos del Río de la Plata hacia 1890, y muchos ejemplos que pudiera allegarse, no hacen sino demostrar esta innegable complacencia tremendista, acentuada en nuestro relato finisecular, y vigente, después, por muchos decenios. Creeríase que pasada la virtual vigencia del naturalismo en América hispánica esa línea *feísta* se pierde o desaparece. No ha sido así. Y con justicia se ha podido ver en nuestra literatura de ficción, como un rasgo constante, la proclividad hacia lo tremendo y truculento, hacia las visiones lóbregas y dantescas, destacadas convenientemente en “cuadros” y “escenas” de sangre: riñas (hombres y animales), torturas, suicidios y homicidios, murales del horror de las guerras, como los que agudiza un buen sector de la novela mexicana de la Revolución (Rafael Felipe Muñoz, Nellie Campobello, Mariano Azuela, y tantos otros), o el abundante grupo de las que expresan el conflicto paraguayoboliviano por el Chaco.

De nuestra literatura, caracterizada por esa nota de indisimulada complacencia en lo truculento, ha escrito Arturo Uslar-Pietri: “Es literatura pasional expresada en tono alto y patético. Sus héroes son trágicos. La pasión y la fatalidad dirigen su marcha hacia la inexorable tragedia. Más que el amor, es su tema la muerte. Sobre todo la muerte violenta, en sobrecogedor aparato. Este gusto por el horror, por la crueldad y por lo emocional llevado a su máxima intensidad, da a la literatura hispanoamericana un tono de angustia. Lo cual la hace, a veces, una literatura pesimista, y casi siempre, una literatura trágica”²³.

Por otra parte, el *feísmo* naturalista se prolonga como una constante de buena parte de la narración de este siglo: lo mismo lo hallamos en *La vorágine*, de 1924, que en *Huasipungo*, de diez años

más tarde; tanto en *El Señor Presidente*, de 1946, cuanto en las tremendas páginas de *El sexto*, de 1961.

Rivera, como lo hará Icaza un decenio después, recurre a cuadros y escenas *feistas*, en que aparece como deliberada la aparatosa complacencia en lo desfigurado y lo monstruoso, lo tremendo y lo patético desgarrador —verdadero manchón goyesco—, como una manera de hincar con más hondura en el ánimo del lector y enlazarlo así, por la vía de un envolvente *film* de sangre, en la trágica existencia de llanos y selvas. Esas mujeres y esos hombres están siempre bajo avisos de sangre y de horror: en acuerdo con el clima febril y alucinante en que el libro nos sume. Si reparamos en ese mundo convulso, que traslada Rivera ante nosotros en la virtual medida de su barbarie y violencia, no nos ha de parecer desprendida de su espíritu la tendencia al cuadro de horror, que estremece en su *feísmo* goyesco.

El aspecto señalado se puede ejemplificar con generosidad en *La vorágine*. Recuérdese la morosa y complaciente referencia a la muerte de Millán, a quien un toro “enganchó con un cuerno por el oído, de parte a parte” (pág. 108). Cuando pasa el cortejo fúnebre se nos dice:

Lentamente, el desfile mortuorio pasó ante mí: un hombre de a pie cabestreaba el caballo fúnebre, y los taciturnos jinetes venían detrás. Aunque el asco me fruncía la piel, rendí mis pupilas sobre el despojo. Atravesado en la montura, con el vientre al sol, iba el cuerpo decapitado, entreabriendo las yerbas con los dedos rígidos, como para agarrarlas por última vez. Tintineando en los calcañales desnudos, pendían las espuelas que nadie se acordó de quitar, y del lado opuesto, entre el paréntesis de los brazos, destilaba aguasangre el muñón del cuello, rico de nervios amarillosos, como raicillas recién arrancadas. La bóveda del cráneo y la mandíbula que la sigue faltaban allí, y solamente el maxilar inferior reía ladeado, como burlándose de nosotros... (Págs. 110-111).

Un muchacho, al que un anciano le baña el rostro con caldo caliente, porque no le sirve con premura, “enfurecido, le rasgó el buche de un solo tajo, y la asadura (“entraña”) del comilón se regó humeando en la barbacoa, por entre las viandas” (pág. 125).

La muerte de Barrera, arrojado a las aguas hirvientes de caribes, permite al escritor complacido despliegue de horror naturalista: después de una lucha en que Arturo Cova le reabre las no cicatrizadas heridas con los dientes, sumerge al exánime enemigo “bajo la linfa para asfixiarlo como a un pichón”:

¡Entonces, descoyuntado por la fatiga, presencié el espectáculo más terrible, más pavoroso, más detestable: millones de caribes acudieron sobre el herido, entre un temblor de aletas y centelleos, y aunque él manoteaba y se defendía,

lo descarnaron en un segundo, arrancando la pulpa a cada mordisco, con la celeridad de pollada hambrienta que le quita granos a una mazorca. Burbujeaba la onda en hervor dantesco, sanguinosa, turbida, trágica; y, cual se ve sobre el negativo la armazón del cuerpo radiografiado, fue emergiendo en la móvil lámina el esqueleto mondo, blancuzco, semihundido por un extremo al peso del cráneo, y temblaba contra los juncos de la ribera como en un estertor de misericordia! (Pág. 318).

Estas y otras escenas que traza Cova están muy bien soldadas a la novela, porque la modalidad psicológica del *narrador ficticio* hace que las sintamos como legítimas desde el punto de mira de su visión de mundo. En ese carácter hay exaltación romántica²⁴, histrionismo, falsedad, proclividad a inusitadas violencias. Cova exalta la violencia, hace culto de la muerte trágica, se entusiasma donde ve horrores y crueldades sin cuento. Así, en la escena de los naufragos tragados por el remolino que sólo devuelve sus sombreros, Cova "escribe":

La visión frenética del naufragio me sacudió con una ráfaga de belleza. El espectáculo fue magnífico. La muerte había escogido una forma nueva contra sus víctimas, y era de agradecerle que nos devorara sin verter sangre, sin dar a los cadáveres livores repulsivos. ¡Bello morir el de aquellos hombres, cuya existencia apagóse de pronto, como una brasa entre las espumas, al través de las cuales subió el espíritu haciéndolas hervir de júbilo! Mientras corríamos por el peñasco a tirar el cable de salvamento, en el ímpetu de una ayuda tardía, pensaba yo que cualquier maniobra que acometiéramos aplebeyaría la imponente catástrofe... (Págs. 159-160).

Una vez más vence el novelista y muestra su oficio: el tremendismo de *La vorágine* aparece soldado al que es connatural en su estridente y paradójico personaje.

Arturo Cova: satanismo y exaltación romántica del personaje.

Arturo Cova es uno de los personajes novelescos más singulares de Hispanoamérica: útil antología pudiera hacerse de los juicios que suscita su histriónico paso por los capítulos de *La vorágine*. Consignemos al menos uno, en homenaje a quien lo firma: un afamado padre de criaturas literarias, Ciro Alegría. El autor de *Los perros hambrientos* juzga a la novela y a Arturo Cova con máxima severidad: "Aspirando a expresar el singular momento histórico de la gran inmigración a la selva que se produjo en tiempo del caucho y el vasto drama que vivió el hombre luchando por conseguirlo, *La vorágine* tiene la falta de ló-

gica novelística de que el personaje principal y los dos que le siguen en importancia, no están vinculados psicológicamente al problema, como no sea de modo marginal. La presencia misma de Arturo Cova, intelectual romántico, frustrado y declamador, entre un turbión de hombres de presa, resulta un tanto estrafalaria”²⁵.

Arturo Cova es muchas cosas a la vez. Por sobre todas, una especie de ministro de la violencia, que en su inicial declaración —un “discurso” entre los tantos que definen su patética grandilocuencia— nos habla de cómo, habiendo echado su corazón a las tablas del azar, se lo ganó la Violencia, y ésta, mayusculada, es decir, magnificada como signo por la tipografía, y, más interiormente, por el tono alto de todo el libro: “Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia”.

La vorágine inaugura la “novela de la violencia” en Colombia y en América hispánica²⁶.

Pero volvamos junto a Arturo Cova. Su carácter psicopatológico e inestable y su sello de exaltación romántica, sus desvíos oratorios y su empinarse en la autocontemplación teatral, son notas que le caracterizan bien, y algunas de las cuales ha estudiado en detalle Otto Olivera²⁷.

Como criatura novelesca, Cova representa el “caso” romántico, del hombre que funda su vida en el movedido terreno de la hipérbole, de cuyo signo él mismo tiene conciencia: “Me vi de nuevo entre mis condiscípulos, contándoles mis aventuras de Casanare, *exagerándoles* mi repentina riqueza, viéndolos felicitarme, entre sorprendidos y envidiosos. . .” (pág. 56). Son notas comunes de su actuar la extremosidad y el desbocamiento: “Tan cegado iba por la iracundia, que sólo tarde advertí que galopaba tras de Franco y que íbamos llegando a La Maporita. ¡Era verdad que Alicia no estaba allí! En la hamaca de mi rival se tendería libidinosa, mientras yo, desesperado, desvelaba a gritos la inmensidad (. . .) cuando vi que Franco se alejaba de aquellos lares maldiciendo la vida, clamé que nos arrojáramos a las llamas. . .” (pág. 117). Hiperestésico y versátil, sabe que en ciertas épocas la razón huye y se aleja de su cerebro, en el que se instalan las más dispares variaciones?

Mi sensibilidad nerviosa ha pasado por grandes crisis, en que la razón trata de divorciarse del cerebro. A pesar de mi exuberancia física, mi mal de pensar, que ha sido crónico, logra debilitarme de continuo, pues ni durante el sueño quedo libre de la visión imaginativa. Frecuentemente, las impresiones logran su máximun de potencia en mi excitabilidad, pero una impresión suele degenerar en la contraria a los pocos minutos de recibida. Así, con la música, recorro la gama del entusiasmo para descender luego a las más refinadas melancolías; de la cólera paso a la transigente mansedumbre. de la

prudencia a los arrebatos de la insensatez. En el fondo de mi ánimo acontece lo que en las bahías: las mareas suben y bajan con intermitencia (Pág. 61).

Pero en verdad alcanza las lindes de la locura cuando lo mueven la ira o el afán vengativo contra Alicia, que lo traslada al "delirio vesánico" y más allá del *icarismo* delirante: "Luego, en el delirio vesánico, me senté a reír. Divertíame el zumbido de la casa, que giraba en rápido círculo, refrescándome la cabeza. "¡Así, así! ¡Que no se detenga porque estoy loco!" Convencido de que era un águila agitaba los brazos y me sentía flotar en el viento, por encima de las palmeras y de las llanuras. Quería descender para levantar en las garras a Alicia, y llevarla sobre una nube, lejos de Barrera y de la maldad. Y subía tan alto, que contra el cielo aleteaba, el sol me ardía el cabello y yo aspiraba el ígneo resplandor" (pág. 69).

El afán histriónico y el exhibicionismo de sus más íntimas emociones y sentimientos adornan también este *caso* novelesco. Sabido es que el romanticismo se complace en la exacerbación de la propia pena íntima y que nunca "disfruta" tanto de su dolor como cuando otro lo aprecia y lo *con-siente*. (Recuérdese la expresiva anécdota de Chateaubriand, tomada por Ortega y Gasset de las *Memorias de ultratumba* y contada en su conferencia de 1922, "Para un museo romántico"). De tal modo, Cova "prepara" cuidadosamente sus reencuentros con Alicia y en los planos imaginarios (desdoblado en actor y contemplador de su actuación) piensa cómo podría ella verlo más desvalido, más doloroso y expresivo, con el cabello en desorden, en actitud tempestuosa:

Por mi parte, pondría también en juego mi habilidad para retardarle el instante del beso gemebundo y conciliador. Desde la orilla del caño le alargaría la mano ceremoniosamente, para que saliera de la curiara, cuidando de que advirtiera el cabestrillo de mi brazo enfermo, y negándome después a la urgencia de sus preguntas: "¿Estás herido? ¿Estás herido?". "No es nada grave, señora". "Me apena tu palidez".

Lo mismo haría al acercármele a su caballo, si venían por tierra.

Pensé exhibírmele cual no me vio entonces: con cierto descuido en el traje, los cabellos revueltos, el rostro ensombrecido de barba, aparentando el porte de un macho almizcoso y trabajador (...). ¡Decidí luego irme del hato sin esperar a las mujeres, y aparecer una tarde, confundido con los vaqueros, trayendo a la cola del potrejón algún toro iracundo, que me persiguiera bufando y me echara a tierra la cabalgadura, para que Alicia, desfallecida de pánico, me viera rendirlo con el bayetón y mancornarlo de un solo coleo, entre el anhelar de la peonada atónita! (Pág. 96).

Como personaje romántico que es, Cova prepara y dispone su fama, es decir, el acuerdo o aprobación que desea recibir de los demás acerca de su "grandeza":

... nos fugaríamos por el Isana, y, cualquier día, enfrentándome a mi enemigo, le daría muerte, en presencia de Alicia y de los enganchados. Después, cuando nuestro Cónsul desembarcara en Yaguanarí, en vía para el Guaracú, con una guarnición de gendarmes, a devolvernos la libertad, exclamarían mis compañeros: "¡El implacable Cova nos vengó a todos y se internó por este desierto!" (Pág. 221).

La idea suicida le ronda, pero este aprendiz de Werther ya está pensando en cómo quedará su rostro descompuesto y se acobarda, porque no tiene motivos para eliminarse sino superficiales y lo demás pertenece al gran teatro del mundo:

El fantasma impávido del suicidio, que sigue esbozándose en mi voluntad, me tendió sus brazos esa noche; y permanecí entre el chinchorro, con la mandíbula puesta sobre el cañón de la carabina. ¿Cómo iría a quedar mi rostro? ¿Repetiría el espectáculo de Millán? Y este solo pensamiento me acobardaba (Pág. 141).

Las emociones románticas ("una emoción romántica me sorprendió con vagas caricias. ¿Por qué viviría siempre solo en el arte y en el amor?", p. 131) abarcan amplio registro y, naturalmente, la necrofílica tiene destacada figuración entre las de Arturo Cova. Por ello siente que la belleza lo "sacude" en la escena de los ahogados en la "chorrera", escena cuyas *virtudes sublimes* teme que aplebeyen las maniobras de búsqueda que se realizan desde los peñascos:

La visión frenética del naufragio me sacudió con una ráfaga de belleza. El espectáculo fue magnífico. La muerte había escogido una forma nueva contra sus víctimas, y era de agradecerle que nos devorara sin verter sangre, sin dar a los cadáveres livores repulsivos. ¡Bello morir el de aquellos hombres, cuya existencia apagóse de pronto, como una brasa entre las espumas, al través de los cuales subió el espíritu haciéndolas hervir de júbilo! Mientras corríamos por el peñasco a tirar el cable de salvamento, en el ímpetu de una ayuda tardía, pensaba yo que cualquier maniobra que acometiéramos aplebeyaría la imponente catástrofe; y, fijos los ojos en la escollera, sentía el dañino temor de que los naufragos sobreaguaran ("volvieran a la superficie"), hinchados, a mezclarse en la danza de los sombreros. Mas ya el borbotón espumante había borrado con oleadas definitivas las huellas últimas de la desgracia (Págs. 159-160).

Nos recuerda el fragmento "declaraciones" poéticas de prerrománticos y románticos, grandes buscadores de lo "terrible" y "sublime",

como José María Heredia, orillando el tronitroso Niágara o sintiendo el huracán en su proximidad.

Estas y otras situaciones de Cova en la novela nos aclaran la razón por que Franco le trata de “desequilibrado impulsivo y teatral” (p. 220).

Satanismo, demonismo o luciferismo románticos²⁸, también encontramos en este completo registro de notas románticas en Cova, cuya gama se extiende desde la naturaleza que proyecta sus mutaciones en el cambiante, oscilante ánimo del personaje (endopatía y proyección sentimental), hasta el deseo de ver a Satán al frente de la guerra cósmica del seno destructor de la selva (“¡Quisiera librar la batalla de las especies, morir en los cataclismos, ver invertidas las fuerzas cósmicas! — ¡Si Satán dirigiera esta rebelión!...”, pág. 217), o el propio sentirse del personaje, como un Tohil maya, dios del fuego, en el incendio con que termina la primera parte:

¿Qué restaba de mis esfuerzos, de mi ideal y de mi ambición? ¿Qué había logrado mi perseverancia contra la suerte? ¡Dios me desamparaba y el amor huía!... ¡En medio de las llamas empecé a reír como Satanás! (Pág. 118).

Complacencia léxica y notas modernistas.

No se requiere observar la novela con lente muy acuciosa para reparar en sus modalidades factuales de sello modernista, de un modernismo retrasado, *asincrónico*, frecuente como lastre de prolongación en las letras colombianas del decenio veinte-treinta, sobre todo en los “centenaristas” y en los escritores vinculados a la “Gruta Simbólica”, alianza romántico-modernista.

De cuño modernista no es sólo la constante penetración del molde de la prosa poética en el de la prosa narrativa —es decir, la constancia del “poema en prosa” inserto en el curso narrativo—, sino ciertas preferencias por los paralelismos y simetrías, además del ornato léxico, suntuoso y refinado, “raro”, exquisito no pocas veces.

Así, al orden de la complacencia léxica, al vocabulario elegante y “escogido”, que cae a veces en la selección prolija de prestigiosos esdrújulos, corresponden estos ejemplos: *rútilo* (‘rubio, áureo’), *túmido* (‘hinchado, tumefacto’), *pávido* (‘medroso’), *túrbido* (‘turbio, mezclado’), *cándidos* (‘blancos’), *babélicos* (‘confusos’), *mútilo* (‘tronchado, mutilado’), *másculo* (‘viril, masculino’). O las voces “selectas”, de estricto empleo ‘poético’ no pocas veces: *sitibundos* (‘sedientos’), *himplar* (‘rugir la pantera o la onza’), *nefario* (‘malvado’), *venturosos* (‘futuros, venideros’), *flavo* (‘de color mielado’), *ignición* (‘incendio’), *livores* (‘colores cárdenos’), etc.

Caros son a Rivera los paralelismos, simetrías de distribución, estrofosismos de la prosa, que Montalvo y Martí —dos de nuestras cumbres literarias— reacuñaron en el español escrito en América hispánica: acomodados, por lo general, en un esquema de gradación que intensifica, por la disposición externa, la 'teatralidad' del decir de Cova ("por mis sueños desvanecidos, por lo que no fui, por lo que ya no seré jamás" (pág. 30); "ponía viveza en mis ojos, ingenio en mis palabras, ardentía en mi decisión" (p. 85); "para que los artículos adquieran categoría; los cobros, provecho; las ofertas, solicitud", p. 256).

O encontramos la simetría paralelística como recurso enfatizador de la exhibición romántica de la desgracia enseñoreada en un "sino" despiadado: "Y recordando las circunstancias que me rodeaban, lloré por ser pobre, por andar mal vestido, por el signo de tragedia que me persigue" (p. 258).

Anotemos el conflicto interno de esta prosa, en sus dos planos: "decir" de Arturo Cova, elevado, distinguido, "poético"; en lo opuesto, el habla popular, atravesada una y otra vez por abundantes colombianismos que la cierran a la comprensión entera de muchos lectores.

Caotismo morfológico: una 'narración dispersa'.

Quienes desestiman formalmente *La vorágine*, reparan, de modo retoricista, en el "canon clásico" de novela, que la obra de Rivera no cumple, pues en ella impera una concepción barroca —barroco como constante no sujeta a amarras temporales—, de ficción bizantina o de *mosaico*. (Bueno sería recordar que la literatura de ficción de nuestro siglo ha hecho trizas los viejos odres. Basta recordar ejemplos y nombres, como el de Joyce, para saber hasta dónde llega la legitimidad de una condena formalista o de la externa disposición del acontecimiento).

Un comentario publicado en 1926 por "Luis Trigueros" (i. e., Ricardo Sánchez Ramírez), resume muy bien —aunque las exagera— las quejas que en este orden se han expresado: "*La vorágine* ... es un caos de sucesos aterrantes, una maraña de escenas inconexas, un confuso laberinto en que los personajes entran y salen, surgen y aparecen sin motivos precisos ni causas justificativas. Falta en ellos, por otra parte, el sentido de la lógica y trabazón espiritual... Lánguida de acción, flaca de argumento, horra de sutileza y de análisis anímico, *La vorágine* no es casi una novela..."²⁹.

Inútil sería, es cierto, buscar en *La vorágine* el dechado clásico de

la ficción, que aun al incidente o episodio marginal lo incorpora radicalmente al curso principal del "cuento" o suceder épico, subordinándolo. En *La vorágine* encontramos un caso claro de lo que llamaríamos "narración dispersa" (tolera breves unidades narrativas independientes o "partes" ("cortes"), no disimula el hilván de varias intensidades narrativas de interna coherencia, y favorece, como en el caso del libro de Rivera, el ansioso curso de la *ficción odiseica*, con "anagnórisis" final y anudamiento).

La unidad de las "partes" es proporcionada por las aventuras y riesgos (huida común/ separación que mantiene en vilo el interés / reencuentro final / pérdida definitiva) de Arturo y Alicia que, con su presencia —sustentadores de acontecimiento— o su ausencia —Cova como persona a quien se relata: el principal narrador cede su "lugar" a Clemente Silva, Helí Mesa, o a Ramiro Estevénez—, ordenan el material narrativo e x t e n d i d o .

De manera que el cordón narrativo da paso a otras unidades de extensión e intención diferentes. Estas unidades son:

a) Relato de las desventuras de los "enganchados", es decir, de los caucheros que, engañados, van a trabajar en condiciones miserables y subhumanas, y que el libro detalla, en acuerdo con su tónica de pormenorizado "yo acuso". *Narrador inserto*: Helí Mesa.

b) Breve cuento sobre la indiecita Mapiripana, "sacerdotisa de los silencios" y especie de náyade de los ríos selváticos. *Narrador inserto*: Helí Mesa.

c) Relato de la odisea del cauchero Clemente Silva y la dramática búsqueda de los huesos de su hijo Luciano (que pierde). *Narrador interno*: Clemente Silva.

d) Relación de los asesinatos del "coronel" Tomás Funes, en San Fernando de Atabapo. En la novela se da la fecha "histórica": 8 de mayo, 1913. Narración de Ramiro Estevénez, que "anota" Arturo Cova.

El itinerario es, más o menos: huida de la pareja por los llanos casanareños; estancia en Hato Grande; permanencia en las barracas de Guaracú, y extravío de Cova y los suyos en la zona de Yaguanarí, "devorados" por el infierno verde.

Este nutrido material narrativo se inserta en un tiempo novelesco no superior a siete meses (determinado por el "dato" del sietemesino, nacido en el reencuentro de Alicia y Arturo). En ese tiempo ficticio insume Rivera sucesos de un tiempo real que puede calcularse en unos quince años, aproximadamente, y cuyo final es más o menos 1920: en 1906 ocurrió el asesinato de "mosiú" Robuchon, por los esbirros de

Arana, y Rivera menciona al prefecto apostólico Monseñor Massa —que fue nombrado para ese cargo poco después de diciembre de 1919, fecha de la muerte de su antecesor—; no aprovecha el asesinato de Funes, por Arévalo Cedeño y sus hombres, a fines de enero de 1921. Lo deja viviente, como una fuerza maligna más poderosa que el hombre, y que escapa a su control.

N O T A S

¹Cp. Luis Monguió: "Reflexiones sobre un aspecto de la novela hispanoamericana actual". En *La novela iberoamericana* (Arturo Torres Riosco, editor), Albuquerque, New Mexico, 1952, pp. 89-104. Para Monguió contrasta la "falta de novedad, de renovación, de la producción novelística hispanoamericana del último decenio [i. e., 1940-1950] y la novedad, la originalidad, de la producción de las décadas que inmediatamente la preceden dentro del presente siglo" (p. 91). Todo esto se remonta a la manía de mirar al decenio "ejemplar" (1920-1930), cuyas manifestaciones *superregionalistas* se aparecen como el *non plus ultra* de nuestra narrativa. Para Monguió hay *repeticionismo*, que él valora (p. 99) como "manifestación de una básica unidad de la novela continental". No repara, por ejemplo, que este "repeticionismo" temático, muchas veces trae aparejada una gran novedad factual, como en el ejemplo archisabido de *El Señor Presidente*, que Monguió juzga peyorativamente entre un montón de otras obras que, "en el fondo y en la forma", *continúan*, sin renovar. Lo singular es que en la obra de Asturias, el molde antiguo de la *novela de la tiranía*, viejo ya de un siglo, se replantea formalmente con audacia, agregándole, por ejemplo, un tratamiento revolu-

cionario del 'tiempo épico', singulares parodias litúrgicoburlescas (cp. el capítulo "¡Todo el orbe cante!"), valiosas creaciones lingüísticas al servicio de una ficción torrencial, neobarroquismo patético (la miseria y la basura, aliadas en los comienzos del libro, etc.). Finalmente, no es el decenio 1940-1950 tan pobre ni menor, puesto que dio, además de *El Señor Presidente* (1946), obras como *El túnel* (1948), *El reino de este mundo*, *El luto humano*, *Al filo del agua*, etc., lista que pudiera hacerse tan extensa como la propuesta por Monguió. Sobre *El Señor Presidente* véase nuestra conferencia *Tres obras representativas de la novela hispanoamericana actual...*, incluida en el volumen colectivo *Diez conferencias* [pronunciadas con motivo de los diez años del Departamento de Castellano de la Universidad de Concepción], de próxima aparición en las prensas de dicha Universidad.

²Desazón producen juicios como el reciente de Manuel Pedro González, para quien las incesantes búsquedas técnicas de la narrativa hispanoamericana actual parecen solamente "afán novelero y frívolo" y no un auténtico afán de expresión nueva para nuestros fundamentales motivos de ficción. Cp. "Crisis de la novela en América", por M. P. González. *Revista Nacional de Cultura* (Cara-

cas), núm. 150, enero-febrero, 1962, pp. 60-79.

³El gran novelista cubano Alejo Carpentier ha teorizado agudamente sobre lo *real maravilloso* de Hispanoamérica, en el prólogo de su relato *El reino de este mundo* (1949).

⁴Es frecuente, como se sabe, la confusión que el empleo del "yo" narrativo suele acarrear y la ilustración errónea de la "ideología" del creador con la dicha "poéticamente" por sus personajes. Importantísimas aclaraciones sobre este decir ficticio o imaginario pueden encontrarse en dos obras recientes: *La estructura de la obra literaria*, por Félix Martínez Bonatti (Santiago, 1960) y el capítulo "El relato y los puntos de vista del autor", de *Procedimiento y mensaje en la novela*, de Noé Jitrik (Universidad Nacional de Córdoba, 1962).

⁵Cp., Neale-Silva, obra citada, págs. 146 y ss.

⁶Esta fotografía, como otras de la primera edición de *La vorágine*, son reproducidas en la obra de Jorge Añez, *De "La vorágine" a "Doña Bárbara"*. Estudio crítico, a propósito de los orígenes de dos famosas novelas americanas. Bogotá: Imprenta del Departamento, 1944.

⁷Ob. cit., pág. 147.

⁸Cit. por E. Neale-Silva: "The Factual Bases of *La vorágine*", PMLA, LIV (1939), núm. 1, pp. 316-331. La cita es de la p. 321.

⁹Cp. Neale-Silva, *Horizonte humano*, página 150.

¹⁰L. E. Nieto Caballero: "Vuelo al Orinoco". *El Tiempo*, Bogotá, 1º de noviembre, 1934.

¹¹*La vorágine* (Santiago: Zig-Zag, 1953), pág. 255.

¹²Jorge Añez, ob. cit., pág. 161.

¹³Cp. Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1954. Pp. 316-319.

¹⁴Kayser, ob. cit., pp. 316-317. Hemos subrayado lo conveniente.

¹⁵Kayser, ob. cit., p. 318: "otras modalidades de la narración enmarcada son la ficción de un hallazgo de papeles o el descubrimiento de documentos buscados con afán".

¹⁶Poco más adelante de la aparición del "general", que saluda a Cova "¡Oh, poeta!", y siempre en la primera parte, viene el engolado y falso elogio de Barrera: "Alabada sea la diestra que ha esculpido tan bellas estrofas. Regalo de mi espíritu fueron en el Brasil, y me producían suspirante nostalgia, porque es privilegio de los poetas encadenar al corazón de la patria los hijos dispersos y crearle súbditos en tierras extrañas. Fui exigente con la fortuna, pero nunca aspiré al honor de declararle a usted personalmente mi admiración sincera" (pág. 45 de la edición indicada). Fragmento de cuyo valor *paródicoburlesco* no cabe duda.

¹⁷Cp. Antonio Curcio Altamar: *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1957, pág. 215.

¹⁸Ricardo A. Latcham: *Perspectivas de la literatura hispanoamericana contemporánea. La novela*. Sobre-tiro del estudio publicado en *Atenea* (Concepción, Chile), xxxv (1958), núms. 380-381, pp. 305-336. La cita es de la página 306.

Sobre el valor de "yo acuso" de *La vorágine* conviene recordar que los periódicos bogotanos anunciaron su aparición inminente con una nota que acaso redactó el mismo Rivera y que insiste en el aspecto denunciato-

rio aludido: "*La vorágine*. Novela original de José Eustasio Rivera. Trata de la vida de Casanare, de las actividades peruanas en la Chorrera y en el Encanto y de la esclavitud cauchera en las selvas de Colombia, Venezuela y Brasil...". Cit. por Neale-Silva, *Horizonte humano*, ob. cit., p. 298.

¹⁰Cp. José Antonio Portuondo: "El rasgo predominante en la novela hispanoamericana". En: *La novela iberoamericana*, ya citado, pp. 77-78. La cita es de la pág. 86.

¹¹Cp. Arturo Uslar-Pietri: *Breve historia de la novela hispanoamericana*, Caracas/Madrid: Ediciones Edime, s. f., pág. 122.

¹²Ha observado Antonio Curcio Altamar la semejanza entre las descripciones de Rivera y algunos fragmentos del sabio Francisco J. de Caldas, citadas por Vergara y Vergara, en su *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Vergara y Vergara estudia a Caldas en el capítulo xiv de su libro y en él reproduce "una hermosa y animada descripción de las selvas de nuestras costas". He aquí un fragmento que se puede asociar con ese peso fantasmal del mundo selvático: "El silencio augusto que reina en estas soledades en medio de la noche se interrumpe con frecuencia por el ruido espantoso que causa su caída [la de un árbol desgajado por la tormenta]. No es el diente, no las garras del tigre, no el veneno mortal de las serpientes lo que más se teme en el fondo de estas selvas. Los vientos, las dislocaciones del aire ponen pálido al viajero y lo sacan de su lecho. ¡Cuántas veces turbó mi reposo una aura ligera seguida de un crujido! A cada paso hemos ha-

llado espacios de ciento, de doscientas varas cubiertos de palizadas provenientes de la ruina de un árbol que desplomaron los años y los vientos". Este fragmento de *El influjo del clima* viene citado por Vergara y Vergara, *Historia...*, edición Biblioteca de la Presidencia de Colombia [vol. 49], t. II, Bogotá, 1958, p. 172.

¹³Antonio Curcio Altamar, *Evolución...*, ob. cit., pág. 205.

¹⁴Cp. Arturo Uslar-Pietri: "Lo criollo en la literatura". En: *Las nubes. Obras selectas*, Madrid/Caracas: Ediciones Edime, 1953, pág. 1125.

¹⁵Cp. el estudio de Otto Olivera, "El romanticismo de José Eustasio Rivera". En: *Revista Iberoamericana*, XVIII (1952); 35, pp. 41-61.

¹⁶Ciro Alegría: "Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana". En: *La novela iberoamericana*, Albuquerque, New Mexico, 1952, pág. 55.

¹⁷Cp. Javier Arango Ferrer: "Medio siglo de literatura colombiana". En: *Panorama das literaturas das Américas*. Angola: Edição do Município de Nova Lisboa, volume I, 1958, pp. 329-424. La cita siguiente es de las pp. 369-370: "*La Vorágine* es la definición misma de la violencia: aun la novela fue devorada por el gran poema. Las fallas estilísticas no le quitan grandeza: las cualidades de Rivera como poeta son sus defectos como prosista. La prosa de los poetas simbolistas es delgada y musical; la de los parnasianos como Valencia y Rivera es altisonante y fonética. Rivera disminuye sustantivos grandiosos con adjetivos retóricos: su estilo es gráfico y poderoso cuando menos lo piensa y barroco cuando para ser impresionante abusa del lenguaje sin

lograr la emoción que persigue; v. gr., en la escena del toro cuando engarza al hombre, lo lleva como un pelele por la trocha, le arranca la cabeza, etc., hasta que "el wíchester de Fidel, con doble balazo, le perforó la homicida testa". Entre la literatura de lo monstruoso y la retórica de lo grotesco hay un límite sabio que Rivera y los novelistas de la violencia traspasan con frecuencia".

²⁷Cp. artículo cit. en la nota 24.

²⁸Afirma Olivera, art. cit., pág. 53: "...arribamos a uno de los aspectos de esa fase avanzada y típica del romanticismo, en la que el hombre se entrega por completo al capricho de lo irracional, es decir, al más franco dominio de los instintos. Y siendo en esa completa libertad del instinto, de la pasión, donde residen para el romántico las más puras formas de la

personalidad sin trabas ni adulteraciones exteriores, resultado de su peculiar exaltación de lo individual, hallaremos siempre en él una actitud favorable hacia todo lo que lleve el sello de la osadía, de la insurgencia, de lo diferenciador, aunque el héroe sea, como observa Irving Babbit, Caín o Satanás. Por ello, y aunque maldiciéndolos, no podrá Arturo Cova evitar su admiración por la sangrienta "epopeya de esos piratas" que con "un valor magnífico" tiranizan la selva". Cfr., asimismo, la conclusión del estudio citado de O. Olivera, pág. 58, a propósito de las muchas oportunidades en que Cova lamenta la fuerza de su "sino" y su *fatum implacable*.

²⁹Cit. por Neale-Silva, *Horizonte humano. Vida de J. E. R.*, edición señalada, p. 374