



Los mundos naturales de José Eustasio Rivera: paisaje y violencia en *Tierra de promisión* y *La vorágine*

Leandro Ezequiel Simari¹

Resumen

La breve obra literaria de José Eustasio Rivera está signada por la relevancia que adquieren en ella las representaciones del mundo natural. Tanto en los sonetos de *Tierra de promisión* (1921), como en *La vorágine* (1924), la naturaleza en sí misma y su relación con el hombre aparecen en un primer plano, condicionando la construcción del imaginario poético o transformándose en uno de los ejes de la narración. El presente trabajo repasa las miradas críticas que dichas representaciones recibieron, las inflexiones que adquieren en cada texto y su transformación de un texto al otro, atendiendo sobre todo a su configuración como paisaje y como escenario de la violencia.

Palabras clave

Literatura Latinoamericana- Siglo XX- José Eustasio Rivera- mundo natural- paisaje- violencia.

Abstract

The brief literary work of José Eustasio Rivera is marked by the relevance of representations of the natural world. Both in the sonnets of *Tierra de promisión* (1921) as in *La vorágine* (1924), the nature itself and its relationship with the man appear in the foreground, conditioning the construction of poetic imagination or becoming one of the axes of the narrative. This paper reviews the critical views that such representations received, the inflections acquired in each text and its transformation from one text to another paying particular attention to its configuration as landscape and as stage of violence.

Keywords

Latin American Literature- XX century- José Eustasio Rivera- natural world- landscape- violence.

Hasta que en la década de 1980 nuevas perspectivas de análisis renovaron los modos de leer *La vorágine*, la novela de Rivera había conocido la suerte diversa que deparan los vaivenes de una crítica empeñada en emitir juicios de valor. Entre su publicación, en 1924,² y los ensayos de Gutiérrez Girardot (1980) y Molloy (1987), vitales ambos para el cambio de miras, median seis décadas y cientos de páginas en debate que van desde la consagración y el elogio hasta la difamación y la censura. Afanes clasificatorios al margen (novela de la tierra, ejemplar, de denuncia; relato de viaje, naturalista, romántico), de la profusa bibliografía sobre *La vorágine* que antecede a 1980 me interesa recuperar un núcleo problemático ya señalado por Neale-Silva: las diferentes maneras en que los primeros artículos críticos establecieron y evaluaron relaciones entre *La vorágine* y *Tierra de promisión*, libro de poemas de Rivera, publicado en 1921 (cfr. Neale-Silva 1960).

Como si no hubiera resultado posible para sus contemporáneos leer la novedad por fuera del antecedente, la novela debió tolerar que los sonetos de *Tierra de promisión* proyectaran sobre ella una sombra de variada influencia. Así, un primer gesto de la crítica

¹ Estudiante avanzado de la carrera de Letras (UBA). Contacto: simarileandro@gmail.com

² Entre la edición de 1924 y la versión que se utiliza en este trabajo, Rivera introdujo en *La vorágine* una serie de variantes tendientes a atemperar algunos de los aspectos censurados por la primera crítica, de los que se hablará en breve. La edición a cargo de Juan Loveluck, que se cita aquí, destaca en un apéndice las diferencias introducidas.

consistió en destacar en la prosa de Rivera, casi de manera exclusiva, su poesía. De este modo, se estableció un cierto consenso en torno a la idea de que el poeta se filtraba en el trabajo del novelista en distintas instancias del texto. Un imperdonable quiebre de las convenciones del género, para algunos; el único valor destacable de la novela, para otros.

Sin embargo, la más simple y a la vez la más concreta relación entre las dos obras consistió en la inmediata comparación: puestos en una balanza imaginaria, qué libro pesa más por su calidad literaria. El fallo dictaminó que *Tierra de promisión* era la obra de arte mayor: “el prosador resulta en él [en Rivera] muy inferior al poeta. No hay en *La vorágine*, quizás, ni una sola página que pueda equipararse en valor artístico con *La cigarra* y algunos otros impecables sonetos de *Tierra de promisión*” (Castillo 1924; citado en Neale-Silva 1960: 364).³

El procedimiento de esta primera crítica es judicial: detectadas y evaluadas las evidencias, se emite sentencia. Pero si se hace abstracción del componente valorativo, la puesta en relación de *La vorágine* con *Tierra de promisión* no parece ser un elemento a desestimar en el análisis. No por casualidad Molloy vuelve sobre ella, aunque para señalar en un mismo gesto la coincidencia y el desvío. En su lectura, las primeras evocaciones del mundo natural en la novela repiten los patrones poéticos establecidos en los sonetos, aunque ya “insinúan elementos que perturban la visión armónica, anunciando una naturaleza muy otra” (Molloy 1987: 752). El desarrollo de la narración generará, según Molloy, un abandono por parte de Cova, protagonista y narrador (y, como Rivera, poeta de profesión), de “la visión idealizadora” sobre el mundo natural, en la que Rivera actualiza los tópicos de su propia poética “para mejor destruirla” (1987: 752). El desplazamiento en la representación de la naturaleza conduciría, de este modo, del imaginario y la estética de *Tierra de promisión* y las primeras páginas de *La vorágine* (estética romántica, modernista, finisecular) (cfr. Molloy 1987), hacia la desarticulación de esos patrones en pos de una naturaleza representada como insalubre. Del *locus amoenus* al *locus terribilis*, en los términos de Gutiérrez Girardot, de las descripciones idílicas y convencionales en la primera parte hacia el *infierno* en que se sumergen personajes y narración (cfr. Gutiérrez Girardot 1980: 234).

Desde la perspectiva de ambos críticos, entonces, las distancias entre *Tierra de promisión* y *La vorágine* se abrevian y a la vez se profundizan. No haría falta ir de un texto al otro para confrontar las variantes en la representación del mundo natural en la producción literaria de Rivera: bastaría, por el contrario, con poner frente a frente las descripciones iniciales de la novela, del llano por ejemplo, con las descripciones del promedio o el final, en particular las de la selva, para comprobar hasta qué punto opera una transformación. Sin embargo, efectuada la comparación, si bien a lo largo de la novela se comprueba la desarticulación del imaginario poético en torno a lo natural, no se rompe en la misma medida con la retórica y los modos de enunciación anteriores; de igual forma, el modelo de los sonetos no se duplica en ninguna de sus instancias. Por lo tanto, ni ruptura absoluta ni continuidad sin diferencia.

³ Nótese la elección del adjetivo con que Castillo enaltece los sonetos de Rivera para comprender su punto de vista. Si se pueden decir muchas cosas de *La vorágine*, difícilmente una de ellas sea que se trata de una obra *impecable*.

De promesa a resistencia: el abandono del panorama

El mundo natural que conciben los sonetos de *Tierra de promisión* es un mundo armónico, enfocados por una mirada que no sólo los ordena sino que también los *estetiza*, los vuelve un producto estético: la naturaleza es un concierto (el “sinfónico giro / de los vientos”, “sus grandiosos maitines”, “el espasmo musical” de la palmera, el “sonoro cordaje” de los bejucos) (1955: 22-23), una obra de arte (“un ramaje caduco/ pinta islotes de sombra sobre un lienzo de yerba”) (1955: 29). Su atributo predominante es la quietud, expresada a través de la imagen del sueño o, mejor, la ensoñación: es “soñador” el paisaje (1955: 19), “letárgico” el río (Rivera 1955: 35) y “sonámbulo” el bosque (1955: 29); el plantío “duerme” (1955: 20), una garza “sueña” (1955: 20). Si hay movimiento, éste es, predominantemente, medido, preciso, liviano, la coreografía que corresponde al concierto: “Flota el sol” (1955: 15), “la palmera/ vibra” (1955: 22) o se mece “con pausados vaivenes” (1955: 59), un toro marcha “a paso lento” (1955: 55). Si la música de la naturaleza se apaga, la sustituye, en general, el silencio o el murmullo de animales, viento y agua.

Un elemento clave en la configuración de esta representación es el punto de vista panorámico. Si selva, monte, montañas y ríos devienen paisaje se debe a que la perspectiva que los enfoca repite los movimientos enunciados por Raymond Williams: “separación y observación” (2011: 163). Topografía, flora e incluso fauna armonizan en una mirada que los organiza desde y en la distancia: “el paisaje cobra forma en el acto mismo de observación” (Williams 2011: 164). Además, la visión panorámica también implica resumen. El paisaje se compone así de grandes bloques: *la selva*, *el río*, *el monte*, *las montañas*, *las llanuras*, *los cielos*. Este gesto se complementa con la inmovilización absoluta de la escena, de cámara fotográfica, o la ralentización del movimiento, de cámara lenta: para ser efectiva, la mirada idealizadora de la naturaleza debe poder captar su ideal y establecerlo, fijarlo.

Cuando el hombre aparece como figura secundaria en los sonetos centrados en el mundo natural,⁴ lo hace sin desbaratar su orden. Por el contrario, lo refrenda: canta, hace silencio, se adormece o se mueve lentamente, arrastrado por el curso del río o el andar de un animal. No obstante, aun cuando en ocasiones permite situar el punto de vista en el interior del paisaje mismo, la aparición del hombre no elimina la preponderancia en la descripción de los planos abiertos y las visiones en lontananza: desde el lomo de un buey se observan “las llanuras, de color de plomo” (Rivera 1955: 57); desde el bote, el monte y la playa (cfr. Rivera 1955: 19 y 65).

Cuando aparecen, las imágenes de movimiento y violencia no se asocian con el hombre, sino con la fiera. Aun siendo mayoritariamente integrados en el ideal de armonía, los animales también figuran como el componente intempestivo que puede modificar el silencio y la quietud del mundo natural. Sin embargo, este desplazamiento no se plantea en términos de quiebre. La prueba está dada por el inmediato retorno al orden que proponen las estrofas siguientes a la exhibición del instinto animal, sea a partir de una vuelta al silencio (“yergue el león, rugiendo, la cerviz altanera / y humilde la montaña, por calmarle su enojo, / tiende graves silencios a los pies de la fiera.”) (Rivera 1955: 29) o de un desplazamiento de la atención hacia lejanas solemnidades del paisaje (“Después de hondo bramido de amargura [de un toro], / brusco silencio en la majada oscura, / temblor de

⁴ En los sonetos VI y VII de la Primera Parte y el soneto XII de la Tercera Parte, la naturaleza aparece desplazada como centro de la contemplación para ceder el lugar de preponderancia a una figura femenina.

estrellas en el orbe inmenso”) (1955: 55). En todo caso, que el predador ataque a su presa, que el hombre ponga a raya a la fiera, que los potros se desboquen o los leones rujan, no representa la antítesis de la armonía del mundo natural sino otra de sus facetas, propietaria de una violencia momentánea y medida.

En lo que respecta a los modos de enunciación, los sonetos que giran en torno a la ferocidad animal implican el relato de un episodio que comprende acción y movimiento, un lapso de tiempo, una resolución. De este modo, se otorga preeminencia a la narración por sobre la descripción. El esquema se repite de poema en poema: un estado de calma inicial, expreso o sobreentendido, es sustituido por el efecto súbito del instinto animal, para encontrar luego el regreso a la armonía. La contemplación cede así su preponderancia ante la acción, pero no desaparece, y suele dominar tanto en los versos conciliatorios del final como en las descripciones majestuosas de las fieras.

La entonación, por su parte, se mantiene tan constante de poema en poema como la imperturbable forma del soneto. Se produce así una necesaria reciprocidad entre esa inmovilidad formal y la necesidad de fijación que sustenta la mirada idealizadora de la naturaleza. Lenguaje y retórica no se modifican a la par del sentido de lo enunciado cuando el instinto animal exhibe su violencia, sino que, por el contrario, realizan un doble movimiento consistente en, por un lado, comunicar con la forma y el tono prefijados el vitalismo y la salud del animal desbocado y, por el otro, recurrir de manera frecuente a la elipsis y el eufemismo para establecer sus límites.

De este modo, el soneto tercero de la Primera Parte refiere la cacería de un caimán, cuya espalda se magnifica a través de la comparación con la cordillera, elidiendo el momento clave:

Pérfidamente sumergido un rato
en la líquida sombra, de repente
aprietan sus mandíbulas al pato;

entonces flota la dispersa pluma,
abre un círculo enorme la corriente,
y tiembla, sonrojándose, la espuma (Rivera 1955: 21).

El punto de atención se desplaza así, en el momento crucial de la cacería, desde el episodio central hacia su entorno, dispersando la tensión y traduciendo la violencia del acto en una serie de detalles periféricos.

En los sonetos quinto y octavo de la Primera Parte, se produce el enfrentamiento del hombre y la fiera. Aunque no se comprueba en ellos el mismo desvío desde el centro hacia el entorno, sí se mantiene una idéntica distancia entre el hecho y el punto de vista (el hombre atacado es, en ambos casos “un indio”) y se apela, una vez más, a la elipsis:

Ante el ágil relámpago de una piel de pantera,
ve vibrar en lo oscuro, cual sonoro cordaje,
los tupidos bejucos de feroz madriguera;

y al sentir que una zarpa las acharas descombra,
lanza el dardo, y en medio de la brega salvaje

surge el pálido anuncio de un silbido en la sombra (1955: 23).

Tras las verdes palmichas, distendiendo su brazo,
templa el indio desnudo la vibrante correa,
y se quejan las brisas al pasar el flechazo...

ruge el tigre arrastrando las sangrientas entrañas,
agoniza, y al verlo que yacente se orea,
baja el sol, como un buitre, por las altas montañas (1955: 26).

En ambos casos, un verso refiere el lanzamiento del proyectil y el siguiente sugiere o explicita la agonía del animal; se elide la penetración de la flecha, su contacto con la carne, la concreción del acto de violencia.

Una diferencia sustancial entre la perspectiva que enfoca el mundo natural en *La vorágine* y lo hasta aquí expuesto consiste en el desplazamiento del punto de interés. La atención de la novela comienza inmediatamente sumida en los conflictos humanos que estructurarán su desarrollo. Por lo tanto, la perspectiva contemplativa que predomina en los sonetos es sustituida desde el comienzo mismo por la narración del viaje de Cova, en el cual pasará de fugado a perseguidor, de Bogotá a la selva, atravesando el desierto. Lucidez y pertinencia al margen, no es casualidad que buena parte de los intentos tradicionales de clasificar a *La vorágine* la relacionaran con los géneros del movimiento y la transformación: novela de aventuras, de aprendizaje, de viajes.

Partiendo de esa premisa, se comprende que las primeras referencias al paisaje repitan sólo a medias los rasgos predominantes en *Tierra de promisión*, en tanto que las descripciones sostienen los patrones poéticos anteriores pero el hombre se encuentra convulsionado:

Al través de la gasa del mosquitero, en los cielos ilímites, veía parpadear las estrellas. Los follajes de las palmeras que nos daban abrigo enmudecían sobre nosotros. Un silencio infinito flotaba en el ámbito, azulando la transparencia del aire. Al lado de mi chinchorro, en su angosto catrecillo de viaje, Alicia dormía con agitada respiración. *Mi ánimo atribulada tuvo entonces reflexiones agobiadoras* (1985: 7-8. El subrayado me pertenece).

La contemplación del paisaje, conduzca al sufrimiento o al goce, deriva siempre en una experiencia del exceso. La representación de la naturaleza, lejos del medido equilibrio de los sonetos, se desborda en un lenguaje y unas figuras retóricas que, si bien responden, como quiere Molloy, a un “consistente y sostenido registro de gastados *clichés* románticos y modernistas” (1987: 751), disrumpen con el uso anterior que Rivera hiciera de estos mismos *clichés*, al menos por acumulación:

Y la aurora surgió ante nosotros: sin que advirtiéramos el momento preciso, empezó a flotar sobre los pajonales un vapor sonrosado que ondulaba la atmósfera como ligera muselina. Las estrellas se adormecieron, y en la lontananza de ópalo, al nivel de la tierra, apareció un celaje de incendio, una pincelada violenta, un coágulo de rubí. Bajo la gloria del alba hendieron el aire los patos chillones, las garzas morosas como

copos flotantes, los loros esmeraldinos de tembloroso vuelo, las guacamayas multicolores. Y de todas partes, del pajonal y del espacio, del estero y de la palmera, nacía un hálito jubiloso que era vida, era acento, claridad y palpitación. Mientras tanto, en el arbol que abría su palio inconmensurable, dardeó el primer destello solar, y, lentamente el astro, inmenso como cúpula, ante el asombro del toro y la fiera, rodó por las llanuras, enrojeciéndose antes de ascender al azul.

Alicia, abrazándome llorosa y enloquecida, repetía esta plegaria:

-¡Dios mío, Dios mío! ¡El sol, el sol!- (1985: 14-15. El subrayado me pertenece).

A diferencia de la economía propia del soneto, la prosa admite una acumulación que carga las representaciones de la naturaleza de imágenes y adjetivos, adensándola. Así y todo, las descripciones citadas respetan la distancia en el punto de vista y, a través de ella, configuran un mundo natural como paisaje que, si no armoniza con el hombre, cuando menos es armónico en sí mismo. Muy pronto, sin embargo, ese punto de vista se desplazará junto con los personajes, resumiendo las distancias, transformando los planos abiertos en planos cortos y pasando de las grandes extensiones, de los espacios infinitos, de la vegetación vista en lontananza, a la inmediatez y el detalle. Al abandonar el panorama, el paisaje se desmonta, se fragmenta en una multitud de componentes. De esta manera, los bloques se desarticulan y el paisaje se rearticula a partir de sus unidades mínimas: de *el* bosque a los gusanos que infectan los troncos, como se verá a continuación. Como consecuencia, la tendencia a la acumulación que ya atisbaba en la cita anterior se profundiza. En ese movimiento, los personajes se sumergen en una naturaleza que extravía todo cariz benéfico y deja asomar muy pronto la faceta pesadillesca que destacan, casi sin excepción, las lecturas críticas:⁵

Rodeaban el monte pantanos inmundos, de flotante lama, cuya superficie recorrían avecillas acuáticas que chillaban balanceando la cola. Después de gran rodeo, y casi por opuesto lado, penetramos en la espesura, costeano el tremedal, donde abrevábanse las caballerías que iba yo maneando en la sombra. Limpió don Rafo con el machete las malezas cercanas a un árbol enorme, agobiado por festones amarillentos, de donde llovían, con espanto de Alicia, gusanos inofensivos y verdosos (1985: 16).

Escenario central para una multiplicidad de aspectos de la novela, la selva también es el punto definitorio a partir del cual la perspectiva panorámica queda irremisiblemente obturada. En ese sentido, el inflamado monólogo que inaugura la Segunda Parte, además de instalar las metáforas que el deambular de los personajes irá confirmando, explicita la frustración del poeta (léase Cova y el Rivera de *Tierra de promisión*). En la selva-cárcel, la selva-laberinto, la selva-catedral, la visión poética queda desarticulada por las interposiciones del medio natural:

⁵ El horror y la pesadilla como atributos de la naturaleza ya se destacan en lecturas tradicionales de *La vorágine*, aunque se concentren únicamente en las descripciones de la selva. Para Marinello la selva se muestra como una “fuerza frenética que se agota de su violencia” (1936: 425). Torres-Río seco, por su parte, la define como “vida terrible”, caracterizada por “su monstruosidad de gestación, de podredumbre, de violencia y de muerte” (1967: 183). En el título de uno de los apartados de su prólogo, Loveluck condensa definiciones: “*Horror vegetal: alucinación, pesadilla, metamorfosis fantasmal*” (1985: XXXI).

¡Oh Selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina! ¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde? Los pabellones de tus ramajes, como inmensa bóveda, siempre están sobre mi cabeza, entre mis aspiraciones y el cielo claro, que sólo entreveo cuando tus copas estremecidas mueven su oleaje, a la hora de tus crepúsculos angustiosos. ¿Dónde estará la estrella querida que de tarde pasea las lomas? Aquellos celajes de oro y múrce con que se viste el ángel de los ponientes, ¿por qué no tiemblan en tu domo? ¡Cuántas veces suspiró mi alma adivinando al través de tus laberintos el reflejo del astro que empurpuraba las lejanías, hacia el lado de mi país, donde hay llanuras inolvidables y cumbres de corona blanca, desde cuyos picachos me vi a la altura de las cordilleras! (...) *¡Tú me robaste el ensueño del horizonte (...)* *¡Quiero volver a las regiones donde el secreto no aterrera a nadie, donde es imposible la esclavitud, donde la vista no tiene obstáculos y se encumbra el espíritu en la luz libre!* (1985: 77-78. El subrayado me pertenece).

El abandono de la distancia, además del fin del panorama, revela en la cita anterior una segunda consecuencia: el mundo natural, lejos ya de armonizar con el hombre, se transforma de medio benéfico en resistencia. Es por eso que el periplo de Cova, en la medida en que lo obliga a profundizar su contacto con la naturaleza (contacto real: roce, lucha cuerpo a cuerpo, herida, extravío, invasión mutua), irá adquiriendo la característica de “itinerario insalubre” (Molloy 1987: 750), en la misma proporción en que la representación de la naturaleza “comienza a perder su carácter salubre” (1987: 752). Los efectos de la enfermedad como resistencia concreta del medio natural sobre el hombre marcarán los cuerpos de los personajes pero, sobre todo, penetrarán en la imaginación y en el relato de Cova bajo las formas de la fiebre, la alucinación o el sueño, borrando los límites entre lo real y lo ilusorio (por momentos para el lector mismo) y “afectando la palabra del protagonista narrador, permanentemente minando sus intentos de coherencia” (Molloy 1987: 758).

Si bien es cierto que esta circunstancia encontrará su mayor desarrollo a partir del ingreso a la selva, los efectos sobre la salud de Cova y su relato comienzan a sentirse casi al mismo tiempo en que se adentra en el despoblado:

Hacia la tarde, parecían surgir en el horizonte ciudades fantásticas. Las ponentinas matas del monte provocaban el espejismo, perfilando en el cielo penachos de palmeras por sobre cúpulas de ceibas y copeyes, cuyas floraciones de bermellón evocaban las manchas de tejados (1985: 15).

Lo que sí va a corroborarse con el ingreso a la selva es el paso de la enfermedad a la epidemia, tanto porque resultará afectada la percepción de otros personajes como porque, tal como propone Molloy a partir de su definición de contagio narrativo, el tono propio del narrador principal comenzará a teñir los discursos de personajes menores, extendiendo su influencia a zonas cada vez más amplias de la novela (cfr. Molloy 1987: 763-764).

La alucinación y la pesadilla, finalmente, conducen a la exacerbación de la prosopopeya, a la reconversión de su funcionalidad desde el plano de la enunciación hacia el plano de lo enunciado. De tropos fundamental para la representación del mundo natural (también en *Tierra de promisión*) a trastorno de la percepción de los personajes, la

humanización alucinada de la naturaleza intensifica su relevancia en la medida en que transforma, de manera efectiva más que figurada, al entorno natural en personaje.⁶ Así, Cova escuchará las voces de la arena, las quejas del agua, las amenazas, burlas y risas de los árboles. Así también soñará las palabras de un árbol, pronunciadas por una voz conocida:

Llevaba yo en la mano una achuela corta, y, colgando al cinto, un recipiente de metal. Me detuve ante una araucaria de morados corimbos, parecida al árbol del caucho, y empecé a picarle la corteza para que escurriera la goma. ¿Por qué me desangras?, suspiró una voz falleciente. Yo soy tu Alicia y me he convertido en una parásita (1985: 27).

Hay, no obstante, una segunda forma en la cual la prosopopeya se resignifica dentro del imaginario de los personajes. Su orientación parece replicar el fundamento de la cosmovisión animista propia de las poblaciones amerindias, es decir, “la atribución que los humanos hacen a los no-humanos de una interioridad idéntica a la suya” (Descola 2012: 199), más allá de las diferencias que se imponen en la exterioridad. Su más explícita manifestación encuentra lugar en las reflexiones del cauchero Clemente Silva que, por ser parte integrante del engranaje de mutua agresión, conoce y enumera los mecanismos de defensa de la selva contra el hombre: un complejo sistema que incluye vegetación, fieras e insectos. Pero Silva no atribuye la puesta en marcha de dichos mecanismos a las condiciones propias del mundo natural, sino que los explica en los términos de una voluntad de rasgos humanos:

Sin embargo, creo acertar en la explicación: cualquiera de estos árboles se amansaría, tornándose amistoso y hasta risueño, en un parque, en un camino, en una llanura, donde nadie lo sangrara ni lo persiguiera; mas aquí todos son perversos, o agresivos, o hipnotizantes. En estos silencios, bajo estas sombras, tienen su manera de combatirnos: algo nos asusta, algo nos crispa, algo nos oprime, y viene el mareo de las espesuras, y queremos huir y nos extraviarnos, y por esta razón miles de caucheros no volvieron a salir nunca (1985: 141-142).

No obstante, la representación de la selva depara un giro más, en tanto y en cuanto esa interioridad humana se transforma a partir de rasgos nítidamente sobrehumanos: una mirada supersticiosa extiende la humanización y las metáforas edilicias hasta el plano de lo mágico y lo monstruoso. Si la selva tiene una secreta voluntad que guía su resistencia contra el hombre, ésta posee propiedades extraordinarias: “La selva los aniquila, la selva los retiene. La selva los llama para tragárselos. Los que escapan (...) llevan ya el maleficio en el cuerpo y en el alma” (1985: 181). Si la selva es laberinto y cárcel, su eficacia consiste

⁶ Loveluck señala en su prólogo que, a través de los raptos alucinatorios y la pesadilla, *La vorágine* sobrepasa las convenciones establecidas por las novelas hispanoamericanas que abordan “el diálogo o estrecha relación entre el hombre y la naturaleza, a través de antropomorizaciones, animaciones dinámicas y endopatías” (Loveluck 1985: XXXI). Si la presencia de esa comunicación en la novela de Rivera autorizó su inclusión dentro del ciclo de la “novela de la tierra”, los rasgos distintivos que reviste permiten, cuando menos, desestabilizar la rigidez de la taxonomía. En la lectura de Torres-Río seco, en cambio, las particularidades que se le reconocen al mundo natural en *La vorágine*, no enturbian la clasificación que ella misma contribuyó a asentar (cfr. Torres-Río seco 1967: 182-184).

en mantener prisionero incluso a quien puede transponer sus lindes: “Mustios, envejecidos, decepcionados, no tienen más que una aspiración: volver, volver, a sabiendas de que si vuelven perecerán” (1985: 181).

La idealización transformaba la naturaleza de *Tierra de promisión* en un concierto, una obra de arte. La selva en *La vorágine*, en cambio, se configura como un dispositivo de defensa contra la invasión del hombre. Si la irrupción de las escenas violentas en *Tierra de promisión* resultaban tan esporádicas como fugaces y no perturbaban ni el tono de los sonetos ni la representación general del mundo natural, en *La vorágine* ocurre lo contrario: la violencia se narra con morbosos puntillismos y su presencia a lo largo de todo el texto se hace preponderante sobre todo con el ingreso en la selva. A partir de entonces, el mundo natural no sólo no armoniza con el hombre: entra en combate con él.

Un paisaje de la violencia

“Sin embargo, no nos dejemos llevar del entusiasmo ante nuestras victorias sobre la naturaleza. Después de cada una de estas victorias, la naturaleza toma su venganza”. La cita, que podría aparecer en boca de Silva o Estevénez, pertenece en realidad a Engels (1958: 40). Aunque sea “capaz de conocer sus leyes y aplicarlas adecuadamente” a través de su trabajo, el hombre sólo ejerce un dominio parcial y momentáneo sobre la naturaleza que muy pronto desata “consecuencias (...) totalmente imprevistas” (1958: 40). De este modo, la naturaleza cobraría su *venganza*.

Pero lo que en el discurso de Engels es figura, se convierte para los caucheros en literalidad: el enfrentamiento cuerpo a cuerpo entre la selva y el hombre que refiere Silva y confirma Estevénez pone de manifiesto un mundo natural que se subleva contra el avance del trabajo humano. La novela insiste, en distintas instancias y de diferentes maneras (incluso a través de la alegoría, en el relato de la indiecita Mapiripana) (cfr. Rivera 1985: 98), sobre los modos en que la selva enfrenta y, finalmente, derrota a sus explotadores. Sin embargo, además del enfrentamiento, el testimonio de Silva permite vislumbrar otra circunstancia: la configuración de una nueva relación entre el hombre y la naturaleza, que no repite la armónica consonancia de *Tierra de promisión*, pero tampoco el enfermo extravío de Cova. En cambio, selva y cauchero establecen un vínculo distinto fundado en la violencia: “mientras el cauchero sangra los árboles, las sanguijuelas lo sangran a él. La selva se defiende de sus verdugos, y al final el hombre resulta vencido” (1985: 109). Relación recíproca pero asimétrica, de final conocido: el cauchero sabe que será derrotado porque concibe a la selva como una fuerza todopoderosa. Contra la violencia depredadora de la ambición humana, la resistencia de la selva se plantea a los ojos del cauchero como una potencia más allá de las capacidades del hombre. La selva, como una divinidad, no conoce límites para la aplicación de su poder: “La selva los llama para tragárselos. Los que escapan (...) llevan ya el maleficio en el cuerpo y en el alma” (1985: 181). Su ejercicio se concibe en los términos de una punición: “¿Por qué no ruge toda la selva y nos aplasta como reptiles para castigar la explotación vil?” (1985: 138).⁷ Ente natural todopoderoso, la selva castigaría entonces a quienes la profanan.

⁷ Probablemente sean las hormigas carnívoras llamadas “tambochas” la máxima expresión de la violencia voraz y desatada con que el mundo natural resiste la invasión del hombre: “¡Tambochas! Eso equivalía a suspender trabajos, dejar la vivienda, poner caminos de fuego, buscar otro refugio en alguna parte (...) Toda guarida, toda grieta, todo agujero; árboles, hojarascas, nidos, colmenas, sufren la filtración de aquel oleaje

Enfrentados de manera directa, no obstante, selva y cauchero son igualados por otro tipo de violencia: la que el capitalista explotador ejerce sobre ambos. La apropiación ilegítima es doble: del recurso natural y de la vida humana. El sistema de esclavitud, usura y depredación obliga a caucheros y selva a medir sus fuerzas, para el beneficio del amo. Sólo los resultados de esa violencia, bajo la forma de tributo al explotador, conducen a la identificación del hombre y su entorno natural:

>>Y, levantándome la camisa, le enseñé mis carnes laceradas.

>>Momentos después, el árbol y yo perpetuamos en la Kodak nuestras heridas, que vertieron para igual amo distintos jugos: siringa y sangre (1985: 122-123).

Doble vínculo de mutua agresión y de solidaridad de explotados, hasta aquí el paralelismo que propone Silva identifica a las víctimas y denuncia al victimario. Sin embargo, la dialéctica de amo y esclavo los condena por igual, porque la selva todopoderosa invierte las relaciones, generando una alternancia continua de la violencia y la dominación: si el capitalista se apropia de hombres y árboles y el cauchero depreda la selva, ésta termina sometiéndolos a ambos: “La servidumbre en estas comarcas se hace vitalicia para esclavo y dueño: uno y otro deben morir aquí” (1985: 181). El triunfo final de la selva, que no reconoce diferencias de estatuto entre los hombres enemigos, consiste en la desarticulación de su humanidad:

Bajo su poder, los nervios del hombre se convierten en haz de cuerdas, distendidas hacia el asalto, hacia la traición, hacia la acechanza. Los sentidos humanos equivocan sus facultades: el ojo siente, la espalda ve, la nariz explora, las piernas calculan y la sangre clama: “Huyamos, huyamos!” (1985: 143).

Los diferentes roles que adquiere la selva con el desarrollo de la narración son alternantes e incluso simultáneos: medio depredado, escenario que se cierne sobre los personajes, personaje sobrenatural dotado de voluntad y magia, agente de la violencia. No obstante, ni las facetas mencionadas ni los modos en que se configuran impiden que la selva se constituya, en la enunciación de Cova, como objeto de una mirada estética. Si, por un lado, los elementos analizados desplazan las descripciones de la selva como paisaje en tanto que restringen la posibilidad de la pura contemplación, por otro lado repercuten de manera directa en los rasgos específicos que detentará esa mirada: exuberancia, repulsión, violencia, espanto. Aunque sin el punto de vista distanciado, la mirada de Cova sobre la selva se constituye, por momentos, “como una experiencia en sí misma” (Williams 2011: 164). Lejanas sin duda de la placidez y la armonía, ¿cómo definir a las alucinadas descripciones de la selva sino como estéticas, aunque su estética sea la de la pesadilla y el espanto? Es evidente que el imaginario idealizador del poeta romántico y modernista ha hecho implosión a medida que el viaje se fue sumergiendo en el espesor del mundo natural y que, como consecuencia, las descripciones mutaron de lo sublime a lo repulsivo. Sin embargo, sería mucho más difícil sostener que, haciendo abstracción del sentido, los medios de representación de la naturaleza ofrezcan una oposición igual de rotunda. El

espeso y hediondo, que devora pichones, ratas, reptiles y pone en fuga pueblos enteros de hombres y de bestias” (Rivera 1985: 147).

largamente citado discurso en que Cova reniega de su anterior fe poética muestra el doble movimiento:

¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores translúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas!

¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, *nada de panoramas sentimentales!* Aquí, los rresposos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebalses de caños podridos. Aquí, la parásita afrodisíaca que llena el suelo de abejas muertas; la diversidad de flores inmundas que se contraen con sexuales palpitaciones y su olor pegajoso emborracha como una droga; la liana maligna cuya pelusa enceguece los animales; la princamosa que infla la piel, la pepa del curujú que parece irisado globo y sólo contiene ceniza cáustica, la uva purgante, el corozo amargo (1985: 142. El subrayado me pertenece).

El imaginario poético se denuncia como falaz, ingenuo; las representaciones que produce, como fantásticas, inexistentes. No obstante, una vez despachado el descargo, Cova se entrega a la descripción de la multiplicidad del entorno asfixiante a través de una enumeración asfixiante, que descompone el caos perceptivo que es la selva, lo recompone a partir de la yuxtaposición y lo organiza en la linealidad del lenguaje con el mismo criterio de una mirada sucesiva y caprichosa: de la flora a la fauna, de lo muerto a lo palpitante, y viceversa. Así, la mirada *organiza* el paisaje.

Si se cotejaran, por ejemplo, la ya citada descripción del amanecer en el desierto y esta profusa enumeración situada en la selva, y se hiciera abstracción de su sentido respectivo, ¿sería posible afirmar que la primera constituye un “registro de gastados *clichés* románticos y modernistas” (Molloy 1987: 751), mientras que la segunda representa únicamente una “diatriba” contra “la ineficacia del modernismo” (Molloy 1987: 754)? ¿Existe diferencia entre los modos de enunciación de una y otra descripción, por fuera de la oposición entre lo sublime y lo abyecto, o entre el panorama y el plano corto? Sí, una: la profundización de los medios empleados. Lo que el periplo de Cova depara a la narración es, en todo caso, un *in crescendo* de la exuberancia retórica, de la tendencia acumulativa que lleva a superponer adjetivos e imágenes y a organizar los largos bloques descriptivos a partir de las enumeraciones, más extensas cada vez a medida que transcurre la novela. Los mismos medios que, en definitiva, se atisban en la construcción del paisaje panorámico, se asientan en los paisajes del detalle y se confirman en la mirada estética sobre la selva, hasta organizarla como paisaje, próximo, cerrado, desmesurado y caótico, pero paisaje al fin:

Árboles deformes sufren el cautiverio de las enredaderas advenedizas, que a grandes trechos los ayuntan con las palmeras y se descuelgan en curva elástica, semejante a redes mal extendidas, que a fuerza de almacenar en años enteros hojarascas, chamizas, frutas, se desfondan como un saco de podredumbre, vaciando en la yerba reptiles ciegos, salamandras mohosas, arañas peludas (1985: 142).

El punto de vista de Cova no es distante ni externo: está sumergido en el mundo natural. Por eso su experiencia lo conduce al abandono de los tópicos idealizadores; por eso su retórica se rebasa cuando la proximidad desnuda a la naturaleza en todo su exceso. Pero

el pasaje de la mirada exaltadora de lo sublime al hallazgo de lo repulsivo y pesadillesco no transforma por completo los modos de enunciación; en todo caso, los exacerba. Desarticulación del imaginario, por un lado; desborde de la retórica, por el otro; ambas operaciones sobre la poética de *Tierra de promisión* confluyen para perfilar uno de los rasgos centrales en *La vorágine*: su desmesura.

Bibliografía:

- Libros:

- Descola, P. (2012): *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Rivera, J. E. (1955): *Tierra de promisión*. Imprenta Nacional de Colombia.
- Rivera, J.E. (1985): *La vorágine*. Caracas: Editorial Ayacucho.
- Torres-Ríoeseo, A. (1967): *Nueva historia de la gran literatura iberoamericana*. Buenos Aires: Emecé Editores.

- Artículos:

- Engels, F. (1958): “El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre”. En: *Introducción a la dialéctica de la naturaleza: el papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. Buenos Aires: Editorial Anteo.
- Gutiérrez Girardot, R. (1987): “Locus terribilis”. En: Montserrat Ordóñez Vila (comp.). *La vorágine. Textos críticos*. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana.
- Loveluck, J. (1985): “Prólogo”. En: Rivera, J. E. *La vorágine*. Caracas: Editorial Ayacucho.
- Marinello, J. (1966): “Tres novelas ejemplares”. En: Loveluck, J. (comp.). *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Molloy, S. (1987): “Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*”. En: *Revista Iberoamericana*, 141, 745-766.
- Neale-Silva, E. (1960): “Minucias y chilindrinas”. En: *Horizonte humano. Vida de José Eustasio Rivera*. México: Fondo de Cultura Económica.