

EL PAPEL DE LA NATURALEZA EN LA NOVELA SUDAMERICANA
UN ESTUDIO DE LA NOVELA DE LA SELVA

A Monograph

by

Barbara Jean Bell

Submitted to the Undergraduate Fellowship Program
of Texas A&M University
in partial fulfillment for the requirement of the degree of

BACHELOR OF ARTS

May 1976

AN ABSTRACT OF PROPOSAL AND FINDINGS FOR THE PAPER

"THE ROLE OF NATURE IN THE SOUTH AMERICAN NOVEL"

I have proposed to study the elements of the South American jungle novels, to make a comparison of this style of Super-regionalism with that of the style which deals with other areas, and to make a detailed analysis of The Vortex (La vorágine) by José Eustasio Rivera. Beginning my research, I hoped to find that this sub-group indeed constituted an unique form of expression. I intended to use The Vortex as the work most exemplary of the elements of jungle literature, and to judge its continuing influence on contemporary authors.

I have completed the tasks I set for myself, and my findings are closely in line with my expectations. The jungle novels grew from the nineteenth century forms of creole expression. True Americanism was first expressed by the Modernists, later by the creole-style authors. It is from this second group that the super-regionalist school developed, with the jungle literature coming as an extreme form of it.

The Vortex with all its aspects of Romanticism, demonstrates best the elements of jungle literature. Compared with Don Segundo Sombra by Ricardo Güiraldes, a novel of gaucho life on the plains, it is evident that the style, structure, and diction of both works reflect the environment they represent. Green Mansions, by W. H. Hudson, is another jungle novel, and has much in common with The Vortex, including the sense that time has been forgotten, the

protagonist who has been greatly influenced by his environment, and the illusive qualities of the perfect woman.

Social elements are a very important part of The Vortex. Rivera wrote primarily to stimulate action with his social criticism against the conditions endured by the rubber workers. He was successful in that his work generated interest in the situation, and possible solutions were formulated for it.

The effect of The Vortex can be seen in a modern novel like Alejo Carpentier's The Lost Footsteps. The journey-like framework provides a suitable setting for the development of the personalities of the protagonists, but where Rivera's style tended toward Romanticism, Carpentier's tends toward Existentialism.

I believe I have found evidence that supports my premise of there being a certain uniqueness about South American jungle novels. I also believe I have cited information insuring the place of The Vortex in that group.

EL PAPEL DE LA NATURALEZA EN LA NOVELA SUDAMERICANA
UN ESTUDIO DE LA NOVELA DE LA SELVA

En la literatura latinoamericana hay una expresión en la novela super-regionalista que no se halla en la de Norte América -- es la forma que describe la selva. No podemos los norteamericanos comprender la totalidad de la selva ni su efecto inmenso al hombre que la encuentra. El mejor ejemplo de este tipo es una obra colombiana publicada en 1924, La vorágine por José Eustasio Rivera. En este papel quiero apuntar los elementos que son peculiares a las "Novelas de la Selva" por medio de un estudio de La vorágine y un análisis de otras obras ejemplares.

Para estudiar la Novela de la Selva es necesario mirar la novela hispanoamericana en general y sus orígenes. La novela es la forma literaria de aplicación universal. Con este género el autor puede presentar una imagen de un mundo que él ha creado pero que se puede comparar como paralelo a la realidad.

Hispanoamérica no produjo novelas antes de la segunda década del siglo XIX, tres siglos después de la Conquista.¹ Las autoridades españolas hicieron dificultades para el desarrollo del género en el Nuevo Mundo. Prohibieron la entrada de novelas en Hispanoamérica, diciendo que los indios llegarían a creer que la Sagrada Escritura era obra de ficción. Esto tenía una curiosa significación político-religiosa en su aplicación: sin el cumplimiento forzoso de tales leyes, habría perdido la Iglesia parte de su control. Por eso, no se importaron novelas durante los siglos XVI y XVII, sino por excepción.

La independencia política fue causada por un rompimiento social.

Existieron dos clases de hombres. La primera clase se constó de los que querían ser en su raíz americana, que querían detener de ser españoles en América, sino americanos verdaderos. La segunda clase de hombres se constó de los que amaban la libertad y que querían disfrutarla sin limitaciones. Sin la unidad política y social no podían los hispanoamericanos producir una forma literaria americanista.

La novela hispanoamericana es una forma de expresión literaria que es derivada de la europea y orientada a interpretar un ambiente real que está en un estado de evolución rápida. Refleja una condición de espíritu cuyo problema crítico es el de la adaptación del hombre a dos fuerzas culturales que se lo disputan continuamente: la indígena de América y la europea. Apareció como adaptación de tendencias originadas en Europa, pero desde el principio ya tenía en vista su característica más importante: la afirmación de la individualidad.

Desarrollaron y coexistieron varios tipos estilísticos de la novela.² Después de alcanzar un estado independiente, los nuevos países hispanoamericanos aún lucharon entre sí, y el hombre necesitaba seguir buscándose a sí mismo. La influencia francesa reemplazó la de España con el advenimiento del Romanticismo, el espíritu de libertad llevado a la literatura. Surgió este estilo en Europa a fines del siglo XVIII y al principio del siglo XIX como reacción contra el Neo-clasicismo. El Romanticismo rompió el sentido de medida que se hallaba en los clásicos, sustituyéndolo con la expresión de las emociones, la libre manifestación de los sentimientos. El movimiento se basó en el predominio de la emoción sobre la razón. Esa idealidad trajo un falseamiento de la realidad, una poetización de ella. El romanticismo

americano tiene una ventaja que al europeo le falta: tiene su naturaleza a mano, encontró su mejor expresión en el paisaje.

La subida del Realismo trajo un estilo sobrio y más natural, un movimiento desde la grandilocuencia hasta la sencillez. Los temas exóticos, legendarios, y fantásticos fueron sustituidos por los problemas de la vida cotidiana. La emoción cedió a la objetividad. El tono general era moralizante y a tal propósito respondieron las abundantes digresiones cargadas de enseñanza. Del Realismo puro se desarrollaron dos clases de novelas: la del realismo romántico y la del realismo naturalista. El Naturalismo era una forma extrema del Realismo que existía desde el período del posromanticismo hasta 1910. El Naturalismo surgió como producto de una serie de influencias filosóficas, dentro de la corriente científicista de la época. El hombre, para el novelista, se convirtió en un ser social lleno de conflictos y en lucha contra su medio ambiente. Estos problemas, sin embargo, fueron considerados en su aspecto colectivo. Lo interesante era la masa, no el individuo. Se iba en busca de justicia social y económica. La obra literaria pasó a ser un documento sociológico que denunciaba los males de la burguesía. La escuela naturalista desterró toda huella de idealismo, preconizando el uso de métodos científicos, completamente objetivos, en la concepción literaria. El deseo de experimentar, de demostrar que el hombre era producto de su herencia y de su ambiente, hizo que el novelista enfocara los aspectos más sórdidos de la sociedad y sus vicios más repugnantes.

Al principio del siglo XX, apareció una profunda corriente psicológica que volvía por los fueros individuales y ponía de nuevo en

manos del hombre los hilos de su propia conducta. La gente, insatisfecha con la sociedad imperfecta por la que lucharon, escapaban en una literatura idealista, buscando una verdad embellecida y poética que les gustaría. Se creaba una nueva estética, un nuevo sentido de la expresión literaria que era original en tema y forma. Se formaba una prosa más flexible, rica en neologismos y de estructuras sueltas, libres, graciosas. Esta forma era la primera de puro americanismo, sin usar los modelos europeos.

En el primer decenio del siglo XX, se produjeron varias obras que estructuraron claramente la novela hispanoamericana moderna. Este representa el triunfo de las corrientes regionalistas fundamentalmente sociales. Los autores eran despertando a la conciencia de los valores netamente americanos. Sus novelas, esencialmente americanas por su tema, en la técnica seguían los moldes tradicionales del Realismo del siglo XIX, aunque con el gusto por la belleza y el cuidadoso estilo de filiación modernista. Usaron las novelas regionalistas el lenguaje heredado del Modernismo y afinado con el contacto con las revoluciones poéticas de la época de la Primera Guerra Mundial. Los autores tenían conciencias más claras de su americanismo y se esforzaban por enfocar la realidad sin hacer abstracción de los problemas económicos y políticos. También tenían nociones más nítidas de la técnica novelesca.

Las novelas regionalistas han sido acusadas de dar excesiva importancia al paisaje. Se ha dicho que no llegan hasta el hombre por ser ocupadas en la tarea de desbrozar la naturaleza virgen que les rodea, pero esta supervalorización del paisaje poco tiene de idealización

romántica porque la naturaleza que viene de esta épica de la tierra americana no es sublime. Por el contrario, es una fuerza tentacular y descontrolada que parece desbocarse brutalmente al sentir el contacto del hombre. Estos novelistas regionalistas daban la luz a impulsos que trataban de integrar el hombre y el paisaje en sus estructuras artísticas. La corriente hacia esta integración era un impulso inicial y marcó a esa generación de autores como una de transición.

Del Regionalismo en general vino el desarrollo de un estilo específico, el de la Novela de la Tierra o Novela Criolla. Esta forma era creada como una respuesta a la injusticia sufrida por muchos a las manos de los controladores. Es un estilo que abrazaba a todas clases en todas partes. La Novela Criolla empezó el uso literario del habla hispanoamericana y mostró la faz desconocida de Latinoamérica a Europa. Era una forma literaria auténtica americana, y Europa redescubrió a América a través de este estilo novelista.

Un factor de suma importancia es el de considerar el efecto que tenía el acto de trasplante en la mente de los europeos, y la forma que tomó este efecto en las expresiones literarias. Es bueno considerar el fondo de, y la respuesta a la Conquista. En el siglo XVI, España y Portugal estaban en posiciones no lucrativas. Se habían extendido demasiado en sus exploraciones, y sus estados financieros no eran estables. No eran España y Portugal tan materialísticos como los otros países europeos, pero con el advenimiento de la Revolución Comercial, se hallaban en difíciles situaciones financieras, y estas situaciones no tenían efectos buenos en la balanza de comercio. El Nuevo Mundo

les presentó una imagen de recursos incomparables con los cuales podrían cambiar las dificultades.

Los europeos se dieron cuenta de que la naturaleza del Nuevo Mundo no era como la del Continente que habían dejado. El paisaje, con su flora y su fauna diferentes a las conocidas, con sus habitantes, creencias, y costumbres exóticas, inquietó al humanista y al naturalista, forjándose casi de inmediato una mitología y una leyenda que recubrieron todo el territorio todavía inexplorado como región de seres y acontecimientos fabulosos. Fueron los hombres de pensamiento y de imaginación los que hicieron del nuevo continente una nueva historia, una nueva geografía, y una nueva humanidad.³ Los caballeros del Nuevo Mundo eran aventureros y seguían las leyendas fantásticas, pero no probaron con la novela porque muchos de los conquistadores no sabían leer ni escribir, y porque la novela sufría de un grave descrédito moral. Los caballeros fracasaron en sus búsquedas por las ciudades encantadas, las fuentes de la juventud, las Amazonas y otras maravillas. Tenían estos exploradores una habilidad fantástica para cambiar el lugar de su objeto. Buscarían en direcciones nuevas sin pensar en que nunca hallarían su fin.

La llegada y circulación en el siglo XV de unas historias que se llamaban romances tenían un gran efecto en el pensamiento de los que irían al Nuevo Mundo en años más tarde. En sus descripciones del país desconocido a otros europeos, usaban los exploradores un estilo detallado, según el que se usaban en los romances. Resultó la glorificación de los recursos de América. Además, los exploradores querían

tener las mismas experiencias que tenían los héroes de esos romances. Buscan los acontecimientos mágicos en la realidad que les confrontó. También tenían su efecto en los caballeros los acontecimientos históricos en España y Portugal en compañía de la ascensión de esta literatura, el invento de la prensa tipográfica (que resulta en la democratización de la literatura), y la distinción brumosa entre verdad y ficción.⁴

La aparición de Don Quixote (cuya edición completa apareció en 1610) marcó la decadencia de la novela de caballería. Ni en la segunda mitad del siglo XVII ni en todo el siglo XVIII se desarrollaron nuevas tendencias en la novela española. Por el contrario, se acentuó su decadencia como género, de modo que cuando Hispanoamérica venía a contar con un público de lectores y un ambiente propicio para el crecimiento del género novelesco, no tenía ya un ejemplo que seguir en España, y había que volver, tardíamente, sus ojos hacia Francia e Inglaterra, donde ocurría un resurgimiento de la picaresca. Siguió que los primeros novelistas hispanoamericanos eran más románticos que regionalistas.

El hombre hispanoamericano formó conciencia de su ambiente físico, paulatinamente, a lo largo de las generaciones. Desde los conquistadores con sus ojos llenos de Utopía hasta los poetas barrocos que revestían la naturaleza de cualidades exóticas, los ojos que percibían el nuevo paisaje seguían siendo europeos: deslumbrados por la variedad de frutos, distancias ilimitadas, civilizaciones diferentes, y sueños dorados.⁵ Alejado de la metrópoli y obligado a luchar en un mundo

donde la naturaleza era protagonista de marcado relieve, el hispanoamericano gradualmente desarrollaba actitudes y costumbres muy propias en que el contorno físico jugaba un papel de formidable influencia. El significado del ambiente físico en la formación de la personalidad hispanoamericana no se reconoció hasta los años en que el hombre del Nuevo Mundo se propuso forjar su propio destino y, en el proceso de afirmar su personalidad independiente, sintió la naturaleza como parte de sí mismo. Un factor importante en el desarrollo era el influjo del romanticismo europeo.

Mirando a la Novela de la Selva dentro de su posición en el estilo del Super-regionalismo, es necesario mantener, mentalmente, una proporción bien distribuída de los efectos de lo antiguo dentro de una forma nueva. La literatura romántica hispanoamericana mantiene equilibrio entre lo subjetivo o fantástico y la realidad del contorno y de la vida humana. La realidad americana se transmuta todo cuanto se radica en estas tierras. Para expresar uno u otro concepto echa mano de recursos estilísticos esencialmente del Romanticismo: ambientes nocturnos y crepusculares, una melancolía lánguida, el idilio del amor inocente, lo inevitable del destino; imágenes tan consagradas por el Romanticismo como la luna o el ave agorera; y ante todo el tratamiento del paisaje como reflejo del estado anímico de los protagonistas. Lo que modifica el aparato romántico es la naturaleza americana, de cuyas voces autóctonas y de cuyo realismo nunca se han despegado del todo los autores hispanoamericanos.⁶ A la larga tendremos un mapa: el mapa de la infamia, donde toda selva, mar, desierto, sierra, estarán

marcados por una novela en que los hombres se desintegran como gusanos y la naturaleza se cierra sobre ellos implacablemente. Antes de La vorágine existen ensayos de literatura super-regionalista, pero esos ensayos carecen de la autenticidad de la novela del colombiano, no tienen su atmósfera de colectiva locura, de contacto directo con los poderes de destrucción y de compromiso en la hecatombe.

La Novela de la Selva encuentra sus orígenes en la visión romántica del paisaje. Concretamos este origen romántico en la descripción de la región selvática que utiliza Jorge Isaacs en María. La perspectiva romántica, que continúa con La vorágine, paulatinamente asimila las tendencias naturalistas y modernistas que toman impulso en la novelística hispanoamericana a fines del siglo XIX. Tanto el naturalismo como el modernismo vinieron a complementar el romanticismo, que dió al hispanoamericano conciencia de su ámbito físico que se consagra no sólo como recurso literario de gran valor artístico, sino como presencia central. Nace la Novela de la Selva como un producto del deseo americanista del siglo XIX, que buscaba crear una literatura autóctona, y nada podrá ser más autóctono que las selvas inexploradas de América, en particular aquéllas de la cuenca del Amazonas.⁷

Adquiere la naturaleza una posición de suma importancia en la Novela de la Selva. Se presenta como una constante en la literatura hispanoamericana en la cual adquiere su más alto relieve artístico con el Romanticismo que subraya la relación del individuo con su contorno. En el caso del hispanoamericano, transforma su contorno en un recurso artístico. Lo utiliza ya sea para reflejar su estado anímico

atribuyéndole hasta cualidades humanas, o como factor que determina la conducta y la personalidad humanas. La naturaleza es la fuerza que puede producir sentimientos bárbaros, como en el protagonista, o civilizadores, como en el autor, pues ambos son productos de la misma tierra.

Se usa la naturaleza como parte de un diálogo con el hombre. Hay recursos que permiten la comunicación entre el ser de carne y hueso y las criaturas vegetales que, como él, se alzan sobre la tierra.⁸ Sobrepasa La voráGINE tales posibilidades. Ingresamos en el reino de los misterios, de lo sobrenatural, las alucinaciones, las pesadillas y las transformaciones fantasmales: la selva es sádica y virgen a la vez.

Se puede comparar La voráGINE como una Novela de la Selva con otro ejemplo de una forma del Super-regionalismo, Don Segundo Sombra por Ricardo Güiraldes. Quiero hacer un contraste entre las dos obras de las fuerzas que mueven al hombre: el tiempo, el hombre, y el destino. Rivera presenta una obra sin forma temporal. Se sabe que la acción toma lugar dentro de siete meses, pero el transcurso definitivo no es evidente. Güiraldes usa las estaciones -- no se da cuenta de que pasa el tiempo menos la manera en que efectúa la vida de los gauchos. En este sentido, ambos autores usan los episodios para hacer una delimitación entre los sectores de las novelas. Los protagonistas están mirando hacia atrás, las partes de sus memorias están presentadas según las órdenes de la organización mental de las figuras. La voráGINE tiene un sentido de progresión lineal, pero la progresión de

Don Segundo Sombra es errática.

En ambas obras tienen su efecto los otros hombres. Arturo Cova es una figura solitaria, mira los acontecimientos de los otros desde afuera. Pero este Cova no es tan independiente como querría ser, les precisa a otros hombres que le sostengan en sus enfermedades físicas y psicológicas. En la historia por Güiraldes los gauchos mismos sirven de ambiente. Toda reacción se hace dentro de este ambiente humano; todos tienen un efecto, aunque colectivo, en la vida de cada uno.

La fuerza implacable de todas las novelas super-regionalistas es el destino. Se personifica de maneras diferentes, pero siempre existe en plena vista y en control total. La selva de La vorágine es la fuerza del destino que arrastra al hombre, trayéndole hacia su fondo impenetrable. En Don Segundo Sombra el destino es el desarrollo de la madurez en el protagonista, un empuje hacia la aceptación del papel de un adulto. El destino en la primera es la voz que llama, en la otra es la voz que grita.

El año 1904 marcó la publicación de Green Mansions por William Henry Hudson. Aunque está escrita en inglés, se considera como producto de Hispanoamérica porque el autor era nativo de la Argentina, y que Green Mansions es una Novela de la Selva es indudable. Una discrepancia entre estas obras es en la actitud del narrador. En ambos casos el narrador es el protagonista, y ofrece adulaciones a la magnitud de la selva, pero éstas son las únicas similitudes en este respecto. Abel mantiene una actitud de etnocentricidad a través de la obra. Siempre se sabe que los indios son seres inferiores, y

sólo necesitan mirar al hombre blanco para que se den cuenta de su supremacía. Al revés, Cova les mira a los caucheros con compasión sincera, les ve como víctimas de su ambiente y quiere mejorar sus posiciones. Cova se siente superior del punto de vista social, pero se da cuenta de que en la selva es como novato.

Mientras no están las mujeres a mano en todas partes de las obras, sí está presente el sueño que es la mujer. Los protagonistas tienen sus ideales -- piensan que saben la que sería una hembra perfecta, pero en realidad sus propios deseos egoístas les impiden. Cova ha huído de Bogotá con Alicia porque se emperifolló en verla como la fin de su busca. Más tarde Cova se arrepintió de su selección y Alicia, sintiendo su rechazo por Cova, sale con Barrera. Después de su salida, Cova la idealiza otra vez; nunca puede darse cuenta de la realidad de la mujer hasta que la haya perdido. El problema de Abel es difícil también. Tiene su mujer a mano en partes de la obra, pero lo tangible que es ella no alcanza el nivel psicológico, y encuentra Abel una frustración casi completa.

Se puede ver claramente el efecto (los muchos efectos) de la selva en los protagonistas. Para Abel, la selva sirve como frazada a protección de las fuerzas desde las cuales huyó. Los indios, como productos de la naturaleza, son las amenazas potentes. En Cova, la selva tiene un efecto grandioso. Reacciona con pavor ante su primer encuentro con la selva. Sus miedos se descubrieron tener base cuando la jungla hambrienta le devora al fin.

Los personajes de una novela nunca son tan esclavos de la naturaleza como en La vorágine. Rivera es capaz de hacernos sentir, dentro

de nosotros, el verde idioma de la selva.⁹ Nadie como Rivera ha sabido readucir el patetismo y el estremecimiento de horror, la fuerza homicida, la agresividad satánica y fantasmal, ilimitada en sus poderes de anulación del hombre, que exhibe la selva inmisericorde. Dice un crítico colombiano que Rivera ha usado una forma que había sido olvidada desde el tiempo de los conquistadores: la de la agresividad maligna y misteriosa de la selva tropical que penetra en la tragedia del hombre contra el hombre.¹⁰

En 1889, nació José Eustasio Rivera en Neiva, ciudad colombiana en las orillas del río Magdalena. El hijo de Eustasio Rivera y Catalina Salas, el quinto de diez niños, recibió la mayor parte de su educación en Bogotá y realizó el título de doctor en Derechos y Ciencias Políticas en 1917. Sus posiciones políticas le tomaron a tierras inhabitadas -- sus primeros encuentros con la selva. En 1921, se publicó su libro de sonetos, Tierra de promisión. Sirvió como secretario para una comisión para el estudio de las fronteras entre Colombia y Venezuela en 1922. Aquí encontró el mensaje de La vorágine y empezó a escribirlo. Terminó la obra después de su llegada a Bogotá y se lo publicó en 1924. Rivera ha escrito un grupo de poemas además de Tierra de promisión que tiene el título de "Libro de los cantos." Visitó a Nueva York en 1928, para arreglar la publicación de La vorágine en Norteamérica, pero murió allá de pulmonía. Rivera tenía concluída a su muerte una obra más, en prosa, que se llamaba La mancha negra. Rivera trató de probarse con una obra de teatro también, pero su obra permanece inédita y posiblemente desaparecida o extraviada, como en el caso de La mancha negra.

No hay obra de transición entre su obra de poesía y la novela. La actitud de poeta no ocurre frente al paisaje. Rivera se coloca de otro modo ante la naturaleza: no es el poeta ya -- sobre todo pasadas las primeras páginas -- sino el hombre maravillado y atónito. Parece ser que a medida de que se interna en llanos y selvas, ve con ojos más duros y objetivos, cada vez, el espectáculo impresionante, con las excepciones que ofrecen el apasionamiento y la discontinuidad.¹¹ De la vida de Rivera no tenemos cuantos datos quisiéramos, y necesitamos buscarlos en lo que hay de autobiográfico en La vorágine. Por ejemplo: Cova y Rivera son poetas, recorren los mismos viajes selváticos, y se dan cuenta de las injusticias en los sirringales.

La estructura de la obra merece especial atención por la posibilidad que le dió al autor para alcanzar su objetivo literario trascendental: la caracterización de la selva como personaje de principal relieve en la novela. El prólogo sirve para que la narración sea auténtica. También, "da a Rivera la justa solución de la factura estilística épico-lírica de su obra."¹² Hay un acontecimiento que se narra, hay un público a quien se narra, y hay un narrador que sirve de intermediario entre ambos. La unidad de las secciones es proporcionada por las aventuras y riesgos de Arturo y Alicia, que ordenan el material narrativo extendido. Lo magistral de todo esto es que hay un itinerario, cuya iniciación es Bogotá, paralelo al cual se intensifica la grandiosidad de la contemplación y se va disminuyendo la liricidad, en la justa medida en que el hombre deja su condición de observador maravillado y ciudadano, para asumir la posición de defensor de su

propia existencia, lo que determina cierta posición frente a lo que lo rodea.¹³

La historia sigue a Cova a través de los llanos y las selvas. Su técnica de Rivera es como la de un viaje épico: sin forma y desintegrada. Fue escrita la mayor parte de La vorágine cuando estaba Rivera en la misma selva, cuando estaba enfermo y febril. Según algunos críticos, "no de otro modo se explica el estilo nervioso, agitado, tormentoso, inusitado, de la novela, en la que, con su peso pavoroso, opera el medio."¹⁴

En sus partes diferentes, muestra la novela los efectos de varios estilos literarios. A través de la obra se puede descubrir los rasgos del Modernismo en su gusto del autor por los paralelismos y simetrías. También es evidente el Modernismo en la constante penetración del molde de la prosa poética en el de la prosa narrativa. En la primera parte, Rivera nos presenta sus personajes de estilo Parnasiano-romántico -- una prolongación del estilo de su obra poética. La etapa Romántico-naturalista se ve en su relato sobre las aventuras en la selva y en la visión monstruosa y fantástica de la misma selva. Rivera demuestra su habilidad pictórica en la tercera parte con una reacción ante la realidad violenta del Nuevo Mundo. La selva exótica y atractiva de Tierra de promisión se ve convertida en una selva antropomórfica que manifiesta a la vez una dimensión romántica y una naturalista: romántica por la descripción del paisaje, que proyecta el estado anímico del protagonista de estirpe romántica; naturalista por los rasgos brutales de la narración de Rivera en que protesta la injusticia y explotación en los sirringales colombianos. La selva hostil que devora

y aniquila al hombre influirá en toda una ola de novelas selváticas posteriores.¹⁵

Los detalles detraídos son importantes al autor y no son importantes para Cova ni Alicia. El autor usa a Cova y a Alicia como instrumentos para atraer al lector hacia el bosque para mostrar las condiciones que produjeron su protesta social. Rivera en sus momentos más desilusionados y amargos buscó refugio y consuelo en la naturaleza, pero puede revelar las fuerzas demoníacas en ella a la vez. La voráGINE viene del drama personal de Arturo Cova tan bien del drama colectivo de los caucheros.

Los críticos le censuran a la novela la falta de organización en la trama, la frondosidad irregular del lenguaje, el sentimentalismo no siempre genuino de los caracteres, el estilo fluctuante, el abuso rítmico, y la tendencia a las frases lapidarias, cuya frecuencia resulta enojosa al lector. Por otra parte, se le elogia la potencia de su tonalidad descriptiva, y el impresionante realismo de algunos de sus personajes, y la fuerza interior tremenda, como el escenario, que obliga al olvido de toda insuficiencia formal o técnica.¹⁶

Se dice que La voráGINE es "la expresión más característica del Super-regionalismo hispanoamericano en sus bondades como en sus defectos."¹⁷ Rivera es el escritor de su patria que se ha compenetrado más hondo de la angustia de vagar perdido por sus tierras. Ha interpretado el mundo de esa novela no sólo literaria, sino vitalmente. Hay factores que apuntan a esta novela como ejemplo singular de su tipo literario. Lo primero que llama la atención al lector es el tono

insólito y el apasionamiento que revela desde su primera página. Es pintura fiel y de trazos fortísimos de la lucha tremenda entre el hombre y la naturaleza, y, al final, cuadro desolador del vencimiento de aquél por los poderes telúricos, incontrastables. El novelista tiene por objetivo dar a conocer a los personajes que acompañarán a Cova en su viaje por la selva, explicar la motivación del viaje y describir un escenario que siente y refleja la influencia de la selva maléfica. Rivera abandonó la objetividad reglamentaria y se entregó a vivir y a describir sin medida esa pesadilla vegetal y de corrupción humana que apareció ante sus ojos sorpresivamente. Se la vió crecer dentro de ese universo como un tallo más de una planta envenenada y no fue capaz de distinguir la frontera entre la realidad y la fantasía. Rivera vió caer, trozo a trozo, sus idolillos humanísticos y reaccionó dando rienda suelta a su perplejidad y al horror que sintió ante la selva y los forajidos que la habitaban.¹⁸

Rivera combina la descripción subjetiva de la región selvática sudamericana con una denuncia social. Merece no sólo el aprecio que prodigamos al hombre de arte, sino la admiración al luchador civil. Hay que recordar su enorme valor documental, por la acusación que significó con la aparición de su novela contra los tiránicos sistemas de extracción de caucho. "La vorágine no es un documento, a secas, sino un documento y una obra de arte, en que ha desaparecido la quietud apolínea, para dar paso a las fuerzas tremendas que nos mueven y ordenan."¹⁹

La vorágine comienza de un fenómeno que llegará a ser típico en la novela hispanoamericana: la anulación del hombre bajo el peso de la naturaleza, anulación tan completa que la novela se ha de convertir

en un monumental registro de paisajes, cada cual más despiadado en su faena de presentar la destrucción del espíritu humano. La lucha entre los hombres (Cova y Barrera) está cotejada por la lucha entre el hombre y la naturaleza.

Con la estructura de múltiples perspectivas dentro de una narración, Rivera ha logrado la poetización de la selva inhumana, cuya monstruosidad, descrita en un estilo romántico reforzado con crudeza naturalista, se transmuta en realidad tangible. La visión exaltada de la selva trasciende la denuncia social. La odisea de Cova provoca las dos analogías que siguen: la una con un viaje de índole romántico-sentimental, y la otra con un viaje a las regiones de los muertos.

La primera analogía se justifica por la prevalencia de imágenes románticas, como el río y la vorágine, que arrastran al protagonista a un destino inevitable: por la incapacidad del mismo Cova para escapar de su destino fatal, y por la proyección psicológica de este personaje en su visión estética de la naturaleza. Su impotencia para sobreponerse al fatalismo lo conduce a describir la selva como una cárcel, como una vorágine de la cual no se puede escapar. Su epitafio "Los devoró la selva" era inevitable, dada su actitud ante la vida.

La segunda analogía, la de considerar el viaje de Cova como uno a la región infernal semejante al del mito griego elaborado por Homero en la Odisea, Virgilio en la Eneida, y Dante en la Divina Comedia, también adquiere cierta validez si se tiene en cuenta la constante de la muerte que se expresa a lo largo de la novela.²⁰

El uso por Rivera de la selva como símbolo poético representa la

dimensión a través de la cual el autor comunica al lector su visión subjetiva del tema y busca provocar sensaciones o reacciones afectivas. La selva de La vorágine se transforma en símbolo de la visión romántica del autor. Al proyectar en el escenario selvático su estado anímico fatalista y desorbitado, el protagonista personifica la selva y le atribuye cualidades humanas que destruyen al hombre. Si bien el ambiente inhóspito de la selva puede suscitar sentimientos deprimentes, lo que la convierte en antagonista casi sobrehumana del hombre es la personalidad neurasténica y exagerada de Cova y el lirismo retórico de Rivera. Como antagonista del hombre, la selva tiende a arrastrarlo a su destrucción, pero lo que en definitiva lo lleva a aniquilarse no es ella sino la propia demencia de héroe romántico que sigue una trayectoria sin rumbo y a la intemperie por los ríos laberínticos de la selva.

El sentimiento de tiempo eterno se expresa en la dimensión temporal y espacial. Están perdidos en la eternidad del tiempo (la penumbra y el verdor infinito de la selva, los laberintos inacabables); en el espacio a la vez infinito y concentrado (infinito en su verdor y en la salida que no se encuentra, concentrado por la vegetación densa que sofoca al perdido). El tiempo eternizado se refleja en dos dimensiones: en la renovación de la vida vegetal en su ciclo, y en los laberintos fluviales infinitos. Rivera da expresión a la primera mediante el contraste y alternancia de luz y sombra (día y noche), llano y selva, ruido y silencio; a la segunda en alusiones a la canoa como féretro o ataúd que atraviesa ríos y afluentes interminables que desembocan en

la vorágine que es la muerte. La muerte acompaña a Cova desde que llega a los llanos; se cristaliza en la selva. Todo es un descender al país de los muertos. La muerte juega un papel importante en la vida cotidiana de los llanos y la selva, forma parte integrante de la personalidad de Arturo Cova y se refleja en el fatalismo con que se expresa, en las imágenes que utiliza para describir su jornada selvática y en las pesadillas que lo persiguen. El arraigado fatalismo de Cova lo hace sentir y buscar la muerte en todas sus manifestaciones. La selva, que primeramente lo afecta con su inmensidad o su fuerza cósmica, pronto la ve como un cementerio donde todo se pudre y resucita: anhela entonces volver a las pampas abiertas que no tiene la vista obstáculos ni el espíritu cargas. Rivera encontraba en el espacio abierto de las llanuras un alivio para sus inquietudes psíquicas. La selva produce en el autor una sensación de encerramiento y le provoca algo misterioso que lo arrastra con sus fuerzas telúricas y se lo traga como una vorágine. En el anhelo de espacio abierto está la clave de la metáfora de la cárcel verde.

Esta visión poética de la selva como cárcel coincide con las circunstancias sociales de los seres humanos que son aprisionados por el ambiente físico y por la represión brutal de sus patrones. Rivera reaccionó potentemente ante la bestialidad que encontró en las selvas. Las vidas de los caucheros eran completamente controladas por sus patrones, sin manera de escapar. Familias eran atrapadas por el sistema de la herencia de las deudas que no se podían pagar. La sociedad sudamericana se iba despertando a las condiciones de los trabajadores,

y la obra de Rivera tuvo un gran impacto en la psicología colectiva. La vorágine significó para su tiempo la máxima tensión de un americanismo violento, denunciatorio, documental; y en sus páginas anticipa la soldadura de los problemas del hombre interior -- locura, alucinación, pesadilla en el plano conciente -- con las urgencias y presiones del medio anulador. Testimonio, pues, de una mutación fundamental.²¹

La novela sigue la jornada de Arturo Cova por las tierras desconocidas de la región amazónica. Se presenta en forma de un diario escrito por Cova. La línea cronológica de la historia es interrumpida por los relatos de otras figuras. La intervención de Mesa logra tres objetivos: dar noticias de Alicia y de Griselda; vincular al presente de Franco y explicar su vida al lado de Griselda en La Maporita; y recalcar el misterio ignoto que envuelve la selva en sus sitios supersticiosos. La historia de Silva presenta la situación de los caucheros con toda su grotesca realidad. Es el símbolo de las injusticias cometidas contra el cauchero: su relato es la denuncia social de la novela. Hay un paralelo entre el viaje de Cova por la selva y el más largo de Silva. Los dos andan buscando algo perdido: la ilusión para vivir, personificada por el primero en Alicia, y por el segundo en el hijo perdido. Los caminos de ambos se unen en el momento en que Silva relata su historia, y Cova revive con él todos los miserables episodios de los caucheros. La continuación de la narración de Silva en la tercera parte se hace en el estilo retórico y exaltado de Cova, que paulatinamente se ha ido apoderando de la personalidad de Silva. Las sendas de Cova y de Silva se hacen unidas en este relato y prosiguen

juntas hasta que Cova manda a Silva al cónsul colombiano con declaraciones de las injusticias de los enganchadores. El último relato es el de Ramiro Estévez: lo que termina con el tema que rige la novela, el de que la selva aniquila al hombre, tanto al explorador como al explotado. El sentido de una selva devoradora se hace más palpitante aquí que dondequiera.

También se puede estudiar el efecto de la naturaleza en Rivera por medio de una examinación de sus personajes. En el desarrollo de Arturo Cova, Rivera se sirvió de modo especial de las aventuras de un hombre curtido en las selvas amazónicas, Luis Franco Zapata, que dió al autor pormenores innumerables sobre la vida rústica. El mismo Rivera favoreció la confusión que existía entre el personaje, el autor, y el hombre de la selva. En la primera edición del libro hay una fotografía de Rivera en una rancharía tomada por Zapata, pero la leyenda dice, "Arturo Cova en las barracas de Guaracú. Fotografía tomada por la madona Zoraida Ayram."²²

Los aspectos psicológicos de Cova están fijados: como poeta, criatura sensible, o narrador, se comporta como histérico -- prisionero de crisis repetidas de las alucinaciones.²³ Las notas que le caracterizan bien son su carácter psicopatológico e inestable y su sello de exaltación romántica, sus desvíos oratorios y su empinarse en la autocontemplación teatral. Mientras el espacio abierto de los llanos conduce a Cova a exteriorizar su neurastenia al participar en la vida cotidiana de este ámbito, el espacio abovedado y concentrado de la selva lo lleva a interiorizar su fracaso y agudiza el desequilibrio

hasta llevarlo a las puertas de la locura. Pero en verdad alcanza Cova las lindes de la locura cuando lo mueven la ira o el afán vengativo contra Alicia, que lo trasladan al "delirio vesánico" y más allá del icarismo delirante.

Como criatura novelesca, Cova representa el "caso" romántico del hombre que funda su vida en el movedizo terreno de la hipérbole.²⁴ En ciertas épocas la razón huye y se aleja de su cerebro. Satanismo, demonismo o luciferismo, también se encuentran en este completo registro de notas románticas en Cova. Van desde la naturaleza proyectando sus mutaciones en el ambiente, oscilante ánimo del personaje, hasta el deseo de ver a Satán -- como personaje-extremo -- al frente de la guerra cósmica del seno destructor de la selva. Por su reacción ante la muerte brutal de Millán y de Zubieta, Cova demuestra su predisposición hacia la violencia. Después de cada desengaño o contratiempo, Cova actúa irracional e impetuosamente. La muerte es compañera natural de la violencia y de la irracionalidad. Cova exalta la violencia, hace culto de la muerte trágica, se entusiasma donde ve horrores y crueldades sin cuento. El tremendismo de La vorágine aparece soldado al que es connatural en su estridente y paradójico personaje.

Arturo Cova es el narrador inserto con mucho realismo en la obra por medio de la narración enmarcada. El hecho de que Cova cuente sus andanzas valiéndose de la primera persona incita a pensar erróneamente que el libro confidencia la autobiografía del poeta, al menos, en muchos aspectos. Esto puede sostenerse sujetándonos a la cautela de recordar el natural aprovechamiento que todo escritor hace de sus

experiencias vitales, que después aleja del plano de la ocurrencia real, para poetizarlas.

El mayor personaje es la vorágine. Aparece como al poeta como una promesa de motivos y personajes altamente novelables. No hay figura humana de categoría constante en su relieve o maciza presencia escénica. Cova se diluye y es sustituido a veces por narradores inciertos, pero la selva sigue imperando, como la devoradora sin fin, la diosa implacable. La selva trastorna al hombre, desarrollándole los instintos más inhumanos. El verdadero enfrentarse con la selva que anula cuanto la mente humana pudo imaginar: ése es el auténtico paisaje con sus características de escenario y de actor.²⁵

Otros personajes les tomó Rivera de sus experiencias con personas vivas. Narciso Barrera fue en la vida real Julio Barrera. Su caracterización por Rivera es correcta, pero su muerte horrible es ficción. La Madona Zoraida Ayram fue Narcisa Saba, la viuda del tal Barrera. Es una figura que aparece en otras novelas. Adaptó Rivera su Alicia de un modelo en la vida de Luis Franco Zapata. Su muestra de Alicia fue una señorita Hernández con la cual viajó Zapata. El "Mosiú" asesinado vino de la figura del señor Eugenio Robuchon. Fue un hombre que hizo investigaciones y estudios en el territorio de los Arana Hermanos y los Arana lo mandaron asesinar.

Todos estos elementos, el estilo literario, la fuerza de la naturaleza, el mensaje social, y la personificación de personajes que tipifican los sudamericanos -- conjuntan para formar una expresión de puro americanismo. La vorágine tenía y sigue teniendo un efecto fuerte

en la literatura latinoamericana. Al imprimir la novela, la recibió el público como una obra de gran éxito. De La vorágine, de la desorbitada importancia que asume en ella el paisaje, nace una sub-literatura dada al pintoresquismo, a la banal descripción, al relleno decorativo y al abuso dialectal. Esta literatura vive en un engaño: suponer que el hombre se rinde, mudo y vacío, ante el asalto de la vegetación sin intentar la supervivencia en un proceso de adaptación a la destrucción, y suponer que Hispanoamérica es un mundo de configuración primitiva predeterminado por poderes indescifrables. La novela hispanoamericana tarda en curarse de esta falsa visión y de este derrotismo; y de la tendencia a la simplificación psicológica que es su natural consecuencia. Pero, ensayando el redescubrimiento del hombre dentro de la medida exacta de la tierra en que vive, sin melodramatismos ni supersticiones, ella volverá en años recientes a resucitar aquello de genuina epopeya que La vorágine consiguió insinuar antes de arder en su conflagración romántica.²⁶

Es necesario escudriñar el efecto de La vorágine para saber si su influencia ya es evidente -- si ha tenido el resultado de producir Novelas de la Selva en años recientes. Lydia de Leon Hazera nos ha dado una lista que consta con las nuevas Novelas de la Selva, las que se han escrito desde la aparición de La vorágine: Toá, 1933, por César Uribe Piedrahita; Canaima, 1934, por Rómulo Gallegos; La Serpiente de oro, 1935, por Ciro Alegría; Los pasos perdidos, 1953, por Alejo Carpentier; Llanura, soledad y viento, 1965, por Manuel González Martínez; y La casa verde, 1965, por Mario Vargas Llosa.²⁷

Para descubrir si una forma moderna puede contener los elementos

de una verdadera Novela de la Selva, hay que analizar la obra de Alejo Carpentier, Los pasos perdidos. Tiene esta novela un protagonista innominado que paulatinamente busca una correlación de distancia física y evasión del tiempo concreto entre su situación presente, decaída y oscura, y una auténtica existencia hipotética.²⁸ Este protagonista, como Cova, viaja en busca de una realidad que a él le pertenecerá. Tratan los dos de escapar de lo factual de sus vidas. Cova usa la poesía para su método de fugar. El protagonista de Los pasos perdidos huye dentro de la mitología. Ambos prueban vivir en sus mundos que han creado, pero también se dan cuenta de la existencia de otros mundos: el mundo de los indios, de los trabajadores, o la realidad de las ciudades a las que no pueden los protagonistas conformarse. La distancia mental o simbólica tiene más que ver con sus situaciones que la distancia física. Las jornadas son semejantes en que el método de viajar es el río. Para Cova, provee el río un vehículo hacia la tierra de los muertos. En el caso del protagonista innominado de Carpentier, hace el río la ruta hacia el paraíso al principio, pero más tarde es el mismo río lo que impide su devolución. El héroe romántico, Cova, ha sido reemplazado por un héroe mítico, el de Los pasos perdidos, que ha sido cambiado por el tiempo en una figura nueva. Es que la incomunicación, la soledad, la impotencia de expresión, el absurdo metafísico, el transcurso temporal y la muerte son los impedimentos que los modernos héroes míticos deben enfrentar en un mundo marcado por los signos de la degradación.²⁹ También son semejantes las estructuras físicas de ambas obras. En La vorágine Cova viaja afuera de

la realidad en sus himnos poéticos. En Los pasos perdidos el narrador hace alejamientos dentro de sus párrafos -- se pierde en sus recuerdos, entonces vuelve al presente. Miro la novela de Carpentier como ejemplo moderno de la Novela de la Selva en la cual ha tenido bastante influencia La vorágine. Tiene Los pasos perdidos las mismas características que la otra, pero con una propensión hacia el Existencialismo y afuera del Romanticismo.

La vorágine queda como ejemplo de una novela que es producida por la naturaleza, por la misma selva. Su contribución, influencia, e impacto a la forma novelesca han asegurado su posición en la literatura hispanoamericana.

NOTAS

¹ Fernando Alegría, Historia de la novela hispanoamericana, México, D.V.: Ediciones de Andrea Edison, 1966, p. 9.

² Edena Guillermo y Juana Amelia Hernández, Quince novelas hispano-americanas, Long Island City, New York: Las Américas Publishing Company, 1971.

³ Ezequiel Martínez Estrada, "El nuevo mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba," Cuadernos americanos, Vol. XXII, marzo-abril 1963, pp. 89-122.

⁴ Irving Albert Leonard, Books of the Brave, Cambridge: Harvard University Press, 1949, p. 26.

⁵ Lydia de Leon Hazera, La novela de la selva hispanoamericana, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1971, p. 15.

⁶ Ibid., p. 23.

⁷ Ibid., p. 11.

⁸ Juan Loveluck, "Estudio preliminar por el profesor Juan Loveluck," La vorágine, José Eustasio Rivera, Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag, S.A., 1965, p. 31.

⁹ Ramiro W. Mata, Ricardo Güiraldes, José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Montevideo: Compañía Impresora S.A., 1961, p. 84.

¹⁰ Loveluck, op. cit., p. 31.

¹¹ Juan Loveluck, "Notas sobre la vida y la obra de Rivera," La vorágine, José Eustasio Rivera, Santiago de Chile: Editora Zig-Zag, S.A., 1953, p. 346.

¹² Loveluck, "Estudio," p. 27.

¹³ Loveluck, "Notas," p. 348.

¹⁴ Ibid., p. 333.

- ¹⁵Leon Hazera, op. cit., p. 251.
- ¹⁶Loveluck, "Notas," p. 358.
- ¹⁷Alegría, op. cit., p. 171.
- ¹⁸Leon Hazera, op. cit., p. 31.
- ¹⁹Loveluck, "Estudio," p. 28.
- ²⁰Leon Hazera, op. cit., p. 138.
- ²¹Loveluck, "Estudio," p. 20.
- ²²Ibid., p. 21.
- ²³Brito Broca, Americanos, Río de Janeiro: Editora Guaíra Limitada, 1944, p. 37.
- ²⁴Loveluck, "Estudio," p. 37.
- ²⁵Loveluck, "Notas," p. 353.
- ²⁶Alegría, op. cit., p. 182.
- ²⁷Leon Hazera, op. cit., p. 12.
- ²⁸Raúl Silva Cáceres, "Mito y temporalidad en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier," La novela hispanoamericana actual, Angel Flores y Raúl Silva Cáceres, ed., Long Island City, New York: Las Américas Publishing Company, 1971, p. 23.
- ²⁹Ibid., p. 25.

BIBLIOGRAFIA

- Alegría, Fernando, Historia de la novela hispanoamericana, México, D.F.: Ediciones de Andrea Edison, 1966.
- Broca, Brito, Americanos, Río de Janeiro: Editora Guaíra Limitada, 1944.
- Cáceres, Raúl Silva, "Mito y temporalidad en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier," La novela hispanoamericana actual, Angel Flores y Raúl Silva Cáceres, ed., Long Island City, New York: Las Américas Publishing Company, 1971.
- Callan, Richard J., "The Archetype of Psychic Renewal in La Vorágine," Hispania, Vol. 54, September 1971, pp. 470-76.
- Carpentier, Alejo, Los pasos perdidos, México, D.F.: Compañía General de Ediciones, S.A., 1974.
- Guillermo, Edenia y Juana Amelia Hernández, Quince novelas hispano-americanas, Long Island City, New York: Las Américas Publishing Company, 1971.
- Güiraldes, Ricardo, Don Segundo Sombra, Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1974.
- Hawke, David, The Colonial Experience, New York: Bobbs Merrill Co., Inc., 1966, pp. 1-84.
- Hudson, William Henry, Green Mansions, New York: Bantam Books, 1965.
- Leon Hazera, Lydia de, La novela de la selva hispanoamericana, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1971.
- Leonard, Irving Albert, Books of the Brave, Cambridge: Harvard University Press, 1949.
- Loveluck, Juan, "Estudio preliminar por el profesor Juan Loveluck," La vorágine, José Eustasio Rivera, Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag, S.A., 1965, pp. 16-42.
- Loveluck, Juan, "Notas sobre la vida y la obra de Rivera," La vorágine, José Eustasio Rivera, Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag, S.A., 1953, pp. 344-61.
- Martínez Estrada, Ezequiel, "El nuevo mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba," Cuadernos Americanos, Vol. XXII, marzo-abril 1963, pp. 89-122.

- Mata, Ramiro W., Ricardo Güiraldes, José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Montevideo: Compañía Impresora S.A., 1961.
- Pérez, Trinidad, ed., Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares, La Habana, Casa de las Américas, 1971.
- Rivera, David, "Rivera Intimo," Obras completas de José Eustasio Rivera, Rafael Montoya y Montoya, ed. Medellín, Colombia: Editorial Montoya, 1963, pp. 27-48.
- Rivera, José Eustasio, La vorágine, Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1970.
- Rivera, José Eustasio, The Vortex, Earle K. James, tr., New York: G. P. Putnam's Sons, 1935.
- Spell, Jefferson Rea, "The Secrets of the Selvas of Colombia Unfolded by José Eustasio Rivera," Contemporary Spanish-American Fiction, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1944, pp. 189-215.