

CONTAGIO NARRATIVO Y GESTICULACION RETORICA EN *LA VORAGINE*

POR

SYLVIA MOLLOY

Yale University

*Estamos ante un caso
literario en que, por suerte,
todas las reglas se quiebran.*

CALVERT CASEY

Leer *La vorágine*, hoy por hoy, es releerla. Esto, que se puede decir de todo texto como invitación y perspectiva abierta, se vuelve, en el caso del texto de Rivera, urgente necesidad: *hay* que releer *La vorágine* de manera activa y, si se quiere, perversa, contrariando un hábito de lectura que se ha impuesto por pereza. Porque con esta novela ocurre lo que con tantos textos hispanoamericanos anteriores al auge de la ficción en las últimas décadas: alguien (el anónimo y respetadísimo bibliotecario a quien confiamos, por apatía, el mantenimiento del canon) los ha leído de una vez por todas, alguien los ha clasificado, fijándoles un lugar inamovible: el de precursores, en el sentido más lato y menos generoso del término. Entre los muchos defensores de este estrecho criterio vale la pena citar a Vargas Llosa, para quien la novela de Rivera (como *Doña Bárbara* de Gallegos, o *Don Segundo Sombra* de Güiraldes) son meramente textos que vienen antes, que significan «históricamente, un paso adelante», pero que nada tendrían que ver con «el cambio cualitativo que sufre la ficción latinoamericana desde la posguerra». Antes bien, ese cambio cualitativo (entre cuyos gestores Vargas Llosa, desde luego, se incluye) hace «retroceder al siglo diecinueve a la narración de los años veinte y treinta»¹.

Para liberar la novela de Rivera, cuya complejidad narrativa, por

¹ Mario Vargas Llosa, «En torno a la nueva novela latinoamericana», *Río Piedras*, Revista de la Universidad de Puerto Rico, 1 (1972), pp. 130-131.

cierto, merece mejor suerte, de esta triste postergación, propongo dejar de lado las clasificaciones, tan férreas cuanto ingenuas, de que ha sido víctima. No verla como texto vuelto de pronto decimonónico, ni como «novela ejemplar», ni como «novela de la tierra», ni como novela de protesta social: desmontar en cambio esa red taxonómica que se ha ido tejiendo alrededor —y a veces a la vera— del texto para enfrentar su letra. Procurar aproximarse, siquiera tangencialmente, a lo que se sabe de antemano imposible: desleer para leer.

La muy poblada anécdota de *La vorágine*, el acontecimiento harto vistoso (destaca un crítico que en siete meses «ocurren o se narran a lo largo de la acción 16 crímenes, 14 muertes individuales y centenares en conjunto»²), la complejidad de su estructura, la pluralidad, a menudo cacofónica, de sus voces han desafiado por cierto a los críticos. Hay, comprueban los más, un notable *desequilibrio* en *La vorágine*: ese desequilibrio se condena —así el memorable dislate de Torres-Rioseco³—, se disculpa⁴ o se procura justificar más allá del texto. Entre ejemplos de este último esfuerzo, de índole menos interpretativa que sustitutiva, me detengo en uno para ilustrar el tipo de relectura que precisamente no propongo. En un ejercicio de escamoteo literario, interesante por su misma astucia, Leónidas Morales desarticula su lectura del texto de Rivera⁵. En un primer nivel, el de la historia individual del personaje, observa el crítico flagrantes defectos:

La narración avanza de manera descompasada... El movimiento discontinuo, inarmónico, se advierte con claridad en la composición de las acciones... Hay, pues, un defecto de concepción y realización artística, visible y voluminoso. Escombros y andamiaje sobrante impiden una contemplación despejada y pura.

² Elvira Aguirre, «El yo-poeta-narrador de *La vorágine*», *Eco*, 261 (1983), página 302.

³ «Desde un punto de vista estrictamente novelístico, creemos que Rivera ha cometido un grave error al dejar el desenlace en suspenso. No sabemos si Cova, Alicia y sus amigos, al desaparecer en la selva, mueren o son salvados más tarde. Es decir, la novela no tiene solución, no hay equilibrio (vuelta de Cova y Alicia a la civilización), ni catástrofe (muerte del héroe), sino que el problema central de *La vorágine* se continúa en nuestra imaginación...», Arturo Torres-Rioseco, «Una crónica-revelación de la selva», en Trinidad Pérez ed., *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares* (La Habana: Casa de las Américas, 1971), p. 104.

⁴ «[L]a novela de José Eustasio Rivera, no obstante sus lagunas y altibajos, su fervor épico lírico y su intercepción temática, es indudablemente la primera grande expresión de la naturaleza típicamente americana», Antonio Curcio Altamar, «Un nuevo mensaje», en Trinidad López ed., *Recopilación...*, pp. 148-149.

⁵ Leónidas Morales, «Un viaje al país de los muertos», en Trinidad López ed., *Recopilación...*, pp. 164-185.

En otro nivel, sin embargo, Morales rescata los defectos de ese primer «plano en que Rivera fracasa». Recordando la rica tradición del tópico, propone entender el viaje de Cova como nueva variante del descenso infernal:

Y ocurre de inmediato el desconcierto de tener que acomodar nuestra pupila a una presencia naciente, de sentido nuevo. La transfiguración de Arturo Cova, por ejemplo, es radical y mágica: de maquillado personaje romántico-naturalista se nos transforma en héroe mítico, de perfil remoto, profundamente americano, que emprende el descenso al vientre cósmico y devorador de la Naturaleza, en una aventura trágica.

La relación establecida entre *La vorágine* y otros textos no carecería en sí de mérito si su propósito fuese el diálogo textual abierto. Aquí se la utiliza, en cambio, para transmutar un desorden (interpretado como fracaso) en orden triunfal⁶. Se percibe la discontinuidad esencial de la novela como falla —en el doble sentido de quiebra y de defecto— y se la suprime, se la estuca, con una lectura mitificadora que brinda al texto una engañosa armonía.

Mi propósito de lectura es más modesto. No leer la novela a pesar de sus fallas, ni por encima de ellas, sino *en* esas fallas (esas quiebras) mismas. Enfrentar *La vorágine* en su discontinuidad y su mezcla —patentes, distintivas, constitutivas del texto— sin desde luego especular sobre si son o no deliberadas, ni mucho menos querer ver en ellas un reflejo de la (in)competencia narrativa de su autor.

Desde un principio, *La vorágine* es quiebra flagrante de la convención. Recurriendo al consabido truco narrativo del manuscrito encontrado para encuadrar su relato, un escritor y corrector que se firma «José Eustasio Rivera», a quien ha sido confiada la edición del manuscrito de Cova, informa en un prólogo al ministro que el texto ya está «arreglado para la publicidad». Aconseja, empero, demorar su publicación hasta que lleguen noticias del «infortunado escritor» y los suyos, creando así un fácil suspenso: como se ha publicado el libro (lo estamos leyendo),

⁶ No viene al caso aquí detallar el confuso planteo ideológico que respalda este manipuleo. Baste decir que el propósito parece ser la condena de la dependencia literaria europea más inmediata (la herencia romántico-naturalista) y la reivindicación del «hombre arcaico», como cifra de la literatura hispanoamericana y nuevo protagonista de mitos antiguos «en parte al margen de la tradición europea». Que esta prescindencia del modelo europeo es ilusoria lo prueba la fuerte dependencia del crítico en los planteos de Mircea Eliade, Ernst Robert Curtius y Albert Béguin.

esas noticias ya han llegado, aunque sólo las sabremos al final de nuestra lectura. En efecto, como contrapeso del prólogo (vaya por esa falta de equilibrio que censuraba Torres-Rioseco), un telegrama oficial con la información de que Cova y los suyos han desaparecido clausura el relato a manera de epílogo. Dentro de este encuadre se desarrolla el acontecer de la novela, tejido de distintos relatos incorporados dentro del relato básico, en primera persona, de Arturo Cova.

Convención distanciadora por excelencia, el marco de *La vorágine* aísla lo escrito por Cova, recalcando su carácter (ilusoriamente) independiente: yo «Rivera», editor y prologuista, deslindo el texto de ese otro que es Cova. Pero esta ingenua ilusión se rompe desde un comienzo, cuestionando compartimentos aparentemente estancos. Así, precede a la novela entera un epígrafe que es «fragmento de la carta de Arturo Cova», carta a la que se alude en la novela, pero que, notablemente, no figura en ella. La convención —ya nos dice este epígrafe indiscreto— no funciona: el texto, prolijamente enmarcado, desborda; lo que apenas se menciona «adentro» cobra existencia y encuentra su letra «afuera». El encuadre que procuraba una verosimilitud narrativa, la realidad del documento, borra límites y contamina espacios: señala no sólo el carácter indudablemente ficcional de lo escrito, sino el desdoblamiento —más valdría decir la perversión— de la voz narrativa.

Así como a primera vista *La vorágine* acude a un viejo recurso estructurante, para luego subvertirlo hasta lo inverosímil, también retoma un trillado motivo —el viaje de aprendizaje hacia lo desconocido— para plegarlo a una insólita lógica propia. El cotejo con *Heart of Darkness* de Conrad, relato algo anterior a *La vorágine*, con el que ésta presenta notables semejanzas, o con la muy posterior novela de Carpentier, *Los pasos perdidos*, resulta esclarecedor. Estos textos (desde luego podrían tomarse otros ejemplos) se inician con el abandono de un espacio demasiado conocido, cuyas convenciones, tan rígidas cuanto vacuas, se rechazan. En los tres textos se da, como contrafigura de ese espacio gastado, un espacio nuevo, no codificado —el «espacio blanco» con que sueña Marlow desde niño—, del que el protagonista espera una experiencia reveladora, singular. Pero mientras que en la mayoría de estas novelas de aprendizaje el protagonista se presenta disponible, abierto a la aventura, ya por curiosidad, ya por desasosiego, en *La vorágine* se presenta reacio y desafiante, con la mirada vuelta menos a lo que lo espera que a lo que se deja atrás. La primera frase del texto fija a Cova en una postura:

Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia. Nada supe de los deliquios

embriagadores, ni de la confidencia sentimental, ni de la zozobra de las miradas cobardes. Más que el enamorado fui siempre el dominador cuyos labios no conocieron la súplica⁷.

Lejos de volverse despojo, como los vicios o pecados que en los viajes espirituales superan los peregrinos, esta Violencia (prolongada en locura y delirio) será una *marca* del personaje cuyas variaciones valdrá la pena seguir. En estas primeras líneas de la novela, la Violencia, con mayúscula, sirve para cifrar una actitud; es, más que nada, pose estética. Cova proyecta su viaje como quien contempla la adquisición de un objeto exótico para una colección que se irá valorizando con los años⁸:

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 peligros (p. 6).

La crítica no ha dejado de señalar la pose estetizante del protagonista de Rivera, en la que se ha querido ver un recuerdo de Espronceda⁹ o, más acertadamente, el rastro de Huysmans¹⁰. Es posible que el modelo estuviera más cerca, en la propia literatura hispanoamericana: Cova es el último, gastado, descendiente del soberbio José Fernández de *De sobremesa*¹¹, es el dandy trasnochado que provoca la burla de Pedro Emilio Coll, aquel que va «a nuestras selvas vírgenes con polainas en los zapatos, monóculo impertinente en el ojo y crisantemo en el ojal»¹², y es también —volveré sobre esto— el poeta artificioso de *Tierra de*

⁷ José Eustasio Rivera, *La vorágine* (México: Porrúa, 1978), p. 5. Cito en adelante por esta edición.

⁸ Que el propio Cova tiene presente ese aspecto modernista de su aventura lo prueba su respuesta a Franco cuando éste le pregunta por el objetivo de su viaje: «Se me antojó conocer a Arauca, bajar el Orinoco y salir a Europa» (página 25).

⁹ Torres-Rioseco, p. 111.

¹⁰ Ver el sugerente artículo de Randolph Pope, «*La vorágine*: Autobiografía de un intelectual», en Randolph Pope ed., *The Analysis of Literary Texts: Current Trends in Methodology* (Ypsilanti, Mi: Bilingual Press), 1980, p. 257.

¹¹ Es oportuno recordar que en el proyecto político que construye mentalmente el personaje de Silva con minucia de orfebre —proyecto que prefigura la concepción estética de la política en un D'Annunzio o un Barrès— figura la expedición a la selva: «Pasaré unos meses entre las tribus salvajes, desconocidas para todos allí y que me aparecen como un elemento aprovechable para la civilización por su vigor violento las unas, por su indolencia dejativa las otras». José Asunción Silva, *De sobremesa*, en *Obras completas* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), pp. 141-142.

¹² Citado en María Luisa Bastos, «La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad», *Sur*, 350-351 (1982), p. 75.

promisión, primer volumen poético de Rivera. La aventura de Cova frustrará, desde luego, las expectativas del dandy. No es un viaje que se atesorará de por vida como objeto valioso, sino un viaje que hará de la vida misma un objeto sin valor; no una experiencia de la que se saldrá *ilesa*, sino una experiencia que será, toda ella, *lesión*. Ni itinerario espiritual ni viaje *bibelot*, la aventura de la selva en *La vorágine* será un itinerario insalubre¹³, que contamina a un hombre y su literatura, pero cuyo saldo no será del todo negativo: hará de él, por fin, un escritor.

La pose estética de Cova filtra sus percepciones: de sí mismo, de su entorno —mujer, naturaleza—, de su oficio de escritor. La actitud del dandy modela sus representaciones. Pero obsérvese que mientras el dandy finisecular, para recordar la expresión de Baudelaire, refulgía como «un fuego latente que se adivina, un fuego que puede, pero no quiere, irradiar», el *poseur* de Cova brilla con luz ostentosa y chillona. Acude a una gestualidad que, acaso verosímil en un período anterior, ahora aparece descontextualizada: gira sobre sí misma, se resuelve en parodia. En un nuevo tiempo y en un nuevo espacio, empieza a no funcionar o más bien funciona discordantemente, y de esa disfunción misma se nutre el texto.

De Cova sabemos, por su propia declaración, que tiene «la costumbre de fingir» (p. 13). Si bien se refiere a su conducta amorosa, la frase es aplicable a toda su actuación: Cova concibe su vida como *performance* y el mundo entero en términos teatrales. Cada uno de sus gestos está sobredeterminado, marca una pausa en el texto por su acusado histrionismo. Cova responde «con voz enérgica» (p. 7), habla «en tono despectivo» (p. 9), declara «jactancioso» (p. 9). Si ríe, lo hace «con carcajada eficaz» (p. 21); si pregunta, es «con voz convulsa» (p. 67); si hiere, es «con risotadas de sarcasmo» (p. 75). La gestualidad se vuelve gesticulación, se complace en el exceso y la afectación —aquella cursilería que tan bien observa Calvert Casey¹⁴—, no desdeña el ridículo.

¹³ No concuerdo con las conclusiones un tanto sorprendentes a las que llega David Viñas en «*La vorágine*: Crisis, populismo y mirada», *Hispanamérica*, III, 8 (1974), pp. 3-21. Para Viñas, Cova percibe su itinerario como una progresiva inmersión en la naturaleza y el populismo como un viaje hacia la salud física —que para Viñas se reduce a un elementalismo notable: «su cuerpo que mastica carne se le yergue como un sexo»— y la salud espiritual. La actitud de Cova quedaría marcada a partir de la frase: «No sé qué milagro, al pisar la llanura, aminoró la zozobra que me inspiraba». Pero esta frase, precisamente, *no es de Cova*, sino de Alicia. Cova, en cambio, se encarga de registrar, casi desde el comienzo, cuanto indicio de enfermedad presenta el llano.

¹⁴ Calvert Casey, «Prólogo» a José Eustasio Rivera, *La vorágine* (La Habana: Casa de las Américas, 1966), p. viii.

Así, cuando el jefe de la gendarmería, borracho, ofende a Alicia, Cova no sólo «lo degrad[a] de un salivazo» (p. 9), sino que «con esguince colérico le zafé a Alicia uno de sus zapatos y lanzando al hombre contra el tabique, lo acometí a golpes de tacón en el rostro y en la cabeza» (p. 9).

También teatralizada, escenificada según reglas precisas que remiten a un código caduco, aparece la naturaleza. El primer contacto entre el trasnochado esteta y el llano preselvático se da en términos de una estética finisecular:

Y la aurora surgió ante nosotros; sin que advirtiéramos el momento preciso, empezó a flotar sobre los pajonales un vapor sonrosado que ondulaba en la atmósfera como una ligera muselina. Las estrellas se adormecieron, y en la lontananza del ópalo, al nivel de la tierra, apareció un celaje de incendio, una pincelada violenta, un coágulo de rubí. Bajo la gloria del alba hendieron el aire los patos chillones, las garzas morosas como copos flotante, los loros esmeraldinos de tembloroso vuelo, las guacamayas multicolores. Y de todas partes, del pajonal y del espacio, del «estero» y de la palmera, nació un hálito jubiloso que era vida, era acento, claridad y palpitación. Mientras tanto, en el arrebol que abría su palio inconmensurable, dardeó el primer destello solar, y, lentamente, el astro, inmenso como una cúpula, ante el asombro del toro y la fiera, rodó por las llanuras, enrojeciéndose antes de ascender al azul (p. 10).

El fragmento, consistente y sostenido registro de gastados *clichés* románticos y modernistas, aparece marcado, sin embargo, por un elemento ajeno: las comillas que enmarcan la palabra *estero*. Signos de una temprana contaminación de voces, no siempre respetada por los editores¹⁵, estas comillas son frecuentes al comienzo de la novela. Realzan términos nuevos, no siempre regionalismos —se entrecomillan palabras tan comunes como *estero* o *pajonal* cuando aparecen por primera vez en el texto—, pero que sí se consideran incompatibles con el código elegido para enmarcar, y literalizar, la realidad.

¹⁵ Así, los responsables de la edición de la Biblioteca Ayacucho declaran haber suprimido «las comillas o la cursiva con que Rivera subrayaba la naturaleza regionalista de muchos de sus términos, por considerar que la mayoría de ellos han pasado a ser de uso corriente en la literatura contemporánea y han sido incorporados a los distintos diccionarios de la lengua» (*La vorágine*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976), p. xlv. Así suprimen, lamentablemente, para satisfacer un criterio que parece sobre todo visual, el efecto de contaminación y mezcla, que es capital en la novela. Para una evaluación de las consecuencias de otra asepsia editorial, véase Enrico Mario Santi, «Parridiso», en Justo C. Ulloa, comp., *José Lezama Lima: Textos críticos* (Miami: Ediciones Universal, 1979), pp. 91-114.

El empleo de las comillas traduce un desapacible contacto entre dos discursos que encuentra su paralelo en el no menos desapacible contacto entre dos espacios. Ya en esta naturaleza benéfica, endiosada, de las primeras evocaciones, puro tópico literario en el que se ve la mano del Rivera de *Tierra de promisión*¹⁶, se insinúan elementos que perturban la visión armónica, anunciando una naturaleza muy otra. Con cierta perversidad actualiza Rivera, en la figura de Cova, la visión idealizadora que fue suya para mejor destruirla. Porque la visión se empaña, literalmente se distorsiona. Cova empieza a padecer espejismos; más tarde padecerá alucinaciones. La naturaleza comienza a perder su carácter salubre. La realidad, entrecomillada por nueva, encierra una amenaza real:

Garzas meditabundas... arrugaban la charca tristísima, cuyas evaporaciones maléficas flotaban bajo los árboles como velo mortuario. Partiendo una rama, me incliné para barrer con ella las vegetaciones acuáticas, pero don Rafo me detuvo, rápido como el grito de Alicia. Había emergido bostezando para atraparme una serpiente «guño», corpulenta como una viga... (p. 11).

¹⁶ Que Rivera, al escribir esos poemas sobre el llano y la selva amazónica, concebía la naturaleza en términos idealizados, como objeto literario, a la vez que desconocía por completo la realidad que vagamente pretendía evocar —y además que tal paradoja no parecía importarle— queda suficientemente expresado en carta a un amigo viajero:

Te envidio esa vida que pasas en plena selva virgen, oliendo savias, contemplando bellezas del monte, en contacto con ese espíritu rústico, melancólico y solemne a la vez que tienen los árboles añosos, las marañas tupidas, las soledades a media luz, las quebradas espumosas, las hojarascas húmedas y acolchadas que dan un vaho tibio bajo las pisadas del que las oprime. Quisiera vivir contigo apreciando paisajes y traduciéndolos al verso, apreciando tus impresiones sobre todas las cosas, dialogando bajo los grandes ramajes acerca de la vida, del amor, del arte, de la muerte; penetrándonos con la sabiduría del silencio, que se ahonda mientras las savias fecundan, mientras el polen procrea; discurriendo sobre el agua de algún río turbulento y oscuro aun para la geografía misma; observando las almas de esas ramas indígenas, cuyo génesis se remonta a edades desconocidas, apreciando sus rasgos de poesía natural y comentando las supersticiones de su religión, quizás más antigua que la de Cristo, y más fielmente observada en todos los tiempos. Dime si no llevaríamos una vida envidiable, que muy pocos apreciarían!

Sabrás que he escrito y que publicaré pronto mi poema en cien sonetos titulado «Tierra de promisión». *Son descripciones de esa tierra y de Casanare, que no conozco sino en imaginación.*

Citado en Eduardo Neale-Silva, *El arte poético de José Eustasio Rivera* (New York: Hispanic Institute, 1951), p. 10.

Al perder la distancia que lo salvaguardaba de la naturaleza (al ir desapareciendo el control del entrecomillado), el viajero dandy —y por cierto la novela toda— va sufriendo un proceso de desordenamiento y contaminación. Anunciado en el plano del lenguaje —no sólo en la mezcla de niveles discursivos, sino en el uso de términos que remiten al vocabulario de la enfermedad—, el proceso se concreta en el plano de la anécdota con la llegada a Casanare. Punto liminar precario, en el umbral de la selva, Casanare es, por cierto, un lugar del *trastorno* —«Barrera lo ha trastornado todo. Ayá no se puede vivir» (p. 18)— donde la cercanía de la selva y del caucho justifica todo desmán «y nadie corregía el desorden ni normalizaba la situación» (p. 18). En este lugar de desorden se multiplican los discursos: a la enunciación impostada de Cova, a las voces cultas y neutras de Alicia y de Don Rafo, se añaden nuevas entonaciones, las voces populares de la niña Griselda, de la mulata Sebastiana, de Zubieta. En Casanare también se anudan la violencia de los celos —vividos en el texto como otra lesión— con la violencia de la selva. El nudo se reiterará a lo largo del relato en dos niveles: en el nivel de los acontecimientos, celos y selva se alimentan recíprocamente, cuando Cova parte a buscar a Alicia; en el nivel de la enunciación misma se traduce en delirio narrativo, cacofónica y exaltada aposición de percepciones, sueños y alucinaciones. Es justamente en este lugar, en Casanare, donde se manifiesta por primera vez, premonitoramente, este delirio. Arturo Cova sueña:

Soñé que Alicia iba sola, por una sábana lúgubre, hacia un lugar siniestro donde la esperaba un hombre, que podía ser Barrera. Agazapado en los pajonales iba espiándola yo, con la escopeta del mulato en la balanza; mas cada vez que intentaba tenderla contra el seductor, se convertía entre mis manos en una serpiente helada y rígida. Desde la cerca de los corrales, don Rafo agitaba el sombrero exclamando: Véngase! Eso ya no tiene remedio!

Veía luego a la niña Griselda, vestida de oro, en un país extraño, encaramada en una peña de cuya base fluía un hilo blancuzco de caucho. A lo largo de él lo bebían gentes innumerables echadas de bruces. Franco, erguido sobre un promontorio de carabinas, amonestaba a los sedientos con este estribillo: «Infelices, detrás de estas selvas está 'el más allá'!» Y al pie de cada árbol se iba muriendo un hombre, en tanto que yo recogía sus calaveras para exportarlas en lanchones por un río silencioso y oscuro.

Volvía a ver a Alicia, desgreñada y desnuda, huyendo de mí por entre las malezas de un bosque nocturno, iluminado por luciérnagas colosales. Llevaba yo en la mano una hachuela corta, y colgado del cinto, un recipiente de metal. Me detuve ante una araucaria de mora-

dos corimbos, parecida al árbol del caucho, y empecé a picarle la corteza para que se escurriera la goma. «Por qué me desangras?», suspiró una voz desfalleciente. «Yo soy tu Alicia y me he convertido en una parásita» (p. 19).

El delirio de Cova fabrica lo que luego la vigilia se encargará de confirmar. Los celos enferman —el *no tiene remedio* aquí es literal—, volviendo impotente al personaje, desarmándolo sexualmente: «una serpiente helada y rígida». La selva también enferma, y además mata: los sedientos fantaseados por Cova, que intentan aplacar su sed con el caucho venenoso, encontrarán confirmación más tarde en el relato de Clemente Silva. Sexo y selva convergen en el ambiguo líquido blanco —leche, semen, fluido vital—, que es a la vez manifestación de vida y de destrucción. Comienzan a ceder los mecanismos de control. Se borran los límites, se compenetrán monstruosamente elementos de órdenes distintos, se contaminan unos de otros: el rifle se vuelve serpiente, la mujer se vuelve árbol.

La contaminación queda sellada por el incendio que clausura la primera parte del libro, cerrando también toda posibilidad de regreso al espacio familiar dejando atrás. La salubridad de La Maporita, oasis semicivilizado cuyo esmerado orden se ha evocado con minucioso deleite —«complacidos observábamos el aseo del patio, lleno de caracuchos, siemprevivas, habanos, amapolas y otras plantas del trópico» (p. 13)—, es invadido y destruido por las llamas que arrojan a Cova «contra la selva aislándome del mundo que conocí» (p. 54). Más precisamente habría que decir que lo arrojan *dentro* de la selva, sumergiéndolo en ella como si lo sumergieran en un espacio infectado donde (adviértase) él mismo ansía sumergirse: el incendio, después de todo, ha sido causado en parte por él. El buen contacto con una naturaleza convencional y risueña ha sido suplantado por el contagio: la selva donde se interna Cova es un lugar enfermo, donde la vida misma es muerte, la procreación monstruosa y, de antemano, teñida de podredumbre.

El espacio selvático, nuevo y disponible, desafía al percibidor, lo tienta con posibles discursos, todos insuficientes, le muestra la inutilidad de un ejercicio literario armónico y unívoco. Es hartamente conocida la diatriba de Cova ante la ineficacia del modernismo en la selva:

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

Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí, los responsos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebalses de caños podridos (p. 104).

Ya antes, sin embargo, en cuanto Cova comienza su viaje selvático, otro pasaje elocuente emblematiza el modernismo asediado, y por fin, insuficiente. La artificiosa descripción del garcero puede leerse como último y secreto adiós de Rivera a la estática *pièce montée* modernista:

—Bendita sea la difícil landa que nos condujo a la región de los revuelos y la albura! El inundado bosque del garcero, millonario de garzas reales, parecía algodonal de nutridos copos; y en turquesa del cielo ondeaba, perennemente, un desfile de remos cándidos, sobre los cimborios de los moriches, donde bullía la empelusada muchedumbre de polluelos. A nuestro paso se encumbraba en espira la nivea flota y, tras de girar con insólito vocerío, se desbandaba por unidades que descendían al estero, entrecerrando las alas lentas, como un velamen de seda albicante... Y por encima de ese alado tumulto volvía a girar la corona eucarística de garzas, se despetalaba sobre la ciénaga, y mi espíritu sentíase deslumbrado, al evocar las hostias divinas, los coros angelicales, los cirios inmaculados (p. 60).

Importa señalar la precisa situación topográfica de este garcero. Recinto sacralizado por la retórica de Cova, es significativamente una isla, pero una isla permanentemente amenazada por la ponzoña y la destrucción que la rodean. En un prolijo ejercicio de desmontaje, el texto casi didácticamente pasa a contaminar el santuario evocado por la descripción de su entorno: caimanes «ocupados en recoger pichones y huevos», caribes que «descarnan en un segundo a todo ser», rayas de «arpón venenoso que descansa en el fango», anguilas «que inmoviliza[n] con sus descargas a quien la[s] toca». En este fango poluto se iza la caduca fortaleza modernista ostentando un tesoro que se ha vuelto frívolo, patético y comercializado: las plumas de garza que se mandarían «a las lejanas ciudades a exaltar la belleza de mujeres desconocidas» (p. 61).

Para quien intente descifrarla, la selva se propone como un conjunto heteróclito de *ruidos* que se resisten tanto a configurar un lenguaje coherente como a someterse a la clasificación retórica. Chasquidos, silbidos, ayes, rumores, zumbidos, retumbos, risas, son «voces desconocidas» que desconciertan y alucinan: «los sentidos humanos equivocan sus facultades: el ojo siente, la espalda ve» (p. 104). La percepción alterada, sin duda evocadora de paraísos artificiales, apela primero a la

curiosidad estética del dandy: «Me creí predestinado a lo extraordinario». Y añade: «Gozábame en adiestrar la fantasía y me desvelaba noches enteras queriendo saber qué cosa es el sueño y si está en la atmósfera o en las retinas» (p. 71). Pero la curiosidad del esteta cede a la preocupación del enfermo:

Sin embargo, yo comprendía que se trataba de algo más grave y hacía esfuerzos poderosos de sugestión para convencerme de mi normalidad. Enriquecía mis discursos con amenos temas, resucitaba en la memoria antiguos versos, complacido de la viveza de mi razón, y me hundía luego en lasitudes letárgicas, que terminaban de esta manera: «Franco, dime, por Dios, si me has oído algún disparate» (p. 72).

Enriquecía mis discursos con amenos temas, resucitaba en la memoria antiguos versos: los viejos códigos —y notablemente el caduco discurso literario de los «antiguos versos»— son pobre remedio. La alucinación de la selva no se presta ni al experimento psicológico ni a la repetición profiláctica de los versos antiguos; muy pronto llega esa revelación, en una como epifanía del «desvío mental» (p. 71). En ella, notablemente, se escenifica la invasión por parte de una selva activa —una selva sí dueña de un maligno discurso eficaz— en un sujeto inerme, privado de habla:

Aterrado, aturdido, comprendí que mis clamores no herían el aire; eran ecos mentales que se apagaban en mi cerebro, sin emitirse, como si estuviera reflexionando. Mientras tanto, proseguía la lucha tremenda de mi voluntad con el cuerpo innoble. A mi lado empuñaba una sombra la guadaña y principió a esgrimirla en el viento, sobre mi cabeza. Despavorido esperaba el golpe, mas la muerte se mantenía irresoluta hasta que levantando un poco el ástil, lo descargó a plomo en mi cráneo. La bóveda parietal, a semejanza de un vidrio ligero, tintineó al resquebrajarse y sus fragmentos resonaron en lo interior, como las monedas en la alcancía.

Entonces la caoba meció sus ramas y escuché en sus rumores estos anatemas:

«Picadlo, picadlo con vuestro hierro, para que experimente lo que es el hacha en la carne viva. Picadlo aunque esté indefenso, pues él también destruyó los árboles y es justo que conozca nuestro martirio!»

Por si el bosque entendía mis pensamientos, le dirigí esta meditación: «Mátame, si quieres, que estoy vivo aún!»

Y una charca podrida me replicó: «Y mis vapores? Acaso están ociosos?» (p. 72).

Con justicia observa un crítico cómo el antropomorfismo de raigambre romántico-modernista, ya utilizado en las impostadas descripciones

de la naturaleza de la primera parte, subsiste en las experiencias alucinatorias de Cova y objeto:

There are... two kinds of anthropomorphism in *La vorágine*: that of the poet who pretends, and that of the man who cannot see clearly. Both are in constant artistic conflict with each other... Rivera places himself in a serious artistic dilemma by using such devices... [I]n the first part of the novel Rivera has Cova so clear in his perception of nature that he can dally with these literary metaphors simply for stylistic effects and, in the second part, he has him honestly believing that the nature created by such figures in his imagination is objective reality¹⁷.

Bull reconoce una disparidad, pero no alcanza a ver su fecundísimo resultado: en su tratamiento de la selva Rivera *actualiza* el *cliché* antropomórfico, rescata hebras de una gastada convención y la recontextualiza. En la selva, la retórica del gesticulador permite provisoriamente —en el presente distorsionante de la alucinación— enfrenar una realidad vivida y declararse vencido por ella: la selva es la elocuente, no su víctima. Pero nada en *La vorágine* es unívoco. Perversamente esa retórica (de la cual el antropomorfismo es sólo un aspecto) seguirá funcionando, fuera de las alucinaciones, como máscara. Cova será ya impresionante alucinado, ya petimetre que se refiere a su «psiquis de poeta» (p. 120). El conflicto artístico de que habla Bull —que es el valor artístico de *La vorágine*— reside en ese vaivén.

Ya producto de alucinaciones, ya producto de una dolencia concreta —el ataque de beri-beri—, la parálisis, el mutismo o la palabra ineficaz frente a la palabra de la selva serán, una y otra vez, manifestaciones básicas del contagio de una selva en sí harto expresiva, indicios de su invasión monstruosa: «Hablaba, hablaba, me oía la voz y era oído, pero me sentía sembrado en el suelo, y, por mi pierna, hinchada, fría y deforme como las raíces de ciertas palmeras, ascendía una savia caliente, petrificante» (p. 144). La enfermedad de la selva —«el embrujamiento que se transmite por contagio» (p. 110)— es doblemente nociva: contamina al personaje *selvatizándolo*¹⁸, y al invadirlo, lo despoja de su palabra: queda reducido al «silencio para no provocar la selva» (p. 113).

¹⁷ William E. Bull, «Nature and Anthropomorphism in *La vorágine*», *The Romantic Review*, XXXIX (1948), p. 316.

¹⁸ Son obvias las metáforas que explicitan esa selvatización: «adormilado como la serpiente que muda escama» (p. 58), o «la pierna dormida, insensible, como de caucho» (p. 147).

La concepción de la naturaleza como fuerza destructora no es, por cierto, descubrimiento de Rivera y la originalidad de *La vorágine* no reside en su recurso a ese tópico. Tampoco es novedosa la idea de una naturaleza que enferma a sus habitantes ni, por otra parte, la del escritor como médico y el texto su diagnóstico. Basta remitirse a la memorable frase del *Facundo*: «El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión», o pensar en la *Radiografía de la Pampa* de Martínez Estrada, o recordar los maleficios de la vida selvática en la obra de Quiroga. La originalidad del texto de Rivera sí reside, en cambio, en la nueva entonación que hace de esos tópicos, en su sostenida, implacable y hasta sádica elaboración. Y la originalidad reside sobre todo en reactivar el tópico de la enfermedad en el nivel de la enunciación misma, afectando la palabra del protagonista narrador, permanentemente minando sus intentos de coherencia. Más allá de la anécdota que plantea, más allá de los temas que ofrece, *La vorágine* registra en su letra la enfermedad, la lesión, el contagio. Texto que reflexiona sobre la enfermedad, es, todo él, un texto enfermo.

Arturo Cova se presenta en *La vorágine* como doblemente procreador. Es escritor: la información se anuncia en el prólogo, reaparece varias veces en el texto en referencias a las pasadas actividades literarias del personaje y se vuelve tema recurrente de la última parte de la novela. Es también padre: al terminar el relato Alicia, da a luz a un hijo de ambos que Cova, con la misoginia que lo ha signado desde un comienzo, persiste en ver como *su* producto exclusivo.

Las referencias a la creación literaria merecen análisis. Al comienzo son sobre todo ornamentales y están al servicio de la vanidad algo ciega del dandy. Para bien o para mal, su fama de escritor lo precede. El jefe de gendarmería que ofende a Alicia lo reconoce y con burlón respeto lo trata de *poeta*. No menos irónico, pero sí más hábil, es Barrera cuando saluda por primera vez a Cova:

Alabada sea la diestra que ha esculpido tan bellas estrofas. Regalo de mi espíritu fueron en el Brasil, y me producían suspirante nostalgia, porque es privilegio de los poetas encadenar al corazón de la patria los hijos dispersos y crearle súbditos en tierras extrañas (p. 20).

La reacción de Clarita, una de las víctimas de Barrera, es sin duda más sincera, aunque también aprovecha la flaqueza del vanidoso: «Antier... te me pareciste a mi hombre. Luego simpaticé contigo desde que supe que eres poeta» (p. 36). Motivo de adulación o de admiración en los otros, motivo de jactancia y de vanagloria para el propio Cova,

quien se refiere con frecuencia a su prestigiosa actividad literaria, la escritura; sin embargo, nunca se pone en práctica en la primera parte de la novela. Cova es poeta que habla de lo que ha escrito —que asume la pose de escritor—, pero que no escribe¹⁹.

La pose de poeta que Cova trae consigo del pasado, junto con la paternidad biológica que le promete el futuro, son medios eficaces para distanciar el presente. A los dos acude Cova para nutrir sus fantasías reparadoras. En la etapa inicial del viaje, cuando el regreso a Bogotá aún parece posible, fabula un idilio de reintegro feliz:

Me vi de nuevo entre mis condiscípulos, contándoles mis aventuras de Casanare... [L]os congregaría para leerles mis últimos versos. Con frecuencia Alicia nos dejaría solos urgida por el llanto del pequeñuelo... Poco a poco, mis buenos éxitos literarios irían conquistando el indulto (p. 25)²⁰.

Una segunda fantasía reconfortante, concebida en Casanare en vísperas de la internación en la selva, resulta tanto más patética cuanto totalmente irrealizable. De nuevo se aúnan, en un idilio más reminiscente de la *María* de Isaacs que del texto modernista, la paternidad y la escritura, ésta aparentemente depurada de frívola gloria, más «sincera», pero no menos pose literaria:

Hasta tuve deseos de confinarme para siempre en esas llanuras fascinadoras, viviendo con Alicia en una casa risueña, que levantaría con mis propias manos... Allí de tarde se congregarían los ganados y yo, fumando en el umbral, como un patriarca primitivo de pecho suavizado por la melancolía de los paisajes, vería las puestas de sol en el horizonte remoto donde nace la noche, y libre ya de las vanas aspiraciones, del engaño de los triunfos efímeros, limitaría mis anhelos a cuidar de la zona que abarcaran mis ojos, al goce de las faenas campesinas, a mi consonancia con la soledad.

Para qué las ciudades? Quizá mi fuente de poesía estaba en el secreto de los bosques intactos, en la caricia de las auras, en el idioma

¹⁹ Con perspicacia señala Randolph Pope la falta de instrumentos de escritura en el llano: «Cuando necesitan un lápiz, ninguno de los arrieros que encuentran por el camino lleva ese instrumento, inútil en su esfera de comercio primitivo» (Randolph D. Pope, «*La vorágine*: Autobiografía de un intelectual», p. 258). Lo más notable, sin embargo, no es que el arriero carezca de lápiz, sino que esté desprovisto de él el escritor.

²⁰ El escritor que transforma el viaje en obra literaria —la aventura hecha poema que se comparte con los *happy few*— es otro aspecto del dandy hispanoamericano: piénsese de nuevo en el personaje de *De sobremesa*, en el Mansilla de las *Causeries* o de *Una excursión a los indios ranqueles*, y desde luego en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo.

desconocido de las cosas; en cantar lo que dice al peñón la onda que se despide, el arrebol de la ciénaga, la estrella a las inmensidades que guardan el silencio de Dios. Allí en esos campos soñé quedarme con Alicia, a envejecer entre la juventud de nuestros hijos... (pp. 42-43).

Sin duda se trata de otra primitiva fabulación de indudable raíz romántica, en la que Cova se adjudica una vez más un papel favorable. Pero es oportuno señalar que, si bien idealizado, aquí el ejercicio literario es menos aventura con la que se deslumbra al público que comunicación, relación entre el enunciante y su enunciado: es el vate de otras épocas que habla con la naturaleza o que sorprende la secreta correspondencia entre las cosas. Que esa relación deje de funcionar según las armoniosas e higiénicas líneas ingenuamente previstas por Cova, a medida que éste se va internando en la selva, es, precisamente, el conflicto más importante, el mayor *trastorno*, de *La vorágine*. Dentro de esa perspectiva, se enriquece el alcance de las demenciales alucinaciones de Cova, o de esos paralizantes ataques que literalmente suprimen su palabra coherente, mientras que a su alrededor bullen, de manera ensordecedora, las descontroladas palabras de la selva. También dentro de esa perspectiva se explica la composición por destrucción y contagio a la que se somete todo el libro. Como el misionero de la leyenda, seducido y subyugado por la indiecita Mapiripana, el poeta Cova terminará engendrando monstruos. La saludable paternidad se volverá fermento, vapor caliente, pesadilla: «marasmo de la procreación» (p. 104).

Hasta aquí se ha hablado de la percepción que tiene el propio Cova de su oficio de poeta. Vale la pena pasar a considerar qué lugar se le adjudica como tal en el nuevo espacio que va haciendo suyo: qué es ser poeta dentro de la primaria economía llanera y selvática. Es obvio que de algún modo se lo distingue; pero también se lo hace a un lado, excluyéndolo sistemáticamente de tareas y responsabilidades: «Por qué no me llevaban a las faenas? Imaginarían que era menos hombre que ellos? Quizá me aventajaban en destreza, pero nunca en audacia y en fogosidad» (p. 28). Es precisamente esa fogosidad inexperta la que desencadena catástrofes: la estampida de los animales (pp. 38 y sig.), la embestida del toro en el rodeo (p. 49), el enfrentamiento con el cacique (p. 62), arranques que llevan a sus compañeros a considerarlo «un desequilibrado tan impulsivo como teatral» (p. 75). Si bien Cova se arroga aparatosamente la jefatura de la expedición —«el que siga mi ruta va con la muerte» (p. 76)— la verdadera autoridad la ejercen el sensato Fidel Franco y el experto rumbero Clemente Silva. Dentro

del grupo, Cova es más bien objeto de cuidado, ya como insensato, ya como enfermo. No deja de ser irónico que la eficacia que por fin le reconoce el grupo sea confirmación, y explotación, de una de sus poses estéticas. El mayor servicio que rinde Cova, su mayor utilidad, es ser amante: el donjuanismo de que ha hecho alarde se vuelve, en la práctica, sórdida y forzada servidumbre de la Madona Zoraida Azam.

Las referencias directas, no ya a la pose escrituraria de Cova, sino a una práctica de la escritura contemporánea de los acontecimientos narrados se dan, insistentemente, en la tercera parte de la novela. Cova, por fin, escribe. En un corte temporal hartamente notable, Cova suspende su relato para hacer acto presente del hecho de que está escribiendo ese mismo relato:

Va para seis semanas que, por insinuación de Ramiro Estévez, distraigo la ociosidad escribiendo las notas de mi odisea, en el libro de caja que el Cayeno tenía sobre su escritorio como adorno inútil y polvoriento. Peripecias extravagantes, detalles pueriles, páginas truculentas forman la red precaria de mi narración, y la voy exponiendo con pesadumbre, al ver que mi vida no conquistó lo trascendental y en ella todo resulta insignificante y perecedero (pp. 129).

Este texto precario y perecedero que por fin surge como escritura presente en *La vorágine* difiere notablemente de los tan alardeados «éxitos literarios» de otrora. Es un libro de desechos —tanto literarios como humanos— escrito en un inservible libro de cuentas, dentro de un grupo cuyos miembros no pueden o no saben leer: la Madona sólo entiende el alfabeto árabe, el Váquiro es analfabeto y Ramiro Estévez, el amigo para quien supuestamente escribe Cova, se ha quedado misteriosamente ciego: «sus ojos debían tener alguna lesión porque los velaba con dos trapillos amarrados sobre la frente» (p. 122). Pero no es lo único que escribe Cova. También escribe notas, pliegos, documentos: informes destinados a una autoridad que cierra los ojos ante lo que ocurre en el Amazonas, cartas a un elusivo cónsul colombiano a quien se pide ayuda, requisitorias que nunca llegan a destino o que llegan a destiempo²¹. Los dos ejercicios de escritura son, de cierto modo, contradictorios: uno es la escritura «hacia afuera», hacia los otros que, ilusoriamente, habrían de salvar a Cova y sus compañeros; el otro es la es-

²¹ Sólo Randolph Pope, que yo sepa, se ha fijado en este doble ejercicio escriturario, a mi ver importantísimo. Disiento, sin embargo, cuando llama autobiografía a la escritura no oficial de Cova (es decir, al texto de *La vorágine*) y añade: «La autobiografía relata hechos del pasado, liberados ya de la inmediata urgencia del actuar: su escritura es su acción urgente, su presente hazaña.

critura «hacia adentro», que lejos de rescatar a quien la ejerce lo sume más en su materia informe. Es esta última escritura —la única, desde luego, que tenemos delante: el texto de *La vorágine*— la que recoge la violencia, la enfermedad, la que se contamina de selva. Conjunto derruido de palabras rotas, de fragmentarios relatos propios y ajenos²², se vuelve también, esta pobre escritura desmañada, la posesión más querida de su autor:

[L]a madona, bajo su gran sombrero, me preguntó:

—Tienes alguna cosa que llevar?

Señalando difícilmente el libro desplegado en la mesa, el libro de esta historia fútil y montaraz, sobre cuyos folios tiembla mi mano, acerté a decir:

—Eso! Eso! (p. 143).

Como síntoma, si se quiere, de esta escritura doliente, puede verse cierta técnica descriptiva en la novela. Es notorio el uso del detalle moroso, eficaz a fuerza de precisión y de entonación neutra, acaso recuerdo de los excesos «realistas» de un naturalismo finisecular al que conscientemente recurre Cova: «procuré manchar con realismo crudo» (p. 61). Clemente Silva, por ejemplo, encuentra el cadáver de su muy buscado hijo y «tuve que dejarle a la sepultura algunas falanges que aún estaban frescas» (p. 101). Es importante observar que la mayoría de esas descripciones, cuya frecuencia e intensidad crecen con la internación en la selva, se centra en mutilaciones o desmembramientos: en el estallido, la dispersión del cuerpo. La decapitación de Millán, tan frecuentemente citada, es buen ejemplo de este tipo de descripción minuciosamente obsesiva. Mutilados, desmembrados, mueren la mayoría de los personajes. Los perros despedazan el cuerpo del Cayeno, los caribes

²² Es interesante observar cómo uno de esos relatos incorporados por Cova, el de Clemente Silva, coincide, en más de un aspecto, con el suyo propio. Paternidad y escritura también aparecen estrechamente ligadas en la aventura selvática del rumbero. La busca del hijo (como en el caso de Cova) guía su itinerario. Procurando comunicarse con él, el padre «escribe» en la selva: «en vez de picar los árboles, grababa letreros en las cortezas con la punta del cuchillo... Por todas las entradas la misma cosa: *Aquí estuvo Clemente Silva en busca de su querido hijo Luciano*» (p. 86). A su vez, la selva «escribe» en el cuerpo de Clemente Silva, lo marca. Las cicatrices que lleva en la espalda, resultado de sufrimientos y torturas, son sus «señales particulares» (p. 90) y, como tales, adquieren valor documental. El sabio francés encargado de registrar los excesos de las caucherías, fotografía en una sola imagen la corteza tajeada por los mensajes de Silva y su espalda lacerada: «Momentos después, el árbol y yo perpetuamos en la Kodak nuestras heridas» (p. 89).

el de Barrera, el Pipa se desangra por los muñones en una descripción que mezcla, perversamente, el detalle brutal con el símil preciosista:

[L]e cercenó los brazos con el machete, de un solo mandoble, y boleó en el aire, cual racimo lívido y sanguinoso, el par de manos amoratadas. El Pipa, atolondrado, levantóse del polvo como buscán-dolas, y agitaba a la altura de la cabeza los muñones, que llovían sangre sobre el rastrojo como surtidorcillos de algún jardín bárbaro (pp. 145-146).

Menos que el horror intrínseco de estas descripciones, no exentas, desde luego, de cierto esteticismo efectista, importa la función que cumplen dentro de la economía general del relato. Momentos privilegiados por la descripción en los que se triza y desarticula un cuerpo (como se desarticula el cuerpo de Cova en su febril gesticulación, como en otro plano se triza y desarticula la estructura, la anécdota, la univocidad retórica de toda la novela) son como rituales espacios enfermizos, huecos de dislocación donde se escenifica el proceso del texto entero, un todo que estalla para recomponerse luego en sus encontradas piezas, exhibiendo sus lesiones.

Uno de los primeros contagios textuales que ofrece *La vorágine* reside, como se ha dicho, en la *mise en abyme* de un encuadre que quiebra la supuesta independencencia entre distintos niveles del texto²³. La misma confusión, el mismo cuestionamiento de convenciones se produce al final del texto. El epílogo cita —*textualmente*, dice una presentación que a la luz de las palabras que siguen resulta perversa— el telegrama enviado por el ubicuo y misterioso cónsul al ministro:

Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva.

Ni rastro de ellos.

Los devoró la selva! (p. 151).

No es éste, como es aparente para cualquier lector, un modelo de discurso telegráfico. Tipografía aparte, el dramatismo y el énfasis no caracterizan los partes burocráticos, aun en la selva tropical. En cambio sí es típico discurso de Arturo Cova, del texto de *La vorágine* que se acaba de leer, como si se hubiera operado otro desborde —de nuevo, un contagio—, como si la retórica de Cova tiñera el telegrama del cónsul

²³ Para un comentario útil sobre el encuadre de la novela, ver Richard Ford, «El marco narrativo de *La vorágine*», *Revista Iberoamericana*, XLII, 96-97 (1976), pp. 573-580.

del mismo modo que un fragmento de su carta había invadido el epígrafe.

Este entrecruzamiento y desplazamiento de voces, exhibidos emblemáticamente en el prólogo, el epígrafe y el epílogo, se producen en toda la novela. Recuerdo algunos ejemplos. El exaltado monólogo del cauchero («Yo he sido cauchero, yo soy cauchero!») que abre la tercera parte del libro es, a primera vista, un típico delirio retórico de Arturo Cova, muy semejante, por cierto, a la exacerbada invocación que abre la segunda parte («Oh selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina!»); sólo cuando concluye e interviene la voz de Cova («Sepa usted, don Clemente Silva») queda adjudicado el monólogo a su verdadero emisor. La larga reflexión atribuida a Don Rafo, en discurso indirecto libre (p. 12), se distancia a tal punto de su emisor, que pierde asidero y pasa a confundirse con un posible monólogo interior del propio Cova; de nuevo, es la mención del interlocutor («Callado, escarmentaba mentalmente las razones que oía») la que restituye la situación de diálogo y permite atribuir correctamente el parlamento huérfano. En el relato de Ramiro Estévez, incorporado a la narración de Cova, se borran, una vez más, los signos de la interlocución:

A ratos [el Váquiro] penetra en el escritorio a charlar conmigo.

—... Dígale a su paisano que le cuente las matazones.

—Ya me las contó. Ya las anoté.

En el pueblecito de San Fernando, que cuenta apenas sesenta casas, se dan cita tres grandes ríos que lo enriquecen... (p. 130).

«En el pueblecito de San Fernando» no indica, como podría parecer a primera vista, la continuación de la narrativa de Cova, un regreso al nivel de «A ratos... penetra», sino el comienzo del relato de Ramiro Estévez que Cova *ya anotó*. Sin embargo, esta nueva atribución sólo se le insinúa al lector cuatro párrafos más abajo con un par de vocativos («no pienses», «ni creas») que le revelan que el relato no es de Cova, que alguien se lo está contando, y se confirma únicamente al comienzo del capítulo siguiente: «Desde días atrás —me refiere Ramiro Estévez—» (p. 131). El final del relato de Estévez es igualmente borroso. «Calamidades físicas y morales se han aliado contra mi existencia en el sopor de estos días violentos» (p. 134) comienza el siguiente capítulo, palabras que podrían ser tanto de Estévez como de Cova, pero que aparentan ser del primero si se atiende a la continuidad. Sólo la mención de insaciabilidad de Zoraida Azam permiten atribuirlo a Cova: el relato de Estévez ha concluido sin que el lector se diera cuenta. No parece casual, por otra parte, que a la complicación y confusión de líneas

narrativas, a la creciente multiplicación de personajes y de relatos²⁴, corresponda una progresiva deslimitación geográfica. El itinerario de Cova comenzó en la capital de su país; concluye en sus confines, donde Colombia se entrecruza con Venezuela y con Brasil.

Hasta aquí se ha permanecido dentro de los límites del texto, o de los varios textos que integran *La vorágine*. Considérese ahora a Rivera, ya no como narrador «Rivera», sino como autor, como persona cuyo nombre aparece en la tapa y da, precisamente, autoridad al texto. También en este nivel la novela es rica en espejos y contaminaciones. La primera edición de *La vorágine* presenta, en sus primeras páginas, una fotografía que dice ser de Arturo Cova: es, previsiblemente, de José Eustasio Rivera. El Rivera histórico contamina al Cova ficticio con su efigie. O viceversa.

Este juego, o estos juegos, crearon, como era de suponer, notables confusiones²⁵. Menos sutiles que las reacciones que prevé Borges ante las *mise en abyme* —«tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros sus lectores o espectadores podemos ser ficticios»²⁶—, las reacciones ante el contagio textual en *La vorágine* pecaron más bien por exceso de literalidad. Así, desde luego, la previsible atribución autobiográfica: Cova y Rivera eran, sin duda, el mismo puesto que la fotografía única abría el camino a tal lectura. Así también el fenómeno opuesto, el desdoblamiento total, la vida independiente del personaje. Un crítico español, convencido de la existencia extratextual de Cova, traza una breve historia biográfica del conjetural escritor (basándose en datos de la novela) y concluye su nota de lectura con el siguiente juicio laudatorio:

Está... ensamblada de tal modo la ficción artística de Rivera con el diario auténtico del desventurado cauchero, que resulta casi imposible y, desde luego, expuesto discernir a uno u otro escritor de Colombia el lauro que la obra merece²⁷.

Así, por fin, como coda entre patética y jocosa, el incidente del sacerdote que acudió a Rivera luego de haber leído *La vorágine* para instarlo a

²⁴ Para un estudio estructural de estos múltiples relatos, ver Silvia Benso, «*La vorágine*: una novela de relatos», *Thesaurus*, XXX, 1 (1975), pp. 271-290.

²⁵ Ver Eduardo Neale-Silva, *Horizonte humano. Vida de José Eustasio Rivera* (Madison: University of Wisconsin Press, 1960), pp. 297-307.

²⁶ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé, 1960), p. 69.

²⁷ Carlos Sampelayo, «La feria de los libros; *La vorágine* juzgada en España», *Mundo al día*, nov. 21, 1925, citado en Eduardo Neale-Silva, *Horizonte humano*, p. 302.

buscar a Alicia y a su hijo y a legitimar sus escandalosas relaciones con ella, ofreciéndose él mismo a consagrar la unión²⁸.

¿Y el texto de *La vorágine*? En la última etapa del viaje que registra la novela, en una de las últimas escenas, tremendamente memorable, Cova, su mujer y su hijo recién nacido y sus tres compañeros se ven sitiados de modo irremediable (valga el término) por la enfermedad. Desde las lanchas —verdaderas *Narrenschiften* contaminadas— multitudes de apestados claman por víveres y amenazan con desembarcar:

Allá escucho toser la flotilla mendiga, que me clama ayuda, pretendiendo alojarse aquí. Imposible! En otra circunstancia me sacrificaría por aliviar a mis coterráneos. Hoy no! Peligraría la salud de Alicia!

Pueden contagiar a mi hijo! (p. 148; subrayado mío).

Para proteger al hijo del contagio de estos importunos, enfermos de selva, Cova decide internarse en el monte. Y recurre a una expresión sorprendente: «es mejor dejar este rancho y *guarecernos* en la selva» (p. 148; subrayado mío). Monstruosamente, se han invertido los términos y el trastorno es completo. La selva, en un postrero delirio mortuorio, se percibe como refugio; el camino de la muerte es una «Marcha triunfal»:

Que preparen la parihuela donde vaya acostada la joven madre!
La llevarán en peso Franco y Helí. La niña Griselda portará la escasa ración. Yo marcharé adelante, con mi primogénito bajo la ruana.

Y Martel y Dólar, detrás! (p. 148).

¿Qué fue del manuscrito de Cova, del *eso* a que se ha aferrado hasta el último momento? Queda atrás, librado al azar y a la intemperie, para que acaso lo encuentre Clemente Silva, para que, seguramente, lo encuentren los apestados. En el momento mismo en que éstos empiezan a desembarcar, Cova emprende la retirada y deja el manuscrito «desplegado en la barbacoa» (p. 148), como sobre un altar desafectado. Queda atrás ese esencial resto suyo como su reliquia y su emblema. Abierto a la enfermedad, expuesto, en esta desasosegante escena de clausura, a la inevitable contaminación: abierto a nuestra lectura.

²⁸ Eduardo Neale-Silva, *Horizonte humano*, p. 300.