

La vorágine: Un viaje al país de los muertos

por

Leonidas Morales

1. “*La vorágine* —la novela de la vorágine, esto es, de la selva— está construida en dos niveles, uno de protesta social y otro de caracterización psicológica. Rivera parece haberla escrito con dos propósitos y aun con dos temas discernibles”¹. La distinción de “dos niveles” o planos arquitectónicos que trae esta síntesis crítica de Anderson Imbert, es oportuna. Sin embargo, se violenta la forma real de lo dado en la novela, y al mismo tiempo su descripción, cuando se identifican esos niveles con depósitos materiales o “temas discernibles” concretos, como son los contenidos psicológicos y sociales, que en el juicio de Anderson Imbert representarían el soporte de los respectivos niveles constructivos. Si lo que se quiere es definir la dualidad básica, ambos polos: psicológico y social (o romántico y naturalista), deben considerarse inseparados, puesto que entre ellos discurre la personalidad de Arturo Cova y es él su vehículo, constituyendo el depósito material único donde se apoya el *plano del personaje*, que acoge en sí tanto la “caracterización psicológica” como la “protesta social”. Es éste el sector menos logrado y el más falso poéticamente en la novela. En la asimilación al anterior del *plano de la selva*, de indiscutible autonomía visionaria y

¹E. Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2 Vols., México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1961. Vol. II, p. 90.

Hay, pues, un defecto de concepción y realización artísticas, visible y voluminoso. Escombros y andamiaje sobrante impiden una contemplación despejada y pura. Pensamos que en tanto se continúe cavando la vacía historia romántica de Cova, comentando arres-tos mesiánicos, externas y programáticas reacciones naturalistas de denuncia social, creyendo así adoptar una perspectiva recomendable, será difícil percatarse alguna vez de la exacta y enigmática sig-nificación del mundo convulso que Rivera, con sensibilidad nerviosa, impresiva, y a pesar del personaje, levanta y constituye: un mun-do perturbado, irracional y caótico. La búsqueda de Alicia por la selva es pista muda; hasta se olvida el furibundo vengador de que su fin es matar a Barrera. En cambio, se nos revelará una dimensión humana y poética enteramente nueva en *La vorágine*, si entende-mos el viaje de Cova y sus compañeros a la selva como un *descenso a los infiernos* o como un *viaje al país de los muertos*, motivo desar-rollado en numerosos mitos y ritos primitivos³ y que la tradición literaria occidental (Homero, Virgilio y Dante) elaboró a partir del mito griego de la laguna o río Estigia⁴. Y ocurre de inmediato el desconcierto de tener que acomodar nuestra pupila a una presen-cia naciente, de sentido nuevo. La transfiguración de Arturo Cova, por ejemplo, es radical y mágica: de maquillado personaje román-tico-naturalista se nos transforma en héroe mítico, de perfil remoto, profundamente americano, que emprende el descenso al vientre cósmico y devorador de la Naturaleza, en una aventura trágica.

Si bien es necesario destacar el plano donde Rivera fracasa al intentar crear un personaje de psicología convincente, por otra parte no olvidamos que es el Romanticismo el que ha sensibilizado en Occidente una resurgente conciencia mítica, fermento de la poesía

³Mircea Eliade: *Mitos, sueños y misterios*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961. Cap. IX, "Misterios y regeneración espiritual".

⁴E. R. Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1955. Vol. I.

estructural (nutriendo y valorizando engañosamente al personaje, en su polo psicológico), ha habido un error que consiste en confundir lo dicho en la narración por Arturo Cova en cuanto narrador, con lo dicho por él en cuanto personaje. De los aciertos de aquél no puede éste beneficiarse. Cuando lo dicho incide en el plano de la selva, la voz que narra es un registro exacerbado de sensaciones sobrecogedoras de terror y muerte. Pero cuando lo dicho incide en el plano del personaje, esa voz sale empobrecida, alicorta, quejumbrosa o, si no, destemplada. El deslinde es imprescindible, incluso para apreciar debidamente el curioso fenómeno de desdoblamiento que hallamos en Cova, similar y paralelo al de *La voragine*. Bajo su nombre conviven, yuxtapuestas, dos sensibilidades²: una, la que sólo sabe despertarse, alerta, al llamado amoroso y asesino de la selva, nos entrega una visión onírica, de pesadilla, e inserta en ella, revelándola, la imagen mítica de un Cova que se impone al otro, al personaje, esa caricatura, producto de una sensibilidad huérfana de objeto verdadero, inexpresiva e impotente.

La narración avanza de manera desacompasada sobre este par de carriles: selva y personaje, cojeando sistemáticamente por el lado del segundo. Resultan inútiles, además de perceptibles, los esfuerzos del narrador por emparejar el ritmo. El movimiento discontinuo, inarmónico, se advierte con claridad en la composición de las acciones. No estimulan el despliegue a través del tiempo de ningún proceso psíquico orgánico en el personaje, que se superpone a la selva sin fundirse, sin que la evidencia de un centro vivencial y dinámico común los subsuma en una coherencia efectiva. Propuesto para conciliar los planos, el personaje aborta a poco andar, sin traducir el secreto pavoroso de la selva.

²La antropología tiene en esta dualidad de planos, que refleja una conciencia dual, un caso típico, aunque literario, para el análisis de la *expresión* en el hombre americano. Cf. el ensayo de Félix Schwartzmann, *El sentimiento de lo humano en América*. Antropología de la convivencia. Santiago, Editorial Universitaria, 1953. 2 tomos.

moderna europea⁵, irritada al extremo en Rivera y los escritores hispanoamericanos por la insidia de una Naturaleza salvaje no resignada todavía a la pérdida de sus hijos, cuyo drama se plantea como el apetito urgente y doloroso por advenir a una historicidad en su destino. Estos factores: sensibilidad romántica, amenaza de la Naturaleza posibilitaron la experiencia que Rivera noveló en *La voragine*.

2. Seccionada en tres partes, la novela está enmarcada por un prólogo y un epílogo. Rivera esconde su identidad de autor, y en la carta-prólogo que escribe al "Señor Ministro" limita su participación a la de un mero comisionado: "he arreglado para la publicidad los manuscritos de Arturo Cova, remitidos a ese Ministerio por el Cónsul de Colombia en Manaos", camouflaje por medio del cual se quiere conferirle a la ficción literaria una existencia histórica, naturalista: "respeté el estilo y hasta las incorrecciones del infortunado escritor". Sirviéndose de un viejo y clásico recurso técnico, Rivera introduce una narración de forma autobiográfica, intensifica desde afuera en lo que se ha de contar su credibilidad y verosimilitud, y le suscita al lector una tensión preliminar, preparatoria; clava un interrogante con respecto a la suerte de Cova, que quizás el epílogo pudiera relajar: "Creo, salvo mejor opinión de S. S., que este libro no se debe publicar antes de tener más noticias de los caucheros colombianos del Río Negro Guainía; pero si S. S. resolviera lo contrario, le ruego que se sirva comunicarme oportunamente los datos que adquiera para adicionarlos a guisa de epílogo". Suspenso ingenuo y sensacionalista. El espíritu del folletín no sólo impregna el marco prólogo-epílogo, sino toda la actividad del personaje, plano que anuncian los rasgos autobiográficos y documentales anticipados. El diseño consciente y prospectivo de Rivera re-

⁵Albert Béguin: *El alma romántica y el sueño*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1954.

lega la selva a un trasfondo brumoso: escenario insinuado de los "caucheros colombianos".

Rivera finge y enmarca un autor-narrador. Pero el narrador no conserva la exclusividad de la narración, y, a su vez, enmarca otro narrador, que repite el procedimiento y genera un cuarto⁶: "Rivera hace hablar a Cova en primera persona; Cova hace hablar a Clemente Silva en primera persona; Clemente Silva hace hablar a Balbino Jácome en primera persona"⁷. No se espere que estos desplazamientos determinen perspectivas enriquecedoras. Cada nuevo narrador segregado reproduce invariablemente la fórmula del precedente. Todos revuelven hasta el aburrimiento desilusiones, rebeldías que son fugas, crímenes pasionales, frustraciones, ensueños, con abusos, protestas, denuncias y crímenes que la sociedad no castiga. Siempre las mejores escenas y descripciones pertenecen a la visión de la selva, y en ella disuelven su sentido.

3. Ya en la primera página autobiográfica tenemos el origen de los acontecimientos: "Alicia fue un amorío fácil; se me entregó sin vacilaciones, esperanzada en el amor que buscaba en mí. Ni siquiera pensó casarse conmigo en aquellos días en que sus parientes fraguaron la conspiración de su matrimonio, patrocinados por el cura y resueltos a someterme por la fuerza. Ella me denunció los planes arteros.

—Yo moriré sola —decía—: mi desgracia se opone a tu porvenir.

Luego, cuando la arrojaron del seno de su familia y el juez le declaró a mi abogado que me hundiría en la cárcel, le dije una noche, en su escondite, resueltamente:

⁶Otro procedimiento: "el "yo" suele desplazarse retóricamente: el "yo" se hace "tú" cuando Cova se habla a sí mismo; el "yo" se hace "él" cuando Cova habla como si él fuera Lesmes...". E. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. II, p. 89.

⁷E. Anderson Imbert: *Crítica interna*. Madrid, Ediciones Taurus, 1960, p. 264.

—¿Cómo podría desampararte? ¡Huyamos! Toma mi suerte, pero dame el amor.

¡Y huímos!" (p. 13) ⁸.

La situación está llena de indicios románticos. Tono exaltado. Ritmo febril, entrecortado. Gestos rebeldes. Presencia beligerante de fuerzas conservadoras que obstruyen el impulso libre de los amantes: los "parientes", el "cura" y el "juez" representan a la sociedad en armas, resistente. El motivo romántico de la *huída* tiende una línea a la que se engarzan las acciones de la Primera Parte, estructurada, igual que las dos restantes, a semejanza de la novela picaresca: un hilo conductor va zurciendo escenas y cuadros que se integran por mencionar una misma realidad, con la diferencia nada despreciable que en *La vorágine* el hilo presume de independiente y autárquico. Cova y Alicia huyen hacia los llanos y sabanas de Casanare. Una serie de encuentros laterales y fortuitos matizan la fuga: encuentro por el camino con un cuatrero meloso y pícaro, el Pipa, que les roba una de las cabalgaduras; encuentro en el pueblo de Villavicencio con Gámez y Roca, jefe de la gendarmería, otro pícaro, pero sensual y atrevido, a quien el amante le devuelve en golpes sus impertinencias; encuentro con el buhonero don Rafo, que los acompaña. Pronto descubren que Alicia espera un hijo. "Haríamos jornadas cortas y regresaríamos a Bogotá antes de tres meses. Allí las cosas cambiarían de aspecto" (p. 28). Pero en Casanare ocurren incidentes que retardan y finalmente estropean el vislumbre de solución que prometen esas palabras ("regresaríamos a Bogotá antes de tres meses"). Llegan a una hacienda o fundación, La Maporita, propiedad de Fidel Franco y Griselda, su mujer. La aparición de Narciso Barrera es decisiva en el vuelco de los acontecimientos. Se dice enviado de una poderosa empresa cauchera del Vichada. Sus tendenciosos informes acerca de la riqueza y generosidad de la empresa, del bienestar de los que para ella tra-

⁸Las citas corresponden a la edición de Zig-Zag. Santiago, 1953.

bajan, impacientan de entusiasmo a los llaneros, que se apresuran a contratarse. La cortesía ampulosa y vulgar que el atildado Barrera se gasta con Alicia, y el alcohol, trastornan de celos a Cova: abofetea a Griselda ("alcahueta", le grita) e insulta a su amante. Las dos mujeres huyen y se unen a los obreros que, ignorándolo, marchan por la selva a la esclavitud. Surge entonces el segundo motivo romántico: *venganza*. Cova ve en Barrera un raptor (la otra punta del triángulo amoroso) y decide matarlo. La venganza dirige las acciones en esta Segunda Parte. Cova, Franco, Correa (vaquero de Franco) y el Pipa, perdonado, se internan en la selva. Los relatos interpolados desvían la atención del lector y lo sumergen en un mundo genésico: el relato que el Pipa, un pícaro vegetal y orgiástico, hace de sus aventuras; la leyenda de la indiecita Mapiripana; el extenso relato del anciano Clemente Silva, exposición de sus padecimientos en la selva y las caucherías mientras buscaba al hijo desaparecido. El efecto emocional de tanta crueldad y sufrimiento cristaliza en los dos últimos motivos vertebrales, naturalistas éstos: *voluntad de rescatar de la explotación y la muerte a los esclavos; voluntad de denunciar esas condiciones de vida*. Sumados a la venganza, cubren la Tercera Parte. Silva, por boca de Cova, aporta nuevos detalles de los hombres atrapados en la selva. El relato enmarcado de Ramiro Estévez nos informa de una feroz matanza de caucheros: "a tal punto cundía la matazón, que hasta los asesinos se asesinaron" (p. 283). No prosperará el rescate de las víctimas porque "nadie quiere meterse en sublevaciones, desconfían de nuestros planes y de ti mismo. Suponen que los quieres acaudillar para esclavizarlos cuando pase el golpe o venderlos después" (p. 272). Pero Clemente Silva realiza la denuncia llevando un mensaje de Cova para el Cónsul de Colombia en Manaos. Hallan a las mujeres, y Cova mata a Barrera. Nace prematuramente el hijo de Alicia. Se ocultan en la selva aguardando el regreso de Silva. Y en el epílogo reaparece la voz de Eustasio Rivera para cerrar el marco externo de la novela con un golpe escénico; transcribe el "último

cable" del Cónsul: "Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva. Ni rastro de ellos. ¡Los devoró la selva!" (p. 321).

De los cuatro motivos descritos, uno (venganza) empuja al personaje y a sus acompañantes a la selva, y dos (los naturalistas) ponen al lector en relación directa con actitudes que condenan y denuncian las condiciones en que viven los caucheros. Más accidentales que el modo de presentar la selva son los afanes redentores y justicieros, puesto que el cumplimiento de la venganza no exigía necesariamente aquel encuentro a todas luces azaroso con Clemente Silva, cuyas revelaciones fueron determinantes. Por eso el novelista peruano Ciro Alegría piensa que la huída de las mujeres "es un obvio pretexto del autor para hacer trajinar a Cova en pos de Alicia y convertirlo en un testigo exaltado de la tragedia general, que no tiene mayor relación con su propio conflicto. En vano proclamará Cova alguna vez, con cierta grandilocuencia, que es un cauchero. No está envuelto realmente en la peripecia, por mucho que la vea y la sufra": "*La vorágine* tiene la falta de lógica novelística de que el personaje principal y los dos que le siguen en importancia, no están vinculados psicológicamente al problema, como no sea de modo marginal. La presencia de Arturo Cova, intelectual romántico, frustrado y declamador, entre un turbión de hombres de presa, resulta un tanto estrafalaria"⁹. Enfocada desde las acciones, en verdad desde el personaje, la selva se proyecta nada más que como un podrido escenario de injusticias sociales, crímenes y mutilaciones.

4. El examen de la motivación romántico-naturalista indica como conclusión desalentadora y definitiva que las acciones carecen de unidad, carácter, concentración. Pero en cuanto sujeto de tales acciones y en cuanto la misión inexcusable de éstas era des-

⁹Ciro Alegría: "Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana". Recogido por Juan Loveluck M., *La novela hispanoamericana*. Santiago, Editorial Universitaria, 1963, p. 417.

envolver con holgura y propiedad un complejo psicológico-social unitario, enterizo, sin trizaduras por donde se colara el viento de lo gratuito, quien en última instancia reclama los términos de la conclusión es el personaje: es él quien carece de unidad, carácter, concentración. Es él, y sus acciones inconexas, atrabiliarias, quien se mueve orillando lo esencial, enturbiando en el lector una percepción limpia de la subversión de la selva.

Arturo Cova se confiesa un hombre poseído por la Violencia y el espíritu dominador. "Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia. Nada supe de los deliquios embriagadores ni de la confianza sentimental ni de la zozobra de las miradas cobardes. Más que el enamorado, fui siempre el dominador cuyos labios no conocieron la súplica" (p. 13). Sin embargo, sus violencias son perfectamente reductibles a tres formas que las desenmascaran como falsas y retóricas. O se inscriben en lo impalpable e ingrávito del ensueño: "Casare no me aterraba con sus espeluznantes leyendas. El instinto de la aventura me impedía a desafiarlas, seguro de que saldría ileso de las pampas libérrimas y de que alguna vez, en desconocidas ciudades, sentiría la nostalgia de los pasados peligros" (pp. 14, 15). O se agotan en el puro gesto enfático, como cuando por primera vez el Pipa, cauteloso, lo interpela en el camino: "—Caballero, permítame una palabra. —¿Yo?— repuse con voz enérgica" (p. 17). O pertenecen francamente al reino amoratado del folletín patibulario. Recuérdese la escena en que el sensual Gámez y Roca ofende a Alicia, y el amante interviene: "—¿Qué quiere usted? —gruñí, cerrando las puertas. Y lo degradé con un salivazo" (p. 21). Y aquella donde defiende a su amigo el buhonero don Rafo ante un enviado de Barrera: "—¿Crees, tú, infeliz, que este anciano está solo? —prorrumpí, empuñando el cuchillo entre los aspavientos de las mujeres" (p. 37).

Rivera quiso darnos en *La vorágine* una novela de personaje y fundar en Arturo Cova el soporte dinámico de un mundo personal

capaz de asimilar en un todo comprensivo ambos planos o zonas de realidad; es decir, un personaje que fuera el eje de lo narrado, el centro psicológico de gravitación. Para que la intención se coronara, tendríamos que haber asistido al desarrollo o dilatación en el tiempo de una conciencia violenta y dominadora fecunda, responsable, que generara contenidos legítimos y vitalizase su forma. Contrariamente, comprobamos que las acciones no logran inducir despliegue alguno. En lugar de expansión y proceso, observamos repetición, acumulación y suma. Superficialidad. El eje de lo narrado, su centro de gravitación se desplaza del personaje a la selva. Y el pueril, entumecido mecanismo psicológico de Arturo Cova acaba en un silencio estéril. Ni un sonido auténtico, ni una emoción madura. Polvareda, truenos de papel.

5. Por encima del fracaso, en todo caso revestirá interés para la historia del género novelesco en Hispanoamérica el que Rivera se propusiera con *La vorágine* una novela de personaje, tipo de estructura narrativa que le requería vivencias temporales complejas, de una aguda y conmovida conciencia del tiempo. Y aquí creemos sorprender, precisamente, una razón válida y general al porqué del derrumbe de un personaje y al porqué la selva se alza grandiosa, siniestra, sucede que *la sensibilidad del autor de LA VORAGINE se excita y tensa hasta la locura fundamentalmente con lo orgánico animal y vegetal*. Es una sensibilidad que se complace con sensaciones ligadas a la muerte en su aspecto netamente destructivo. Es una sensibilidad del mal. Piénsese, si no, en aquel espectáculo alucinante que sigue a la acción de prender fuego a la casa de Franco, luego que Alicia y Griselda huyen. El fuego se propaga al llano. El narrador-personaje habla como Satanás: "El traquido de los arbustos, el ululante coro de las sierpes y de las fieras, el tropel de los ganados pavóricos, el amargo olor a carnes quemadas, agasajáronme la soberbia (. . .). ¡En medio de las llamas empecé a reír como Satanás!" (p. 118). Y no veamos en el fuego la manifestación de un

poder que consume pero también purifica y regenera; no: sus llamas precipitadas van sólo tras el hartazgo del acto devorador. El "coro" de pavor que entonan las bestias y arbustos en el llano, otros agentes del mal, ya no el fuego sino incubos y súcubos de la selva, lo convertirán en una "sinfonía" infernal. Bajo el techo verde y compacto de los árboles gigantes, abrirá la selva su interior sombrío, como un vientre devorante atestado de peligros y signos fatales, y se fundará allí la región de los infiernos, ese "cementerio enorme", esa "catedral de la pesadumbre", "esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina" (pp. 119, 120), la "mansión de las Sombras, del Sueño y de la soporífera Noche" para Virgilio¹⁰ y "mansión del llanto" para Dante¹¹.

No es, pues, descaminado llegar a concebir el viaje de Cova y sus compañeros a la selva como un *descenso a los infiernos* o como un *viaje al país de los muertos*. Un abismo separa este infierno del de Dante. El de *La vorágine* es una versión enclavada en los orígenes; una versión de lo caótico, salvaje e irracional, sin teología ni decantada metafísica, sin erudición refinada ni arquitectura matemática. El viaje del héroe mítico Arturo Cova, que nada tiene que ver con el "personaje" Arturo Cova, es un descenso a los infiernos del hombre metamorfoseado en raíz, asaltado por el miedo y el instinto, carne de muerte. "Privilegio de Rivera fue despertar en un infierno verde digno de *Los cantos de Maldoror*"¹².

El simbolismo del viejo mito griego de la laguna o río Estigia tiene equivalentes en mitos y ritos de variados pueblos primitivos. Más adelante propondremos la posibilidad de una relación entre ciertos mitos y *La vorágine*. Ahora nos importa el mito griego en la medida en que él es el fundamento histórico del *motivo literario* del viaje a los infiernos, elaborado por Homero en la *Odisea*, por

¹⁰*Eneida*, Canto VI.

¹¹*Infierno*, Canto III, verso 133.

¹²Fernando Alegría: *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México, Ediciones de Andrea, Manuales Studium, 10, 1959, p. 174.

Virgilio en la *Eneida* y en la *Divina Comedia* por Dante. En el viaje de Cova reconocemos elementos formales de composición coincidentes con los acuñados, principalmente, por Virgilio en el Canto VI de la *Eneida*. Por supuesto, el paralelismo no esconde pretensión ninguna de rastrear "influencias" o postular una revitalización consciente de esquemas clásicos. Si E. R. Curtius ha podido decir que "sin el viaje de Odiseo al Hades no existiría el viaje virgiliano al Infierno; y sin éste no se hubiera dado el de Dante"¹³, nosotros no buscamos agregar a la cadena un eslabón hispanoamericano, anotando en ella el nombre de Rivera. Las correspondencias formales y simbólicas con Virgilio y Dante se explican por el sustrato mítico, que supone experiencias humanas básicas de las que participen todos los pueblos. El mito griego narra simbólicamente una de estas experiencias, cuya articulación se trasunta en el motivo literario del viaje.

El esquema virgiliano contempla cinco elementos formales de composición: 1) Laguna o río Estigia, de aguas tétricas, sombrías; 2) Barca de Caronte, que traslada las almas de los muertos; 3) La orilla opuesta, donde la barca deposita su carga; 4) El guía, que conduce al viajero; 5) El infierno. Todos ellos están presentes en el relato de Rivera. El motivo funciona como un correlato de comprensión: desde él lo dicho por el narrador se torna inteligible, y se integra. Fijaremos en seguida cada uno de los momentos respectivos.

El río. La partida. El narrador describe el paisaje que rodea a los viajeros. "La curiara, como un ataúd flotante, siguió agua abajo, a la hora en que la tarde alarga las sombras. Desde el dorso de la corriente columbrábase las márgenes paralelas, de sombría vegetación y de plagas hostiles. 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

¹³E. R. Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina*, T. I, p. 37.

de la nada (. . .), y lentamente una misma sombra borró los perfiles del bosque extático, la línea del agua inmóvil, las siluetas de los remeros. . ." (p. 123). Virgilio describe parecidamente el momento inicial: "Solos iban (Eneas y la Sibila) en la nocturna obscuridad", "cual caminantes en espesa selva a la incierta claridad de la luna, cuando Júpiter cubre de sombra el firmamento y la negra noche roba sus colores a todas las cosas"¹⁴. La partida pone al héroe de Rivera al borde del abismo, borde que el texto virgiliano representa en "una profunda caverna": "Había cerca de allí una profunda caverna, que abría en las peñas su espantosa boca, defendida por un negro lado y por las tinieblas de los bosques, sobre la cual no podía ave alguna tender impunemente el vuelo: tan fétidos eran los vapores que de su horrible centro se exhalaban, infestando los aires"¹⁵. El fragmento de *La vorágine* es un cuadro impresionista pintado sobre la boca del infierno; sus imágenes recogen meticulosas sensaciones de deslizamiento, caída lenta, declinación, silencio, amenaza inminente: "a la hora en que la tarde alarga las sombras"; "agua abajo"; el río, "camino oscuro", "sin ondulaciones", "téticamente mudo como el presagio"; "sombria vegetación"; "plagas hostiles". Los objetos pierden corporeidad, arraigo; las sombras, fantasmas devoradores, mengullen pausadamente sus contornos. El río "daba la impresión de un camino oscuro que se moviera hacia el vórtice de la nada" y "la tarde alarga las sombras" hacia la noche; río y tarde anuncian el vórtice de la nada y la noche, anuncian el infierno de la selva.

La barca. Por el río, "agua abajo", descendiendo, navega la "curiara" o barca con los viajeros. La relación barca-muerte-río, frecuente en la lírica¹⁶, se expresa en el símbolo "ataúd flotante".

¹⁴Eneida, Canto vi.

¹⁵Eneida, Canto vi.

¹⁶Por ejemplo, en estos versos de Pablo Neruda:

Yo veo, sólo a veces

ataúdes a vela

zarpar con difuntos pálidos, con mujeres de trenzas muertas,

Dos nuevas imágenes reiteran esta relación barca-muerte: “caja vacía de algún muerto incógnito”, “esta curiara parece un féretro” (p. 150).

La selva envía de escolta a los viajeros un ejército de zancudos inquietantes. Son diablillos-embajadores que traen en sus lancetas la muerte y en sus alas un zumbido “fatídico y quejumbroso”: “Llegamos a las márgenes del río Vichada derrotados por los zancudos. Durante la travesía los azuzó la muerte tras de nosotros y nos persiguieron día y noche, flotando en halo fatídico y quejumbroso, trémulos como una cuerda a medio vibrar” (p. 139). Los insectos como portadores de muerte e instrumentos de tortura están también en el Infierno de Dante, y son “avispa y abejones vengativos”¹⁷.

La orilla opuesta. Llegan a un sitio fronterero, crucial, desde donde es visible la orilla opuesta. Tanto Eneas como el Poeta de la Divina Comedia sienten miedo al llegar el instante decisivo. “Herido en esto de súbito terror, requiere Eneas la espada y presenta su punta a todo lo que se le acerca”¹⁸. Y el guía advierte al Poeta: “—Aquí es bien que el temor dejes a un lado, / y que toda flaqueza yazca muerta. / Al lugar que te dije hemos llegado, do en pena está la multitud sombría / en quien la luz del bien ha apagado”¹⁹. Consciente del peligro próximo, Cova, en un estilo arcaico, de crónica, como uno de aquellos legendarios héroes de la

*con panaderos blancos como ángeles,
con niñas pensativas casadas con notarios,
ataúdes subiendo el río vertical de los muertos,
el río morado,
hacia arriba, con las velas henchidas por el sonido de la muerte,
hinchadas por el sonido silencioso de la muerte.*

De *Residencia en la tierra*, “Sólo la muerte”, versos 15-23.

¹⁷Esos, que no estuvieron nunca vivos,
iban desnudo el cuerpo, y les herían
avispa y abejones vengativos. “Infierno”, Canto III, versos 64-66.

¹⁸Eneida, Canto VI.

¹⁹Infierno, Canto III, versos 14-18.

conquista de América, caballero de la muerte, arenga a sus compañeros antes de cruzar: "Aún el tiempo de regresar a donde queráis. El que siga mi ruta, va con la muerte". "Por mi parte, sólo os demando que me ayudéis a ganar la opuesta margen" (pp. 164, 165). Este rasgo arcaizante de estilo ("queráis", "os demando", "ayudéis", "opuesta margen") crea la ilusión de lo heroico y arriesgado, de lo remoto y mítico, y las reminiscencias del descubrimiento y conquista enlazan el infierno de la selva con América. El narrador emplea cuatro formas simbólicas para nombrar la orilla opuesta: "la opuesta margen", "la contraria costa", "la otra orilla", "la opuesta riba" (pp. 165, 166). Virgilio la llama "opuesta margen"²⁰ y Dante, "la otra riba", "la playa opuesta"²¹.

El guía. Los viajeros encuentran en el otro lado a Clemente Silva, el "rumbero" que los guiará al corazón de la selva. El estado físico del guía anticipa cuáles sean allí las condiciones de vida. "Era un anciano de elevada estatura", "las canillas llenas de úlceras" ("Son picaduras de sanguijuelas. Por vivir en las ciénagas picando goma, esa maldita plaga nos atosiga, y mientras el caucho sangra los árboles, las sanguijuelas lo sangran a él"), y en las úlceras, gusanos ("fue un día que me quedé dormido y me sorprendieron los coscones" (pp. 167, 168, 170, 172).

El infierno. Externamente, se concibe el infierno de la selva en la forma de una cárcel circundada de ríos que semejan fosos profundos: "ignoráis la tortura de vagar sueltos en una cárcel como la selva, cuyas bóvedas verdes tienen por fosos ríos inmensos" (p. 216). Por dentro, esta cárcel-infierno es una "red de venas", un diabólico laberinto circular, sin salida. Prisioneros, los hombres

²⁰*Eneida*, Canto vi.

²¹*Infierno*, Canto iii.

almas inicuas, no veréis ya el cielo;

para llevaros vengo a la otra riba. Versos 85-86.

Y atraviesan las lívida laguna,

y antes de que la playa opuesta llenen,

ya nueva multitud de acá se aduna. Versos 118-120.

giran, se pierden, enloquecen alucinados. En una ocasión, el "rumbero" Clemente Silva "había perdido la orientación. Avanzaba a tientas, sin detenerse ni decir palabra, para no difundir el miedo. Por tres veces en una hora volvió a salir a un mismo pantano, sin que sus camaradas reconocieran el recorrido" (p. 234). En el interior de la cárcel-laberinto asistimos al imperio absoluto de fuerzas desbocadas que actúan sobre la materia en dos tiempos, con un ritmo pendular y trágico. De un lado son fuerzas borrachas, dionisiacas, sexuales, que alientan la vida: generan brotes, yemas vegetales; hinchazones animales palpitantes envueltas en un vaho caliente. De otro lado, y completando el ritmo, son fuerzas ciegas y devoradoras: descargan el rayo pulverizador, estallan en vientos asesinos, cuya locura quiebra, descoyunta y aniquila lo recién venido a la vida. "¡Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas!", exclama el narrador. Todos los seres orgánicos, animales y vegetales: árboles, peces, hombres, ratas, sierpes, perros, arañas, que pueblan y ocupan el mundo, son esclavos atados a la rueda. El tiempo para ellos no existe, no tienen historia. La selva quisiera dominar sin excepción y expandir su vientre insaciable hasta sumir en las tinieblas el universo mismo, según se desprende de las profecías del Pipa, el orgiástico, estimulado por el jugo del *yagé*, que le comunica al soñador extrañas visiones: "procesiones de caimanes y de tortugas, pantanos llenos de gente, flores que daban gritos. Dijo que los árboles de la selva eran gigantes paralizados y que de noche platicaban y se hacían señas. Tenían deseos de escaparse con las nubes, pero la tierra los agarraba por los tobillos y les infundía la perpetua inmovilidad. Quejábanse de la mano que los hería, del hacha que los derribaba, siempre condenados a retoñar, a florecer, a gemir, a perpetuar, sin fecundarse, su especie formidable, incomprendida. El Pipa les entendió sus airadas voces, según las cuales debían ocupar barbechos, llanuras y ciudades, hasta borrar de la tierra el rastro del hombre y mecer un solo ramaje en urdimbre cerrada, cual en los

milenios del Génesis, cuando Dios flotaba todavía sobre el espacio como una nebulosa de lágrimas" (p. 139). Las fuerzas destructoras de "rastros", consumidoras voraces de tiempo e historia, necesitan de gentes o demonios que las porten y sean sus ejecutores, lo que determina una jerarquización de los hombres, animales y vegetales en víctimas propiciatorias o verdugos. Mostraremos cuatro de estos sacerdotes del mal oficiando el negro rito destructivo.

Caimán. "...un niño de pechos lloraba de hambre. El Matacano, al verlo lleno de llagas por las picaduras de los zancudos, dijo que se trataba de la viruela, y, tomándolo de los pies, voltéolo en el aire y lo echó a las ondas. Al punto, un caimán lo atravesó en la jeta, y, poniéndose a flote, buscó la ribera para tragárselo. La enloquecida madre se lanzó al agua y tuvo igual suerte que la criaturilla" (p. 146).

Perros. Muerte del Cayeno: "Bogábamos en el bongo furiosamente, y la cabeza desaparecía, rápida como pato zambullidor, para emerger en punto impensado, y Martel y Dólar seguían la ruta en la onda carmínea, aullando presurosos en pos de la presa, hasta que presenciamos sobre la costa el cuadro crispante: ¡uno de los perros cabestreaba el cadáver por el remanso, al extremo del intestino, que se desenrollaba como una cinta, larga, siniestra!" (p. 315).

Caribes. Cuando Barrera se hunde en el río, "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" (p. 318).

Tambochas. Un grupo de hombres extraviados en la selva se refugia en un pantano para escapar a la furia de las hormigas carnívoras. "Desde allí miraron pasar la primera ronda. A semejanza de las cenizas que a lo lejos lanzan las quemadas, caían sobre la charca fugitivas tribus de cucarachas y coleópteros, mientras que las márgenes se poblaban de arácnidos y reptiles, obligando a los hombres a sacudir las aguas mefíticas para que no avanzaran en ellas. Un temblor continuo agitaba el suelo, cual si las hojarascas hirvieran solas. Por debajo de troncos y raíces avanzaba el tumulto de la invasión, a tiempo que los árboles se cubrían de una mancha negra, como cáscara movediza, que iba ascendiendo implacablemente a afligir las ramas, a saquear los nidos, a colarse en los agujeros. Alguna comadreja desorbitada, algún lagarto moroso, alguna rata recién parida eran ansiadas presas de aquel ejército, que las descarnaba, entre chillidos, con una presteza de ácidos disolventes" (pp. 240, 241).

El estilo del falso plano del personaje era una piel descolorida que procuraba ocultar su vergüenza asumiendo un énfasis vano, sin entrañas. Pero la visión del infierno nos compensa generosamente. Aquí las imágenes crean vida, plasman sustancia poética, producen mundo. Son sinestesias nerviosas y certeras que detectan y captan el horror. Al paso de las tambochas, "ejército" de jinetes apocalípticos que cabalgan enloquecidos estremeciendo la selva, mensajeros de la muerte, "un temblor continuo agitaba el suelo, cual si las hojarascas hirvieran solas". Los caribes, ejército a su vez de dientes desgarradores, se arremolinan junto a la carne viva con "un temblor de aletas y centelleos". El esqueleto, descarnado, "temblaba contra los juncos de la ribera".

6. Podríamos suscribir la afirmación de que la literatura hispanoamericana está más cerca del folklore que de lo artístico, siempre que su alcance no trascendiera los límites de una pura constatación empírica. Pero constituiría un grave error de compren-

sión histórica si se la convirtiera en un juicio de valor un tanto despectivo, formulado luego de comparar nuestras formas literarias con las europeas, más liberadas estéticamente. El error consistiría en asignarle a las formas europeas un carácter ejemplar, de paradigma valorativo, prescindiendo de toda consideración sobre la evolución del espíritu humano, entendida como una progresiva autorrevelación de la conciencia. Desde una perspectiva evolutiva, el arte europeo y el hispanoamericano viven fases de desarrollo cualitativamente diferentes, y no sería entonces objetivo motejar a uno de folklórico sin que haya de por medio una previa profundización. Por lo demás, el término "folklore" es equívoco, y debería decirse que la literatura hispanoamericana revela rasgos "míticos" pronunciados; se nutre de experiencias tan radicales como generación, muerte y regeneración. En sus intuiciones materiales palpita la Naturaleza que con un ritmo tierno o siniestro, dionisíaco o devorador dramatiza lo humano y le proporciona un argumento a la existencia del hombre. El poeta se sumerge en la Naturaleza, abre su interior enigmático y lee los más cerrados secretos que le traen al hombre la amenaza o una esperanza. No queremos, es claro, insinuar que el "círculo mágico" de que habla Csaširer²² no se haya roto. Sólo queremos decir que la Naturaleza sangra todavía: sentimos en nuestro arte más auténtico respirar las raíces, el silencio de los ríos profundos, gemir y aullar la noche, el hálito genésico y cosmogónico. Y cuando una literatura como la argentina se encastilla de espaldas a la propia realidad, gana un aire pedante y retórico, estetizante y enrarecido, perdiendo vitalidad y verdad²³. El análisis de *La vorágine* brinda un apoyo

²²E. Cassirer: *Mito y lenguaje*. Buenos Aires, Ediciones Galatea-Nueva Visión, 1959, pp. 104, 105.

²³Seymour Menton, comentando *El Matadero* de Echeverría, destaca que "ya en esta primera obra maestra de la literatura argentina se nota un rasgo que va a marcar la historia y la literatura de ese país: su carácter antipopular. El literato argentino no se identifica con el pueblo como sus colegas mexicanos, por ejemplo. Es más, se horroriza ante la chusma y pelea contra los dictadores

concreto a lo reflexionado. Es la selva la que en la novela de Rivera se constituye poéticamente. La parálisis y anémica palidez del plano romántico-naturalista se justifica porque ningún sistema de irrigación cordial y vivo lo une al maníental hondo, sustentador; como una excoriada epidermis "cultural" sobrecubre el mundo infernal. Entre uno y otro hay un hiato. Si exigimos que el arte sea una forma de conocimiento por imágenes o representaciones ideales, la comprobación hecha en *La vorágine* es sintomática: el hiato nos remite a una escisión en la conciencia del hombre americano, campo de batalla donde se reúnen, disputándose, fuerzas nativas poderosas, informes, que cavan desde adentro un doloroso túnel que les permita asomarse al tiempo y salvarse, y fuerzas "culturales" que presionan desde afuera con el prestigio de veinte siglos de historia. América y Europa. Esta escisión, que la novela y la lírica registran insistentemente, la piedra donde muele su trigo nuestro arte, se manifiesta o de manera excluyente o como búsqueda de síntesis.

El epílogo de *La vorágine* terminaba con una inscripción fúnebre puesta al final del relato, como sobre una lápida, y que daba de la selva la idea de un sepulcro: "¡Los devoró la selva!" Desnudando el sentido de la frase, aún es posible allegar nuevos contenidos de análisis.

La Divina Comedia comienza con el extravío en un bosque. La selva o bosque "está para Virgilio penetrada de un horror fatídico"²⁴, tal como en Rivera. El estudio en el ámbito de mitos y ritos primitivos muestra que el bosque es el lugar de tránsito o de acceso al más allá²⁵. Por consecuencia, extraviarse en el bosque o selva equivale a disponerse a suspender las relaciones espacio tem-

Rosás y Perón, quienes derivan su poder del propio pueblo". *El cuento hispanoamericano*. 2 volúmenes. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964. Vol. I, p. 37.

²⁴E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. T. I, p. 275.

²⁵Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*. p. 232.

porales cotidianas y aun adentrarse en el más allá, que es el infierno o país de los muertos: un reino mítico. Pero si el bosque simboliza el lugar de tránsito al más allá, en las mismas sociedades primitivas el vientre de un monstruo (cocodrilo, ballena, pez grande) es el símbolo de ese más allá. Extraviarse en un bosque y ser deglutido por un monstruo representan dos momentos simbólicos sucesivos de una gradación. En palabras de Mircea Eliade "la penetración en el vientre de un monstruo equivale a la bajada a los Infiernos, entre las tinieblas y los muertos (...), simboliza también la regresión tanto en la noche cósmica como en las tinieblas de la "locura", donde toda personalidad es disuelta"²⁶. Esto en nada contradice o desvirtúa el rendimiento interpretativo anterior; al revés, corrobora desde el mito lo que nosotros habíamos verificado desde un motivo literario, aunque de base mítica.

¿Qué intencionalidad conllevan el viaje al vientre del monstruo y aquella frase "¡Los devoró la selva!"? "En ningún rito o mito encontramos la muerte iniciática únicamente *como fin*, sino como condición *sine qua non* de pasaje hacia otro modo de ser, prueba indispensable para regenerarse, es decir, para comenzar una vida nueva"²⁷. El hombre que ritualmente es devorado por el monstruo realiza una aventura heroica: desciende a los infiernos de lo indeterminado, regresa a la locura del caos originario de "los milenios del Génesis, cuando Dios flotaba todavía sobre el espacio como una nebulosa de lágrimas", para retornar de allí triunfante al tiempo, a lo histórico. Subrayamos la heroicidad de la aventura de Cova. Arengaba a sus compañeros antes de cruzar hasta "la opuesta margen" y el estilo arcaizante evocaba a los héroes del descubrimiento y la conquista de América enfrentados a lo desconocido. Indirectamente, por el estilo, queda vinculada América con el simbolismo del vientre infernal de la selva. Cova era en aquel punto absoluto el caballero de la muerte: "El que

²⁶Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, p. 269.

²⁷Mircea Eliade, *op. cit.* p. 268.

siga mi ruta, va con la muerte". Pero el caballero de la muerte es derrotado por la muerte. También la selva le devora a él su "rastros" valiente. La aventura fracasa. No volverá de los infiernos. Ha sido detenido en el tiempo porque la zarpa de raíces lo atrapó. La frase del epílogo, "¡Los devoró la selva!" suena como un repique postrero por la trágica muerte del héroe. Dicho escuetamente, la mutación ontológica o "pasaje hacia otro modo de ser" se ha interrumpido en *La vorágine* y en la visión del hombre inconcluso, del destino roto que Rivera nos ha transmitido. En los mitos y ritos primitivos, "generación, muerte y regeneración han sido comprendidos como los tres momentos de un mismo misterio, y todo el esfuerzo espiritual del hombre arcaico se ha empleado para mostrar que entre esos momentos no deben existir cortes. No podemos *detenernos* en ninguno de estos tres momentos, no podemos *instalarlos* en alguna parte, en la muerte, por ejemplo, o en la generación"²⁸. Sin embargo, *La vorágine* es toda ella el símbolo de una "instalación" en la generación y en la muerte.

7. Tal vez el de América sea un "hombre arcaico". Tal vez su literatura sea, desde Rivera, un "esfuerzo espiritual" constante y dialéctico por escalar los tres peldaños del ciclo. También en el fondo de la creación poética de Pablo Neruda está la muerte insidiosa y su eterna invitación a dejarse resbalar por la ladera del ser inconcluso, anónimo, sin "rastros". Pero "entre la atroz maraña de las selvas perdidas" sube hasta esa vorágine de piedras sepulcrales que es Macchu Picchu y de su vientre pétreo le arrebató el "viejo corazón del olvidado", llamándolo amorosamente a renacer, tierno tallo de la aurora. Alejo Carpentier, recamado y lujoso, vuelve a los primeros pasos, *Los pasos perdidos*, como Anteo a la tierra, para recomenzar la lucha con los dioses que desgastan la vida. Miguel Angel Asturias revive en *El Señor Presidente* a

²⁸Mircea Eliade, op. cit. p. 271.

Luzbel, y denuncia ese paraíso invertido como otro infierno donde los demonios han usurpado el templo.

Nuestra revisión de *La vorágine*, por último, permite plantearse un problema de sumo interés, apasionante: cómo la literatura hispanoamericana, y en parte al margen de la tradición europea, recupera y renueva antiguos tópicos y motivos.

