BARROCO Y LECTURA DUAL EN LA VORAGINE DE JOSE EUSTASIO RIVERA

Oscar Torres Duque*

“...el inconsciente, es decir, un haz de fuerzas positivas que ponen al hombre en contacto con la realidad cósmica”.

CESARE PAVESE

Quizá le han sido atribuidas al naturalismo más cualidades de las que tal ideología del arte —mejor que movimiento— pudo aspirar a tener. Si evolucionó del realismo o fue su punto límite, de exageración del objetivismo respecto del mundo social o psicológico, tal vez nunca se arrogó el derecho de ser más interpretativo de las condiciones históricas del hombre. Si Balzac es un creador de personajes-tipo, Zola no cree que sus personajes fueran representativos más que de sí mismos y de sus traumas y aberraciones más íntimos, traumas y aberraciones que, finalmente, dicen más de la sociedad que los esquemáticos caracteres balzacianos. Zola relativiza la idea realista de descripción crítica de la sociedad —y Víctor Hugo llamó a la sociedad una “naturaleza de civilización”—, aclarando que lo “descrito” en primer plano es *un* temperamento, aquél por el cual se mira hacia la sociedad, o hacia ese “rincón de naturaleza” que nunca tiene forma fija, nunca es un todo. Con lo cual se propone, para las generaciones y siglos siguientes (los “siglos de la novela”, que aún vivimos) que todo realismo literario es un idealismo hermenéutico, interesado.

La descripción de la naturaleza y, en general, de toda realidad que se pretenda objetiva, no puede hablar más que del hombre. Naturaleza, en lite-

* Diplomado en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana. Finalista en Concursos de Poesía. Profesor de Literatura en el Taller Cinco y en la Universidad Javeriana, Bogotá.

ratura, habla sólo de “naturaleza humana”. La “naturaleza pura” no puede ser descrita a causa de su carencia del principio de finalidad, y sólo lo capaz de tener forma en su todo puede ser descrito. Una supuesta naturaleza exterior que se describe como ajena y mirada de/ por el hombre no es más que paisaje: particularidad de un todo que se desconoce y que se aparenta simbólicamente en el paisaje. El paisaje es la parte de la naturaleza humana que me recuerda de diversas maneras, me revela, la existencia o acción de una naturaleza superior, infinita, asombrosamente material. Cuando existe una naturaleza exterior, paisaje, que se basta a sí misma como un todo, dejamos de hablar de naturaleza o de paisaje y hablamos de cultura, porque sólo un medio transformado por los esquemas de visión del hombre puede escapar a la cadena de causas y efectos en que se percibe la naturaleza.

Y como en la pretensión de Zola, sucede en *La Vorágine*: Cova y la naturaleza son un mismo personaje. La duplicidad sólo se verifica en una dimensión extraña a la simple historia: la literaria. Un Cova-naturaleza-Rivera pugna por coincidir con un Cova-naturaleza devorado por la selva. Una obra lírica quiere convertirse en épica, pero, de manera contundente, triunfa la dimensión lírica: la “naturaleza humana” (o “temperamento” de Cova) es el eje de la novela, conciliador de las duplicidades; una naturaleza-paisaje, exterior, o una naturaleza cultural, aquella que abriría la órbita colectiva para convertirse en épica no deben distraernos del propósito de la novela. Cova es un escritor, un escritor poseído por la naturaleza —su naturaleza, que es naturaleza latinoamericana: pasión, violencia de la búsqueda de unos orígenes inaprensibles, embriaguez, lucidez infamante, fundada en la acción más que en la razón—. Cova es un escritor barroco, y *La Vorágine* es novela barroca en cuanto diario de Arturo Cova.

No existen poéticas barrocas sistemáticas y esto debemos atribuirlo al mismo carácter de “anomia” y anarquía voluntaria del Barroco. Por otra parte, es sólo hasta finales del siglo XIX que comienza a ser rescatado como categoría válida para la historia del arte en general, sacado del simple gusto de sus admiradores, de sus enseñanzas particulares de escuela y de sus utilizables definiciones de “imperfecto razonamiento”, “extraño silogismo” o “perla irregular”. Personalmente, empezaré por mencionar lo que yo llamo la “escuela francesa”, que es la tradición de arte que arranca en ese país desde el mismo Renacimiento —con espíritu más sobrio, pero sin contactos reales con el Clasicismo—, pasando por el “neoclasicismo” (escuela barroca de Boileau y Le Brun), y que desemboca básicamente en el Romanticismo de Hugo y en el realismo en novela. Si algo la caracteriza es su dogmatismo

social, sintomático, que yo atribuyo a un determinado sentimiento de la naturaleza que se opone a la existencia de valores universales. Víctor Hugo, como culminación del proceso, escribe en un célebre prólogo, también conocido por “Manifiesto Romántico”: la poesía “Procederá como la naturaleza, mezclará en sus creaciones pero sin confusión, la sombra y la luz, lo grotesco y lo sublime; en otros términos, el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu; porque el punto de partida de la religión es siempre el punto de partida de la poesía”². Dentro de las teorizaciones sobre el tema habría que citar inicialmente al propio Heinrich Wölfflin, que opone en cinco aspectos el Barroco al Clasicismo: lo pictórico (antilineal), lo profundo (no superficial), lo oscuro (no claro), la forma abierta (no cerrada) y la unidad de conjunto (no la multiplicidad de elementos en el todo). Benedetto Croce desprecia —y luego corrige su desprecio, sobre la base de que la expresión subjetiva también puede ser intuición universal— el Barroco por su falta de reglas. Eugenio d’Ors, en uno de los mejores intentos por sacarlo de su dimensión de época, plantea la teoría general del eón barroco —como constante histórica—, acaso fundamento en “lo eterno femenino”. Helmut Hatzfeld, opuesto, por demás —o temeroso o incapaz— a la creencia de que el concepto sirva para una filosofía de la historia (típico prudencialismo de la nueva crítica—, en su repaso de las teorías sobre el Barroco, nos cita tres autores que atendemos: August Schmarsow (*Barroco y Rococó*, 1897), quien habla de la forma barroca como tensión entre el intento y la realización, lo bajo y lo alto y lo interior y lo exterior; Wilhem Pinder (*Barroco alemán*) que, cita Hatzfeld, dice del Barroco que es “un alzarse hacia una espiritualización, no conocida hasta entonces, con el fin de sobreponerse a la materia... y lograr que lo finito *aparezca* como infinito”³; y Marcel Raymond, quien, en su estudio sobre Ronsard, nos plantea una iluminadora coyuntura histórica entre la “conciencia” grecolatina y la “inconsciencia” medieval⁴. De versiones barrocas sobre realidades literarias de nuestro siglo, menciono los manifiestos surrealistas de Breton, que expresan la sospechosa creencia de que lo más esencial del interior humano se manifiesta en el inmediato exterior de la escritura automática, y los ensayos y conferencias de Alejo Carpentier sobre “lo real maravilloso” en la literatura latinoamericana, como base de un neo-realismo que explica las relaciones sociales por sus condicionamientos de naturaleza (aquí llamada “tierra”). Finalmente, habría que destacar el libro de José Antonio Maravall *La cultura del barroco*, sobre el Barroco español, el típico de Hatzfeld, que hace un provechoso énfasis sobre “lo popular”.

La comprensión del Barroco como arte fundamentado, como en su todo, en la naturaleza, implica una concepción de estructuras opositivas, partiendo de la oposición entre “valores” de la naturaleza⁵ y valores de la cultura. Los primeros diremos que son el producto no mediado de la facultad sim-

bólica de la mente humana, mientras que los segundos suponen la existencia de obras, monumentos anteriores, en la forma de tradiciones: el pasado como patrimonio para la nueva creación. Naturaleza es todo producto que me oculta o me separa del producirse que lo posibilita; su manifestación humana es desconocimiento, pérdida de los orígenes (tratándose de la naturaleza llámanse principios: lo elemental), oscuridad del sentido⁶, experiencia múltiple y disgregada. Si hay un Centro, éste no existe en la naturaleza sino simbólicamente, y los símbolos me lanzan a una nueva multiplicidad, a la idea de Centros⁷. Un Centro se opone a otro Centro y es la razón por la cual hablamos de estructuras opositivas: el esquema dialéctico propio de la vida, por oposición de la Forma⁸.

Esta dialéctica, propia de la naturaleza y sustento del arte barroco, se verifica en el símbolo⁹. El símbolo implica un ocultamiento y un desocultamiento de la realidad que expresa, y que tiene dirección dual o plurivalente, según los elementos asociados (comparados o transformados) por el autor, y según las condiciones de asociación del lector (porque, ahora sí, se pone en juego el campo de la intersubjetividad). Pierre Reverdy definía el símbolo, utilizando la indistinta designación de "imagen":

La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más distantes y precisas sean las relaciones entre las dos realidades que se ponen en contacto, más intensa será la imagen, y tendrá más fuerza emotiva y realidad poética...¹⁰.

Nótese que Reverdy habla de la "imagen" —el símbolo— en su doble sentido de efecto —situación de conciencia individual— y de relación creada entre dos realidades, que son, precisamente, los constitutivos del símbolo. De cualquier modo, es importante destacar que hablamos de una facultad psíquica, común a la especie humana (quizá por ello es tan difícil encontrar un arte barroco verdaderamente profundo y revelador); tal facultad queda ejemplarizada, como operación, en la actitud mágica, que nos explica Sir Frazer:

Si analizamos los principios del pensamiento sobre los que se funda la magia, sin duda encontraremos que se resuelven en dos: primero, que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas, y segundo, que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aún después de haber sido cortado todo contacto físico. El primer principio puede llamarse ley de semejanza y el segundo ley de contacto o contagio¹¹.

A tal distinción yo otorgaría una fórmula más cotidiana: comparación y metáfora. Y, obviamente, el establecimiento de las relaciones simbólicas

sólo reside en los intereses, motivaciones o necesidades de un yo particular. La duplicidad toma este carácter: yo simbólico-realidad simbólica.

Otro punto de análisis de mi teoría del Barroco toca a la carencia de tradición. He dicho que sólo los valores culturales crean tradición. El mundo de la naturaleza, dentro de toda consideración histórica, sólo permite al creador literario escribir con sus gustos, sin modelos y sin contexto social que le aporte una normativa. Para el caso de Rivera¹², era la posibilidad más remota que, queriendo referirse a nuestra tierra, encontrase una tradición propia. El Modernismo había hallado nuevos moldes para exaltar nuestros elementos naturales y sociales, pero lo había logrado a fuerza de beber en los manantiales parnasiano y simbolista europeos; un movimiento tan americano como exotista y ecléctico, no podía ofrecer una verdadera tradición (he dicho que las tradiciones son culturales, requieren de un pasado verídicamente formador y no de muchos pasados); por otra parte, aún es un movimiento reciente y básicamente poético. Rivera fue un poeta modernista¹³ y, de novelista, escribe como ese poeta, tentando un camino aún no recorrido. Quedaban los pergeños cándidos de la novela romántica, que en estas tierras intentaría un realismo atrasado: el indianismo, descendiente de las pretensiones de épica del conquistador con base en lo admirable del indio (Ercilla) y la novela de toque social y político, que arranca desde *María y Amalia*, cuyos esquemas serán suplantados, con la misma intención, social o política en *Los de abajo* de Mariano Azuela o *Doña Bárbara* que, con presentar la oposición urbanidad-telurismo en la forma de civilización y barbarie, no avanzó gran cosa sobre el afán romántico. La nueva novela —la de Rivera, la de Güiraldes— se pone en busca de una expresión auténtica de lo latinoamericano: con buscar estaban encontrando. La dialéctica entre búsqueda y hallazgo subsistía, y sigue subsistiendo. Es la típica realidad de una expresión sin tradición.

Finalmente, lo barroco es expresión de lo popular. No es a lo auténtico de un pueblo a lo que me refiero (ello es lo popular cultural), sino lo que en mi trabajo monográfico he llamado “lo popular vital”. En el primer caso, la espontaneidad y la identidad son equivalentes; en el segundo, se van al movimiento dialéctico, tal como sucede en *La Vorágine*. Los personajes que giran en torno a Cova aparecen, ora descritos en usos, costumbres, expresiones, de un mundo que les pertenecería, ora como funciones de la actividad disgregadora de Cova, que logra que ese mundo sea *simpere* incompleto (Alicia no se define en un mundo bogotano; así es llevada al mundo llanero; Griselda no se define en el mundo llanero y es conducida a la selva; en la selva se pierden todos). El principio de lo popular vital, que engloba en general todo principio antitético social (la estratificación, la nacionalidad, la generación, la individualidad) es el siguiente: el modelo soy yo. Lo que Lukács entrevió inteli-

gemente, antes de su declinación hacia el realismo socialista, fue la distinción entre conciencia o identidad y espontaneidad e inconsciencia. Existe un dualismo insuperable entre la realidad social, que es espontánea porque deviene por simple norma de la naturaleza, sin dirección ni orientación propias, y el ojo ordenador que, definiéndola y orientándola —el omnisciente— la convierte en “lo falso teatral” y con ello la descalifica. Por eso insistimos en que tal realidad es siempre ficticia, apenas utópica en lo que desoculta la palabra simbólica. El pueblo no piensa; el pueblo no puede simbolizarse sin sacrificar su cotidianidad en aras de la utopía, de lo que no es, de lo que aspira a ser. Lo popular vital es el espíritu de la plaza pública en la Edad Media y el Renacimiento, en donde el pueblo se afirma como embriaguez colectiva en formas (el carnaval, por ejemplo) que pertenecen al establecimiento jerárquico dado desde arriba o, mejor dicho, toleradas y hasta queridas por una clase noble dominante.

La novela se nos presenta como diario, el diario de Arturo Cova, que sería el protagonista de su aventura vital y a la vez de su aventura literaria. Pero ni aquélla justifica ésta (situándola incluso en la inverosimilitud de un hombre sumido en un progresivo apasionamiento, causado por la interacción de naturaleza salvaje y sociedad de explotación, en su condición de escritor lúcido y de intencional lirismo), ni la aventura literaria corresponde en sus condiciones a una parte de lo relatado como historia de la novela. No sabemos en qué momento Cova ha empezado a escribir su diario y no sabemos en que momentos lo hacía, salvo en un par de alusiones desperdigadas. La dimensión lírica, bajo la forma del narrador en primera persona —que, además, cede en dos ocasiones: el relato de Clemente Silva y la carta epílogo del Cónsul— contiene al omnisciente que ordena el material de Cova (material que es el relato, no la escritura del mismo) y lo que lo rodea, en una intención poética que no corresponde a la ficción del personaje. Incluso si suponemos verosímil la coincidencia relato-historia, debemos pensar en dos relatos o en dos historias: el relato de las aventuras de Cova y el relato de la escritura del mismo; o la historia de Cova y sus compañeros y la historia del escritor Arturo Cova narrando sus propias aventuras. Lo que atañe al Cova escritor no hace parte de la ficción (porque constituye la obra misma) y por esta razón se impone una lectura doble de la novela: la de la escritura y la de la fábula. Son dos posibilidades de lectura, aunque cada una implica a la otra. La conclusión, el final de Cova o el final de la novela, se abre a un campo hermenéutico dual. Uno, el final de Cova, se ofrece a la posibilidad de voces que no son la de Cova (Rivera, el Cónsul), pero que habla de un final insoslayable, siguiendo la inercia, la fuerza lírica, del narrador: Cova se ha heroizado por su “canto” y porque en él ha descrito una “naturaleza humana”, que es la abstracción que Alvaro Pineda Botero llama “mito”:

En *La Vorágine* encontramos un intento de llevar lo episódico a la categoría de mito con el uso de las técnicas de encaje: la voz narrativa —Arturo Cova— se ha expresado en primera persona. Al final de la novela, el discurso se llena de espacios en blanco. El lector intuye la cercanía del final. Pero esta voz narrativa es incapaz de narrar su propia muerte. Otros narradores deben tomar la responsabilidad del texto y ofrecer una explicación: una voz anónima que asumimos como la de Rivera Transcribe en el epílogo, sin ofrecer mayor explicación...

El efecto acumulativo tiende a convencer: al interponer nuevas voces entre un primer narrador que narra hechos increíbles, y el lector, configura una parodia de la tradición, que lleva los hechos narrados a la categoría del mito¹⁴.

Por otra parte, el final de la novela es la ampliación del campo simbólico creado por los hechos: Bogotá —campo estrecho—, llano —campo abierto, pero aún limitado por elementos que encarnan el campo estrecho—, selva —campo abierto, dominando aún sin destruir los elementos del campo estrecho— y Selva —campo englobante que desaparece a cualquier otro elemento en una vastedad ilímite—. Si atendemos a esta última lectura, vemos cómo la noción de naturaleza va creciendo —hacia el todo—, sin que crezca con ella el protagonista, pero sí en simultaneidad con la dimensión lírica: cortes más rápidos y abruptos de párrafos, descripción cada vez más alucinada y predominio de los hechos sobre las reflexiones: de la etapa comparativa del campo estrecho se va avanzando hacia la etapa metafórica del campo abierto: la intensidad que en dicha transición supongo es la del paso del observador interesado (el primitivo de los ritos de propiciación) al actor que quiere confundirse con aquello que representa, para dominarlo, “conjurarlo”, que omite ciertas explicaciones y descripciones detenidas, y se deja explicar por hechos que tienen el aspecto de conclusivos, de desenlace: “El ritmo cósmico es ese elemento que sólo puede describirse por medio de perífrasis, como dirección, tiempo, compás, sino, anhelo: desde el braceo de un caballo de raza y el galope tonante de un rebaño enloquecido, hasta la muda comprensión de dos amantes, el acompasado tono de una sociedad distinguida y la mirada penetrante del conocedor de hombres”¹⁵. Como en el mito de Orfeo, o cualquier correspondiente virgiliano o dantesco, Cova se ha prestado para servir de guía, en esta lectura, al lector que quiere entrar en la vorágine de una naturaleza no domable, “Inferno”, y que a través de él la naturaleza se revele. Dice Pineda Botero que es por la acumulación de voces, la de Rivera, la de Clemente Silva, la del Cónsul, que el relato cobra verosimilitud, por la transmisión misma del manuscrito, no porque sea de puño y letra de Cova. Sin embargo, ese “marco” (tal es la idea a la que apunta Pineda) creado alrededor de la historia es también una intención del protagonista: “Cuide mucho esos manuscritos y póngalos en manos del Cónsul; son la historia nuestra, la desolada historia de los caucheros. ¡Cuánta página en blanco, cuánta cosa que no se dijo!”¹⁶. La intención puede ser social y hasta política, pero Cova,

de paso, se ha justificado y ha mostrado su “temperamento”. este es el revelador, el elemento de verdad. Trasponer los límites de lo episódico hacia la creación de verdades humanas, de la “naturaleza Humana”, sería la integración de las dos posibles lecturas; pero ello no está dado por José Eustasio Rivera en su novela. La necesidad de fama es una necesidad inherente al héroe revelador, al que quiere convertir su experiencia personal en enseñanza universal: transformar la “naturaleza humana” en un gran todo llamado naturaleza. Gilgamés se hace amigo de Enkidu después de vencerlo en la lucha, y juntos van a emprender un viaje a las tierras de Huwawa, dios terrible, infernal, traspondríamos nosotros:

La humana condición es tener los días contados;
se haga lo que se haga, ¡todo es viento!
Si ya desde ahora tienes miedo a la muerte,
¿para qué (entonces) la superioridad de tu valentía?
¿Quieres que vaya delante de tí?
Que tu boca me grite: “¡Acércate, no tengas miedo!”.
Si sucumbo, al menos habré asentado mi fama¹⁷.

Hacer la primera lectura propuesta, la de la escritura, equivale a leer al poeta, Rivera o Cova, que exalta una naturaleza exterior, un paisaje, y que lo impone por la fuerza de su fama, preexistente ya en su aventura, en su osadía órfica: la metáfora es la comparación, el yo es la naturaleza, lo logrado con el relato es producto de la misma aventura relatada (es la búsqueda misma), la identidad Cova-naturaleza es la espontaneidad de los hechos. Como cualquier tópico romántico, según Lukács, Cova —¿o Rivera?— ha hecho de su vida la forma, esa forma inapresable que es naturaleza, y con formas líricas ha simbolizado su propia vida, su “temperamento”.

Expulsados por una sociedad que los condena y los persigue, Arturo y Alicia huyen, tanto por la condena, de orden moral para Alicia y de orden jurídico para Cova, como por el espíritu rebelde y desafiante del protagonista. La estrechez de esta “naturaleza de civilización” se refiere y denuncia a una pacata ciudad bogotana, a la que se refieren y denuncian también poetas como Silva, cuya salida es la cultura —el decadentismo—, como Barba-Jacob, de alguna manera, y con la salida del anacronismo y la perdición, como De Greiff, en quien la ampliación del marco estrecho es la ironía y la remisión a contextos culturales infinitamente lejanos, o como Luis Vidales, cuya salida será la vanguardia, un modo de ironía social contenido en el lenguaje. En Alicia se encarna el asco por una sociedad a la que se pertenece; en Arturo la no pertenencia. La estrechez inicial, la primera naturaleza revelada, es ya un conflicto entre dos mundos:

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 porvenir¹⁸.

La Maporita es el segundo centro, el del llano, después de Cáqueza y Villavicencio: la ampliación del mundo natural hacia lo desconocido ahonda los conflictos entre Cova y Alicia, que terminan separándose, o descubriendo sus diferencias; los une un mismo desarraigo, pero los separa una manera diversa de enfrentar esa orfandad, que en Cova es búsqueda, pero ¿de qué?: "...el ideal no se busca: lo lleva uno consigo mismo"¹⁹. Y, sin embargo, Cova no define su ideal. Alicia, por su parte, regresando, por rechazo a Arturo, a los esquemas de la sociedad bogotana, y ante la candidez de la niña Griselda que tampoco parece hallar su centro en La Maporita, se une a Barrera, que propicia la continuación hacia el Vichada, con intereses de explotación. La quema de La Maporita es la piedra de toque para la apertura de la naturaleza ante Cova: pérdida, ansia de posesión, incitaciones a sus propias pasiones, que se confunden con la idea de vender: aplastar la infidelidad de Alicia, vencer a su rival, demostrarse sus aptitudes de aventurero; en una palabra: dominar la naturaleza salvaje que a partir de ese momento se le presenta. En búsqueda de una compensación, Cova emprende el viaje al Vichada. Es desde el momento de la quema de La Maporita que Arturo toma conciencia de ser héroe (como contrapartida, el Cova escritor nos relatará, en lo relativo a lo siguiente a esos momentos, la ceguera que desde entonces es su guía; la conciencia de un cierto heroísmo equivale, en la segunda lectura, a la inconsciencia —patente en la escritura del relato— acerca de los móviles reales de su viaje):

Los héroes son casi siempre viajeros. El viajar es una imagen de la aspiración, del deseo nunca saciado que en ninguna parte encuentra su objeto, de la búsqueda de la madre perdida. En este sentido también se comprende fácilmente la comparación con el sol; de ahí que los héroes sean siempre semejantes al sol, y sea legítima la conclusión de que el mito del héroe es un mito solar. Pero en primer lugar es, como veremos, la autoexposición del afán de búsqueda de lo inconsciente, que tiene ese anhelo insaciado y raras veces siaciable de luz de la conciencia. Pero ésta, siempre arriesgando el ser seducida por su propia luz y convertirse en inconsciente fuego fatuo, anhela el poder saludable de la naturaleza, las profundas fuentes del ser y la inconsciente comunidad con la vida en las formas innumerables de la existencia²⁰.

El tener conciencia de muchas cosas que se han puesto fuera de nuestro control, induce a una inconsciencia que invita a la acción, a la transgresión; héroe demoníaco y, según Lukács, caracterizante de la novela: "¡En medio

dé las llamas empecé a reír como Satanás!”²¹. Como “Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura...”, la segunda parte ve a Cova ante las puertas del infierno: la ampliación retadora parece corresponder al aumento desmesurado del contraste entre perdición y esperanza, entre hallazgo y búsqueda, que, como hemos dicho, está siendo resuelto en ese mismo descriptonismo que de comparativo va logrando lo metafórico, como un Dante que tuviese noción de la luz en medio de la oscuridad del Infierno:

— ¡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 mi aspiración 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 múrice con que se viste el ángel de los ponientes, por qué no tiemblan en tu dombo? ¡Cuántas veces suspiró mi alma adivinando a través de tus laberintos el reflejo del astro que empurpura 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! ¿Sobre qué sitio erguirá la luna su apacible faro de plata? ¡Tú me robaste el ensueño del horizonte y sólo tienes para mis ojos la monotonía de tu cenit, por donde pasa el plácido albor, que jamás alumbró las hojarascas de tus senos húmedos!”²².

Clemente Silva es en cierto sentido, el espejo de Arturo Cova. El viejo se toma el relato —Cova le ha cedido la palabra, pero la intención respecto de la naturaleza es la misma—. Silva no es un héroe pero le muestra a Cova la parte miserable y degradante del héroe: la necesidad. Cova no ha tenido ninguna necesidad de huir de Bogotá (la verdadera necesidad la tuvo Alicia), pudo haber escapado o haberse escondido sin emprender un viaje tal. Con Silva descubrimos que la selva apresa todos los motivos o ideales y muestra la ceguera del hombre para con sus móviles más íntimos: juego de desconocimiento, ocultamiento y desocultamiento de la meta, pérdida del control, alucinación o, como diría un amigo, lucidez poética. La intención de decir la verdad es inútil; pero con la resignación de Clemente Silva²³ se muestra en otro nivel la verdad de una naturaleza que no se deja describir. En principio, Cova le reprocha a Silva su conformismo y con él continúa la cacería de Barrera, de Alicia, de su propio impulso. Pero al hacerse a la compañía del viejo, el protagonista, que antes es casi el motor de los que van con él, Franco y el Catire, entiende que hay una dimensión colectiva en su propia lucha. Los explotadores, delincuentes y criminales, desfilan ante él como sus enemigos, pero también lo empujan hacia Alicia y Barrera. El Váquiuro, Funes, el Cayeno o Zoraida Ayram, son contra-objetos, son apenas obstáculos en su búsqueda y maestros de su autoconservación:

Y no pienses que al decir “Funes” he nombrado a persona única. Funes es un

sistema, un estado de alma, es la sed de oro, es la envidia sórdida. Muchos son Funes aunque lleve uno solo el nombre fatídico.

La costumbre de perseguir riquezas ilusas a costa de los indios y de los árboles; el acopio paralizado de chucherías para peones, destinadas a producir hasta mil por ciento; la competencia del almacén del Gobernador, quien no pagaba derecho alguno, y al vender con mano oficial recogía con ambas manos; la influencia de la selva, que pervierte como el alcohol, llegaron a crear en algunos hombres de San Fernando un impulso y una conciencia que los movió a valerse de un asesinato para que iniciara lo que todos querían hacer y que le ayudaron a realizar²⁴.

Es el mismo estado de alma, la misma ilusión, la misma embriaguez, que llevan a Cova a su fin. Su fin debe revelar un universo, el de la naturaleza, que siendo una u otra ilusión, termina siendo un devoradal. La confusa poliseemia del símbolo, la múltiple atracción de lo inconsciente, la sordidez fisiológica de todo ideal humano.

Con el relato de Arturo Cova sucede como con la desintegración del gigante Ymer:

Lo que caracteriza el Sistema noruego es la inmensidad vacía, la gigantez torpe en grado sumo; enorme fuerza cerril por completo que avanza desamparada a grandes e inciertas zandadas. Consideremos sus primitivos mitos sobre la Creación. Una vez mataron los dioses al Gigante Ymer, hijo del viento cálido, producto de la lucha entre el Hielo y el Fuego; tras confusas manipulaciones, lograron construir un mundo con sus restos. Su sangre integró el Mar; su carne la Tierra, sus huesos las Montañas; con sus cajas formaron su divina morada, Asgard, siendo su cráneo la enorme bóveda azul de la Inmensidad; su cerebro originó las Nubes²⁵.

Cova ha ofrendado su capacidad estética y afectiva para ejemplarizar un medio que, como todo símbolo, aspira a la universalidad del contexto. La narración en primera persona tiene ese doble carácter: develación de un yo profundamente apasionado, atormentado por su propia pasión, y la expresión ventajosa que esa pasión adquiere en medio de un paisaje salvaje y exuberante; la narración es aquí un pretexto lírico, o sea, descripción. *La Vorágie* es un extenso poema cuyos dos protagonistas, Cova y la naturaleza, son símbolos de una realidad social latinoamericana de principios de siglo: inadecuación de modelos extranjeros —inadecuación que logra que toda civilización sea bárbara—, impaciencia del individuo por definirse personalmente, socialmente, nacionalmente; preferencia por las relaciones telúricas, autóctonas, como posibilidad de expresión diferente. Y esto es el Modernismo, precisamente, un movimiento plenamente latinoamericano que trabaja sobre la vacuidad de la “cultura occidental”, con base en la explosión verbal y real del sentimiento telúrico de nuestra tierra. Es una literatura

esencialmente descriptiva, y, por eso, respecto del realismo europeo, auténticamente naturalista, dejando de lado la idealidad del “tipo” y la alegorización de situaciones sociales, siempre inmateriales y susceptibles de interpretación, para situarse en la observación cercanísima del paisaje hasta convertirlo en naturaleza, interiorizarlo, humanizarlo. Lírica, es decir, expresiva por definición, es la floridez descriptiva de *La Vorágine*, en la que todo comentario acerca del paisaje se convierte automáticamente en rasgo biográfico y, por ende, en peculiaridad estética; floridez descriptiva que a veces se detalla en la evidencia monstruosa del sacrificio humano ante la belleza natural:

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 los devorara sin verter sangre, sin dar a sus 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!²⁶

Otras veces, el desborde estético aprovecha las contingencias patológicas del hombre que se abandona a que una naturaleza caótica y sin centro lo exprese:

Tengo trescientos troncos en mis entradas y en martirizarlos gastos nueve días. Les he limpiado los bejuqueros y hacia cada uno desbrocé un camino. Al recorrer la taimada tropa de vegetales para derribar a los que no lloran, suelo sorprender a los castradores robándose la goma ajena. Reñimos a mordiscos y a machetazos, y la leche disputada se salpica de gotas enrojecidas. ¡Más qué importa que nuestras venas aumenten la savia del vegetal? ¡El capataz exige diez litros diarios y el foete es usurero que nunca perdona!²⁷

Arturo Cova es un esteta, en la más estricta acepción del vocablo, incapaz, sin embargo, de formalizar su impulso, porque la naturaleza individual siempre está “ganada por la violencia”. La mirada de Cova sobre el mundo circundante es civilizadora, pero bajo la especie de la barbarie, de la imposibilidad de cultura (porque, en su caso personal, para él ante todo cuenta lo actual, la vida, como posible definición; busca una definición cultural porque no la tiene...), y su barbarie, por virtud de la narración en primera persona, hace de él un héroe aplastante (Alicia es apenas una sombra, de la que sólo conservaremos el “tipo” de su naturaleza social, mujer descomplicada e incredula, que acepta naturalmente la propuesta de la huida de Bogotá, como quebrazón de los códigos sociales que odia): un “hipertipo” que se engrandece en sus propios defectos (que básicamente se resumen en el exceso de pasión), porque los conjura a través del lenguaje y de una reflexión —lucidísima, por cierto— que lo pone más allá de su condición de héroe novelista, doble movimiento totémico de la proyección simbólica. Cova lo es todo, in-

cluso su “alter ego” Clemente Silva en su extenso relato: probemos deslindar la conciencia de naturaleza de Silva de la de Cova y veremos que es imposible; sus comentarios acerca de las historias y del medio son los de un mismo relator; y es, por tanto, la idea de naturaleza que plantea Rivera, un mundo lleno de desequilibrios que, sin embargo, tienta al hombre con la promesa de poseer “lo mío”, que es la noción de tierra: ganarme para mí el paisaje que he forzado por medio del trabajo o del espíritu de aventura; un permanente dualismo que ha de superarse sólo en un “Más-allá-que-el-individuo”, un “Más-Selva”. La tierra de *La Vorágine* empieza aquí:

Casanare no me aterraba con sus espeluznantes leyendas. El instinto de la aventura me impelía 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 peligros²⁸.

Se aspira a volver —a la ciudad, a la civilización, a la historia—, pero precisamente porque se “goza” de esa doble naturaleza, dialéctica, de contrarios, vehiculados, no obstante, por el espíritu bárbaro. El contraste subsiste en lo más intrincado de la selva:

¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí los ruidos 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 “pringamosa” que inflama la piel, la pepa del “curujú” que parece irisado globo y sólo contiene ceniza cáustica, la uva purgante, el corozo amargo²⁹.

Nada de nada. Intentar un bagaje cultural, un pretexto tradicional para expresar la belleza, carece de autenticidad. Expresar lo auténtico, sin embargo, supone aniquilar las definiciones e intentos de identidad del yo. Lo auténtico de la tierra que se propone es caótico: en ella nunca encontraremos una raíz; un lugar de asentamiento, una verdad social; ella pervierte y advierte sobre el deber de abstención: abstenerse de buscar (la fuente...). El héroe quiere ser ante todo viril, pero ni siquiera logra descubrirse, saberse amado. Todo amor se lo apuesta a la violencia, a las pruebas físicas de esa virilidad. Asqueado de sensiblerías infantiles, prefiere escribir con artificio —escribir como modernista) y descubre que el artificio es la forma natural de expresarse el hombre que no tiene nada que decir acerca de sí mismo. Se vive o se es artista (artificioso). Se desconoce la naturaleza o se la simboliza; no hay manera de conciliar. Sólo el sobreviviente, el más allá o la posteridad, pueden hacer la labor de síntesis.

La Vorágine es la primera novela —¿acaso la única?— de la violencia en Colombia. Es una violencia política y social, pero, ante todo, es la violencia de quien se arranca de un sitio por buscar otro que no existe. La del que necesita de una identidad para resolver sus problemas y descubre que no la tiene, casi que descubre —llevando tal aserto al absurdo, estructura hiperbólica propia del barroco— que él mismo no existe, que hacía parte de un drama que un espectador extranjero medita y organiza, o sueña... (“Lo falso teatral” de Hatzfeld?). Consecuencia de lo cual, se marca el sino de una literatura terrígena sembrada de escepticismo y desencanto históricos. Más que en ninguna otra parte, en Latinoamérica el Barroco descrea de toda norma, de reglas lingüísticas y sociales. Quizá ello haya determinado que, muy especialmente en Colombia, se renuncie a elaboraciones estéticas y se opte por las lecturas anecdóticas —de la realidad y del discurso literario— y se acostumbre a entender por violencia unos hechos cotidianos o una etapa lamentable —pero igual a todas— de nuestra historia sociopolítica. La grandeza de la novela de Rivera estuvo en tematizar la violencia misma, como situación fatal e ineludible de un mundo histórico o de un mundo psicológico. Actitud y tema predeterminante, no elegido, como los de toda forma auténtica (a saber: Barroco, Clasicismo y Manierismo).

Es fácil confundir Barroco con Manierismo, pero ello puede depender del “grado de naturalidad”. La conciencia productora de obras manieristas es crítica, vacilante: descubre las oposiciones, y si no las resuelve, en cambio hace de su delación un tema; es intelectualista y no encuentra forma adecuada, artística, para decir lo que tiene que decir; la conciencia barroca posibilita dos lecturas de una misma realidad, pero sin conflictos: si se hace una lectura no se hace la otra y viceversa. Cualquier forma, por artificiosa que sea, resulta pertinente para decir lo propio. Curtius, al respecto, afirma:

El manierista no quiere decir las cosas en forma común y corriente, sino en forma inusitada; prefiere lo artificial y lo artificioso a lo natural; lo que se propone es sorprender, causar asombro, deslumbrar. Si no hay más que una manera de decir las cosas naturalmente, hay en cambio infinidad de modos para decir las antinaturalmente³⁰

Todo enunciado “natural”, digamos, todo decir espontáneo, permite dos lecturas o acercamientos, y no hablo de las múltiples interpretaciones personales por lector: *o se lee con la vida o se lee con sus elementos formales (o se lee comparativamente o se lee metafóricamente)*, pero los dos modos son excluyentes en la práctica. Sólo una obra de valor cultural, sin conflictos de identidad y espontaneidad —la obra clásica— posee la univocidad que me permite llamarla forma, sin referirme a un contexto, anterior o posterior; la vida —lo vegetativo, lo orgánico, lo fisiognómico— le da contexto, formaliza,

a la obra barroca. Si suponemos que en su principio la novela contemporánea, la hija del realismo francés, es un género barroco, por oposición a la epopeya, escucharemos la dogmática de Lukács, exponiendo el planteamiento: “La epopeya configura una totalidad vital por sí misma conclusa; la novela intenta descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la vida”³¹. Para el filósofo húngaro-alemán, la vida se opone a la forma. Para nosotros, la vida es una forma, inaprensible, oscura, real sólo en los símbolos, así como toda naturaleza exterior, objetiva, es símbolo de otra infinita, inabarcable, carente de concepto, pero igualmente limitadora. Los límites del clásico están en su conciencia —digamos la conciencia de Protágoras³²—; los límites del barroco no puede él identificarlos: lo atraen en su ceguera y le muestran la forma —su destino— en su inminente aniquilamiento.

NOTAS

1. Lo que fue un subcapítulo de trabajo monográfico —“Cultura, naturaleza y conciencia en la historia literaria: una aproximación teórica a los conceptos Clasicismo, Barroco y Manierismo”— es aquí una reelaboración más extensa de los elementos del Barroco en *La Vorágine*. Devuelvo mi camino: a la síntesis le sustraigo elementos de análisis previos: nunca he perdido la esperanza de ser entendido.
2. HUGO, Víctor, *Cromwell*. Editores Mexicanos Unidos, México, 1977, p. 10.
3. HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. Gredos, Madrid, 1966, p. 15. El subrayado es mío. También podemos definir el símbolo como una apariencia.
4. Las palabras entre comillas indican una interpretación mfa.
5. No son valores, son intereses.
6. Si el sentido es el significado de conjunto —gran todo—, la “naturaleza pura” es ese sentido: lo infinito es oscuro al conocimiento.
7. De hecho, es la exposición religiosa de la polisemia del lenguaje.
8. Oposición expuesta por Lukács en los ensayos de *El alma y las formas*. Aquí hay que pensar en la dialéctica Cova-Rivera, personaje-autor, etc...
9. El símbolo, fundamento del arte barroco, se opone a la imagen, fundamento del arte clásico. Mientras la imagen se representa a sí misma, el símbolo representa una oscura realidad que lo supera.
10. BRETON, André. *Los manifiestos del surrealismo*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1965, p. 73.
11. FRAZER, Sir James George. *La rama dorada*. Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pp. 33-34.
12. Si los manualistas no me engañan, José Eustasio Rivera nació en Nieva en 1889. Publicó *La Vorágine* en 1928, año de su muerte.

13. *Tierra de Promisión*, sonetos publicados en 1921.
14. PINEDA BOTERO, Alvaro. *Teoría de la novela*. Plaza y Janés, Bogotá, 1987. pp. 48-49.
15. SPENGLER, Oswald. *La decadencia de Occidente*. Espasa-Calpe, Madrid, 1983. p. 15. t. 2.
16. He tenido que lamentar no tener a la mano mi edición de Editora Latinoamericana de *La Vorágine*. Todas las citas son tomadas de la edición de La Oveja Negra de la Biblioteca de Literatura Colombiana, que, como he podido comprobar es muy poco confiable. Con otras ediciones prestadas, posteriormente, cotejé y corregí algunas faltas que quien posea la edición de La Oveja Negra descubrirá. Para la presente cita, página 278.
17. MALBRAN-LABAT, Florence. *Gilgamés*. Ed. Verbo Divino, Pamplona, 1983, p. 22
18. *La Vorágine*, p. 7.
19. *La Vorágine*, p. 8.
20. JUNG, C.G. *Símbolos de transformación*. Paidós, Barcelona, 1982, p. 218.
21. *La Vorágine*, p. 101.
22. *La Vorágine*, p. 103.
23. Resignación respecto de hacer fortuna y, finalmente, de rescatar a su hijo Luciano.
24. *La Vorágine*, p. 243.
25. CARLYLE, Thomas y EMERSON, R.W. *De los héroes. Hombres representativos*. W.M.Jackson, Inc., New York, 1972. p. 20. Cito de la obra de Carlyle.
26. *La Vorágine*, p. 139.
27. *La Vorágine*, p. 188.
28. *La Vorágine*, p. 8.
29. *La Vorágine*, p. 195.
30. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y edad media latina*. Fondo de Cultura Económica, México, 1975. p. 397. t. 1.
31. LUKACS, Georg. *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Grijalbo, México, 1985. p. 327.
32. "El hombre es la medida de todas las cosas".