

n.º 25

# TUNKUY

Boletín de Investigación y Debate



**Tinkuy**

Boletín de Investigación y Debate  
n.º 25  
Agosto-Diciembre 2020  
ISSN 1913-0481

Département de littératures et de langues du monde  
Faculté des arts et de sciences  
Université de Montréal

**Correo electrónico:** revista.tinkuy@gmail.com  
<https://llm.umontreal.ca/recherche/publications.html>

**Fundador**

Juan Carlos Godenzzi

**Director**

Luis Fernando Rubio

**Director de redacción**

Óscar Zabala

**Consejo consultivo (Université de Montréal)**

Anahí Alba de la Fuente  
Ana Belén Martín Sevillano  
Olga Nedvyga  
Enrique Pato

**Coordinador del número**

Óscar Zabala

**Diseño**

Carolina Barbosa Luna

**Corrección y estilo**

David Arias  
Eduardo González  
Anahí Martínez  
Óscar Zabala

**Traducción**

Daphné Morin

**Comité editorial**

David Arias  
Eduardo González  
Anahí Martínez  
Daphné Morin  
Ruben Pérez  
Jacqueline Avila Alvarez  
Luis Fuentes  
Luis Rubio  
Marie-Pierre Arsenault  
Óscar Zabala

**Comité científico**

Carola Mick (Université de Paris, Ceped), Azucena Palacios (Universidad Autónoma de Madrid), Guillermo Soto (Universidad de Chile), Aldo Olate (Universidad de la Frontera, Temuco), Marleen Haboud (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Angelita Martínez (Universidad Nacional de la Plata, Argentina), Adriana Speranza (Universidad Nacional de Moreno, Argentina), Catherine Poupeney-Hart (Université de Montréal), Nicolas Beauclair (Université de Montréal), Ana María Davis (Universidad de Sevilla), Philipp Dankel (Universität Basel), Felipe Hasler (Universidad de Chile), Mauro Mendoza (Universidad Nacional Autónoma de México), Jéssica Romero (Pontificia Universidad Católica del Perú), Rocío Caravedo (Pontificia Universidad Católica del Perú), Álvaro Ezcurra (Pontificia Universidad Católica del Perú), Laura Morgenthaler-Garcia (Ruhr Universität Bochum), Ricardo Andrade (University of Pennsylvania), Raúl Bendezú Araujo (Freie Universität Berlin), Piero Costa (Universidad de Verona), Adrián Freja de la Hoz (Universidad Tecnológica y Pedagógica de Tunja [UPTC]), Iván Vicente Padilla Chasing (Universidad Nacional de Colombia), Juan David Escobar (Universidad Nacional de Colombia), Marco Antonio Lovón (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), Andrés Napurí (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), Liz Moreno Chuquen (Universidad del estado de Idaho)

*El contenido de esta revista cuenta con una licencia de Creative Commons de “reconocimiento, no comercial”, Internacional 4.0 que puede consultarse en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>*





Boletín de Investigación y Debate

n.º 25  
Agosto-Diciembre 2020

Figuras femeninas en dos novelas de la selva:  
*La vorágine* de Rivera y *Los pasos perdidos* de Carpentier

Leonardo Ordóñez Díaz

leonardo.ordonez@urosario.edu.co

*Universidad del Rosario, Bogotá, Colombia*

### Resumen

Desde tiempos inmemoriales se ha vinculado la fertilidad de la tierra con ciertas figuras femeninas: Gaia, Mahimata, Tonantzin, Pachamama y otras diosas de las mitologías antiguas así lo atestiguan. La persistencia actual de un nexo simbólico entre las mujeres y el mundo natural es indiscutible, aunque sus rasgos y sus funciones han cambiado. El presente artículo retoma el tema mediante el análisis de los personajes femeninos en dos obras claves de la literatura hispanoamericana del siglo XX: *La vorágine* de José Eustasio Rivera y *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. Estas novelas relatan sendos viajes a la selva amazónica en los que las mujeres, si bien no son protagonistas, juegan un rol esencial en el desarrollo de la trama. El análisis mostrará las implicaciones que acarrea la feminización de la selva para la interpretación de ambos relatos.

*Palabras clave:* naturaleza, novelas de la selva, personajes femeninos, Rivera, Carpentier.

Cómo citar (MLA): Ordoñez, Leonardo. “Figuras femeninas en dos novelas de la selva: *La vorágine* de Rivera y *Los pasos perdidos* de Carpentier”. *Tinkuy. Boletín de Investigación y Debate*, n.º 25, 2020, págs. 26-42

ISSN 1913-0481



### Résumé

Il y a des lustres qu'on relie la fertilité de la terre à certaines figures féminines : Gaia, Mahimata, Tonantzin, Pachamama et d'autres déesses des diverses mythologies anciennes en témoignent. La persistance d'un lien symbolique entre les femmes et la nature est indéniable, quoiqu'il y ait eu des changements dans ses traits et ses fonctions. Le présent article récupère ce thème à travers l'analyse des personnages féminins de deux œuvres centrales de la littérature hispanoaméricaine du XX<sup>e</sup> siècle : *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, et *Los pasos perdidos*, d'Alejo Carpentier. Ces romans racontent deux voyages dans la jungle amazonienne dans lesquels les femmes, sans pourtant être des protagonistes, jouent un rôle central dans le développement de la diégèse. L'analyse démontrera l'incidence de la féminisation de la jungle sur l'interprétation des deux récits.

*Mots clés* : nature, romans de la jungle, personnages féminins, Rivera, Carpentier.

### Abstract

Since ancient times it is usual to link the earth's fertility with certain female goddesses: Gaia, Mahimata, Tonantzin, Pachamama, for example. The current persistence of a symbolic tie between women and the natural world is undeniable, even if its characteristics and functions are now very different. This article explores the subject by analyzing the female characters in two key novels of 20<sup>th</sup> century Latin American literature: *La vorágine*, by José Eustasio Rivera, and *Los pasos perdidos*, by Alejo Carpentier. These works narrate travels to the Amazonian rainforest in which women are not protagonists, but nevertheless have a central role in the structure of the texts. Our analysis will clarify how the authors' portrayal of the forest as a woman impacts the interpretation of these novels.

*Keywords*: nature, rainforest novels, female characters, Rivera, Carpentier.

## 1. Introducción

La selva amazónica es un tema recurrente en la literatura hispanoamericana. Desde *Cumandá* (1879) de José León Mera hasta *La serpiente sin ojos* (2012) de William Ospina, la lista de obras ambientadas en la Amazonía es bastante nutrida. En este corpus, en el que los personajes femeninos abundan (aunque raras veces ocupen un rol protagónico), los autores establecen a menudo un vínculo entre la feminidad y el entorno selvático. Se advierten allí los ecos de un viejo simbolismo de la procreación y de la fertilidad cuyo influjo es perceptible en la mayoría de las religiones antiguas. Bien sea para exaltar su capacidad germinativa, para destacar el ambiguo poder de seducción que la caracteriza o para otros fines narrativos, la selva de los novelistas ostenta unos rasgos marcadamente femeninos.

Mi propósito aquí no es abarcar un tema de tal magnitud, sino retomarlo mediante el análisis de las figuras femeninas en dos obras claves de la narrativa hispanoamericana de la selva, a saber, *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustasio Rivera y *Los pasos perdidos* (1953) del cubano Alejo Carpentier. Si bien el rol de las mujeres en estas obras ha sido objeto de amplia atención por parte de la crítica (Renaud; Salamanca; Magnarelli; Sommer), la óptica comparativa que guía el presente trabajo arroja nuevas luces sobre las implicaciones narrativas de la feminización de la selva. Publicadas con una distancia de casi 30 años, estas novelas encarnan dos modos ejemplarmente contrapuestos de representar el entorno selvático. Sin duda es posible subrayar ciertos nexos de continuidad entre el relato de Rivera y el de Carpentier. Así, León Hazera afirma que la odisea de Arturo Cova en *La vorágine* presagia “el viaje mítico del protagonista de *Los pasos perdidos*” y muestra cómo el estilo de ambas obras se vincula “por su descripción de la naturaleza amenazadora y primitiva” (216-217). Empero, lo más notable es el contraste entre la selva voraz de Rivera y la selva redentora de Carpentier; en esta línea, Moreno sugiere que *Los pasos perdidos* puede ser vista como “*La vorágine* al revés” (37), mientras que Aínsa titula su trabajo sobre el topos de la selva en Rivera y Carpentier con esta pregunta elocuente: “¿Infierno verde o Jardín del Edén?” (9).

Afinidades y diferencias de este tipo afloran igualmente cuando fijamos la atención en los personajes femeninos de ambas novelas. En particular, me interesa subrayar los siguientes paralelismos: (1) Los dos relatos están narrados en primera persona desde la perspectiva de un personaje-protagonista masculino que escribe un diario o unas notas de viaje y a cuyo alrededor gravitan tres figuras femeninas –Alicia-Griselda-Zoraida en el caso de Arturo Cova en *La vorágine*; Ruth-Mouche-Rosario en el caso del narrador de *Los pasos perdidos*–. (2) En los dos casos, por tanto, la imagen que se nos ofrece de las mujeres –y de la selva– está sesgada por la visión que de ellas tiene el protagonista varón, una visión matizada por las relaciones de afectividad que entran en juego en cada caso. Si bien el tratamiento que Carpentier y Rivera le dan al elemento mítico en sus obras atestigua una notable diferencia de enfoques, en ambos relatos la feminidad y el entorno selvático tejen un entramado simbólico articulado alrededor de figuras femeninas arquetípicas.

De tales paralelismos se deriva la estructura de este artículo. Así, en las secciones uno y dos analizaré los roles desempeñados por la tríada de personajes femeninos de cada novela; en la tercera perfilaré los arquetipos míticos que operan en el nivel simbólico y que sustentan el vínculo entre naturaleza y feminidad.

## 2. Violencia, machismo y misoginia en el infierno verde

La atmósfera sobrecogedora que describe Rivera en *La vorágine* se caracteriza por la violencia desatada de un mundo patriarcal en el que el imperio de la ley y la protección del Estado brillan por su ausencia (Tittler 2010; French 2005). La travesía de Arturo Cova cruza las llanuras de Casanare y Vichada y desemboca en la selva amazónica del sur de Colombia. En esas vastas regiones, situadas lejos de la capital, aún perviven a comienzos del siglo XX prácticas heredadas de los tiempos de los conquistadores. El propio Cova relata sus andanzas en términos que subrayan ese trasfondo histórico: “Por aquellas intemperies atravesamos a pie desnudo, cual lo hicieron los legendarios hombres de la conquista” (Rivera 144). Ahora bien, un elemento clave de dicha herencia es el machismo. La profesora Guerra Cunningham ha mostrado cómo, bajo las condiciones atípicas suscitadas por la Conquista, el estereotipo del Don Juan fomentó en América Latina un machismo “con dos características básicas: a) el poder para seducir al sexo femenino y b) la capacidad para ser agresivo y violento frente a la naturaleza y a los otros hombres” (14). Estos son justamente los dos rasgos que definen la personalidad de Arturo Cova.

Desde el inicio del relato Cova describe a Alicia, la mujer con la que sale huyendo de la capital, en forma despectiva: “Alicia me estorbaba como un grillete. ¡Si al menos fuera más arriscada, menos bisoña, más ágil!” (Rivera 13). Según Cova, las actividades favoritas de Alicia son “la pintura, el piano, los bordados, los encajes” (57), a tono con su origen citadino –Alicia es bogotana– y con la formación recibida en el colegio. Para Cova, los roles femeninos se definen en los términos típicos de una sociedad conservadora y tradicionista. Por eso, cuando Cova habla bien de Alicia, la describe como un trofeo digno de ser exhibido: “Alicia, ¿en qué desmerecía? ¿No era inteligente, bien educada, sencilla y de origen honesto?” (27); “En verdad no es linda, mas por donde pasa, los hombres sonríen” (52). Por lo demás, la manera de describir a las mujeres en el texto fluctúa según los cambios del estado anímico de Cova, y cómo este se torna más prepotente a medida que entra en la selva, las mujeres aparecen cada vez más a menudo tipificadas como meras *hembras*; así, para Cova, Griselda “no era más que una hembra, y una hembra vulgar” (52); después, en un rapto de despecho por la huida de Alicia, Cova se pregunta: “¿Qué perdía en Alicia que no topara en otras hembras?” (129); cuando conoce a Zoraida Ayram, Cova la pinta como “una hembra adiposa y agigantada, redonda de pechos y de caderas” (254), y luego como una “hembra bestial y calculadora, sedienta de provechos” (258). Así, las tres amantes que jalonan la odisea de Cova están hermanadas por su común condición de objetos sexuales: ellas son más o menos deseables según las circunstancias, pero van marcadas siempre con un estigma de inferioridad.

Varios críticos han advertido que las mujeres desempeñan en *La vorágine* un rol casi enteramente subordinado a las iniciativas de los hombres. Renaud, por ejemplo, afirma que en *La vorágine* “la mujer, pese a la diversidad de figuras a la que da pie, no pasa de ser un elemento secundario en un mundo objetivamente marcado por las empresas masculinas” (52). La estructura del relato confirma esta aserción, ya que Cova, a medida que cuenta sus peripecias, les cede la palabra en repetidas ocasiones a otros hombres para que cuenten las suyas, pero nunca les da ocasión a las mujeres de expresar sus puntos de vista. La dominación de los hombres sobre las mujeres se evidencia en este monopolio de las voces masculinas a expensas del silenciamiento de las voces femeninas. En un luminoso ensayo sobre la mujer y la naturaleza en *La vorágine*, Magnarelli ha descrito el modo en que Cova ejerce “el control del lenguaje y lo usa para su propio provecho. Alicia, por el contrario, es por esencia silenciosa y rara vez dice algo” (348). Y así como las acciones de Alicia,

Griselda y Zoraida aparecen siempre al trasluz de la perspectiva misógina de Cova, sus voces solo figuran en segundo plano, en diálogos breves y dispersos. No obstante, por momentos el lector alcanza a entrever el afloramiento del punto de vista femenino que ha sido ignorado por el narrador. Como advierte con perspicacia Renaud, “la desvalorización de la mujer por parte de Cova encubre la inconsciente e irritante comprobación de la fuerza, de la entereza, de la capacidad del sexo femenino para arrostrar victoriamente situaciones desestabilizadoras para los mismos hombres” (53). Buena muestra de ello es el siguiente contraste: al inicio, Cova ve con malos ojos la creciente intimidad de Alicia con la llanera Griselda (teme que esta le contagie a aquella su vulgaridad, que se refleja ante todo en su forma tosca de hablar) y se llena de celos enfermizos porque piensa que Alicia quiere abandonarlo para irse con Barrera; sin embargo, al final la misma Griselda le revela a Cova lo que realmente pasó: “¡Y huyendo, eya de vos y yo de Fidel, nos vinimos solas ponde pudimos: a buscá la vida en el Vichada!” (310). Enseguida añade, a propósito de su relación con Alicia:

Afortunadamente, la enseñé a amarrarse las naguas, a sabé portarse. No la desamparaba en tóo el camino: si salíamos del bongo, salíamos juntas, si dormíamos en la playa, una contra otra, bien tapáas con la cobija. El Barrera taba chocao, pero sin atreverse a ser abusivo. Una noche entre el bongo, destapó boteya pa emborracharnos. ¡Como náa le recibíamos, les mandó a los bogas sacarme a empeyones, y se lanzó a forzá a la niña Alicia; pero ésta desfondó la boteya contra la borda, y le hizo al beyaco, de un golpe, ocho sajaduras en plena cara! (310-311)

Frente a la violencia de sus hombres, Alicia y Griselda huyen, no para entregarse a otros hombres (Alicia enfrenta a Barrera con una entereza que contradice por completo el retrato que Cova ha trazado de ella como una mujer débil, ligera y algo infantil), sino para buscar la vida en el Vichada (recordemos que Griselda es llanera de pura cepa, fuertemente unida a su tierra). Y la amistad de Griselda no vulgariza a Alicia, sino que la fortalece, la adapta a la dureza de la vida rural y crea entre ambas un lazo de solidaridad que las capacita para afrontar juntas los peligros del camino.

La visión machista de Cova se manifiesta con especial crudeza en su modo de referirse a Zoraida. Esta sin duda es una mujer fuerte y muy hábil, puesto que no solo compite de igual a igual con los hombres en un ambiente brutal y despiadado, sino que se ha hecho un nombre y cuenta con poder y con recursos allí donde tantos hombres se arrastran en la miseria. Pero estos logros, en vez de despertar el respeto de Cova, nutren su resentimiento: “Cual se agota una esperma invertida sobre su llama, acabó presto con mi ardentía esta loba insaciable, que oxida con su aliento mi virilidad. Y la odio y la detesto por calurosa, por mercenaria, por incitante, por sus pulpas tiranas, por sus senos trágicos” (292). Zoraida aparece aquí como la mujer fatídica que, a semejanza de la selva, succiona poco a poco el vigor de los hombres y consume sus energías. La asimilación de Zoraida con el ambiente selvático es obvia por el hecho de que, como advierte Salamanca, esta “mujer-selva tiene características de la fauna y la flora amazónicas” (67). Ya vimos que, por la redondez y adiposidad de sus pechos y caderas, Zoraida parece un ídolo paleolítico de fertilidad, mientras que sus brazos “pulposos y satinados como dos cojincillos para el placer” evocan el aspecto viscoso y envolvente de las anacondas (254). El propio Cova subraya la afinidad de Zoraida con el elemento acuático y la vegetación cuando añade que ella “tiene el aspecto de una cascada”, porta un collar que se descuelga “desde su seno, cual una madreselva” y navega en su canoa “por los ríos más solitarios, por las correntadas más peligrosas” (254-258). Zoraida es descrita, por tanto, como una especie de ninfa de los ríos amazónicos: con ella cristaliza la asimilación de mujer y paisaje natural que ya se esbozaba en las figuras de Alicia y Griselda. Simplificando un poco y matizando los análisis que hace Salamanca de dicha asimilación (60-68), la red semiótica que se teje alrededor de los tres personajes femeninos se puede esquematizar en la tabla 1.

Tabla 1

Red semiótica de los personajes femeninos

	Alicia	Griselda	Zoraida
<b>Paisaje real</b>	El altiplano (el centro)	La llanura (transición)	La selva (la periferia)
<b>Paisaje simbólico</b>	El cielo	El purgatorio	El infierno
<b>Elemento</b>	El aire, la ligereza	La tierra, la esperanza	La vegetación, los ríos
<b>Raza</b>	Blanca ( <i>¿mestiza?</i> )	Mestiza, llanera	De origen turco
<b>Tipo</b>	La damisela educada	La campesina rústica	La madona lúbrica

Incluso los nombres de los personajes, confirman esta repartición semántica: *Alicia* evoca los vientos fríos que descienden de las alturas en verano; *Griselda* evoca el color gris y la imagen de una celda en la que se purga una falta; *Zoraida* hace pensar en una zorra, con su doble connotación de animal astuto que vive en la espesura del bosque y de hembra libidinosa. Si bien las tres mujeres son descritas en términos despectivos por Cova, Alicia retiene todavía ciertos rasgos positivos mientras que Griselda y sobre todo Zoraida encarnan las facetas más oscuras de la tentación perversa que arrastra a los hombres, en una espiral irresistible, a la sima del infierno verde.

En este rancio imaginario patriarcal, la opresión que los hombres ejercen sobre las mujeres (y sobre los indios, y también sobre otros hombres de su misma raza) está ligada a la voluntad férrea de dominar y explotar la selva. Esta es percibida al comienzo como una fuente inagotable de riquezas, como una oportunidad para la obtención de ganancias fáciles y rápidas. A la larga, sin embargo, son las fuerzas telúricas de la selva tropical las que se imponen. Lejos de enriquecerse, Cova acaba su odisea sumido en el infortunio. Es cierto que una de sus aspiraciones se cumple: al final logra vengarse de Barrera, entregándolo a la voracidad de las pirañas. Sin embargo, esta venganza resulta tan atroz que lo convierte a él mismo en casi una bestia, antes de que la selva a su vez lo devore, así como a su hijo recién nacido, a Alicia, a Griselda y a los otros integrantes del grupo. ¿Puede acaso imaginarse una derrota más completa?

### 3. Mujeres arquetípicas de la ciudad y de la selva

También el narrador-protagonista de *Los pasos perdidos* acaba derrotado, pero por otras razones y en circunstancias en que las mujeres juegan roles de otro tipo. Si bien en la novela de Carpentier, como en la de Rivera, la imagen de las mujeres está filtrada por la percepción que de ellas tiene el narrador, la perspectiva misógina de Cova da paso a una mirada distinta, más compleja, abarcadora y rica en matices. Dicha evolución es fruto de una confrontación deliberada de Carpentier con el antecedente ineludible que constituye *La vorágine* en relación con el tema de la selva. Así, interrogado al respecto, Carpentier afirma en una entrevista que *La vorágine* es una obra maestra en la que, sin embargo, Rivera “se limita a esbozar los perfiles del machismo latinoamericano, quedándose en la superficie de su Arturo Cova, que pudo ser un personaje gigantesco, un

arquetipo" (Chao 121). Desde luego, Carpentier sopesa estas insuficiencias en el momento de escribir *Los pasos perdidos*, como se nota en su depurada técnica de construcción de los personajes, siempre en procura de infundirles una dimensión arquetípica, y en su meticuloso tratamiento de los tiempos y los ambientes del relato, siempre en procura de conferirles el máximo poder abarcador.

Un indicio de la vocación totalizante de Carpentier es la estructura circular de su relato. En él el narrador viaja desde una ciudad norteamericana hasta una remota aldea amazónica, y al cabo torna al punto de partida, vencido y a la vez enriquecido por las experiencias vividas. Pero la historia del narrador no es solo un viaje en el espacio, sino "una travesía en el tiempo" (Shaw 43); su itinerario lo conduce desde la modernidad urbana e industrial de mediados del siglo XX hasta el Paleolítico y el Génesis, y aún más allá, a zonas de la selva situadas fuera del alcance de las cronologías históricas. Para realizar esta proeza el narrador no requiere una máquina del tiempo; de hecho, no es él quien remonta la corriente temporal hacia el pasado, sino que son más bien las diversas épocas históricas del pasado las que le salen al encuentro por el camino. En el trayecto, las relaciones del narrador con su esposa Ruth y sus amantes Mouche y Rosario son claves y jalónan los puntos de quiebre del desarrollo de la trama. En consonancia con el carácter espacial-temporal del viaje, los personajes femeninos aparecen ligados a lugares y ambientes específicos y a sus temporalidades respectivas.

En el primer y último capítulos de los seis que componen su diario, el narrador describe la gran ciudad contemporánea en la que ha vivido muchos años como un mundo decadente y artificial, desconectado de los ritmos naturales y que desgasta a las personas, sometiéndolas a una rutina asfixiante; los sujetos que circulan por sus calles tienen algo de autómatas, y el propio narrador, aunque percibe el sinsentido de lo que hace y es consciente del fracaso de su matrimonio, está atrapado en un estilo de vida que desprecia pero al cual se ha acostumbrado. Como bien lo dice el narrador, "habíamos caído en la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable o al Cómite" (73). Ruth y Mouche pertenecen a este mundo moderno urbanizado, industrializado y tecnificado. Los capítulos centrales del diario describen, a su vez, la entrada del viajero en un mundo distinto, caracterizado por la imponente exuberancia de "una naturaleza fuerte, honda y dura" (209) y por la autenticidad de la vida de sus pobladores. El impacto que siente allí el narrador es tan fuerte, que decide abandonar su vacía existencia anterior y quedarse a vivir en Santa Mónica de los Venados, la aldea recién fundada en el interior de la selva. Este es el mundo al que pertenece Rosario. La novela de Carpentier se basa entonces en un contraste entre la ciudad moderna y el mundo selvático, que se expresa en la oposición de Ruth y Mouche –prototipos de una feminidad de signo más bien negativo– con Rosario –su contrapunto positivo–.

En la ciudad, la vida amorosa del narrador oscila entre el hastío de su vida conyugal con Ruth y la satisfacción compensatoria que obtiene en los encuentros nocturnos con su amante Mouche. Con ninguna de estas mujeres tiene el narrador una relación plena. Tiempo atrás, Ruth había soñado con hacer una brillante carrera como actriz de teatro, pero la monotonía de representar a un mismo personaje una y otra vez a lo largo de los años desgasta su talento y acaba convirtiendo su habilidad para fingir en una segunda naturaleza. Para colmo de males, el narrador ve reflejado en el fracaso de su esposa su propio fracaso como músico: "Mi esposa se dejaba llevar por el automatismo del trabajo impuesto, como yo me dejaba llevar por el automatismo de mi oficio" (69). A ello se suma el desfase entre sus agendas de trabajo, de modo que pasan muy poco tiempo juntos. De hecho, luego de su fugaz intervención al inicio del diario, Ruth solo resurge al final, cuando el narrador vuelve de la selva y descubre que fue ella quien movilizó la expedición de búsqueda gracias a la cual una avioneta dio con su paradero en la espesura selvática. En esta parte, el narrador se refiere a su esposa con

condescendencia –“Ruth no había sido una mala mujer, sino la víctima de su vocación malograda” (293)– o con ironía –Ruth “es Genoveva de Brabante, vuelta al castillo; es Penélope oyendo a Ulises hablarle del lecho conyugal; es Griseldis, engrandecida por la fe y la espera” (302)–, pintándola como una mujer afanada ante todo por guardar las apariencias y por encarnar, como lo insinúa su nombre bíblico, el papel de esposa fiel.

Mouche comparte con Ruth el anclaje en la modernidad urbana –“se había formado intelectualmente en el gran baratillo surrealista” (92) – y la tendencia al fingimiento –“era de las que pasaban de fingir a creer lo fingido” (143) –. En su índole hay algo atractivo, pese al esfuerzo del narrador en ridiculizarla y subrayar sus defectos. Son numerosos los pasajes en los que la describe como una mujer frívola e incapaz de pensar por cuenta propia. El narrador dice que los juicios de Mouche “siempre respondían a una consigna estética del momento” (134) y se complacía en mostrar que, pese a ser una astróloga que se gana la vida escribiendo horóscopos, Mouche no puede precisar la posición de las constelaciones en la bóveda celeste durante una noche despejada (115). Como lo insinúa su nombre/apodo, Mouche tiene algo de artificioso y maquillado (en uno de sus usos en francés, el término *mouche* designa los lunares postizos), y su conducta conlleva una cierta suciedad moral y sexual. Es ella quien le sugiere al narrador la idea de engañar a los patrocinadores del viaje con unos instrumentos musicales primitivos falsificados –proyecto que al cabo no se realiza. Y el carácter impudico y escabroso de su sexualidad se anuncia desde el inicio, cuando el narrador cuenta que, en los momentos de placer amoroso, Mouche adoptaba “un idioma de ramera” (92). Más adelante, cuando Mouche hace alardes de mujer desprejuiciada sentándose entre las prostitutas de una de las fondas en el camino a la selva, y le hace insinuaciones al griego Yannes, el narrador la califica de “hembra alborotosa y rencillosa” (170). A esto se suman sus inclinaciones lésbicas, que le cuestan una paliza el día en que le hace proposiciones a Rosario.

Esta sistemática caracterización de Mouche como una mujer torcida, inauténtica y disipada la convierten poco a poco en la encarnación de los males que, según el narrador, aquejan a la civilización progresista. Hay que advertir, empero, que la mayoría de tales rasgos se aplican también, con justicia, al propio narrador, que no es ningún modelo de rectitud moral, ni de conducta sexual intachable, ni de autenticidad. Como dice con acierto Caplan, la figura de Mouche está recargada “con una serie de rasgos negativos que son redundantes con respecto al simbolismo del que ella es portadora, a fin de reforzarlo: su frivolidad, su debilidad física, su sexualidad provocadora e irresponsable” (166). El nexo entre Mouche y la civilización occidental decadente es acentuado por el hecho de que, a medida que se aleja de su ambiente habitual y se interna en el país del sur al que viaja acompañando al narrador, su figura parece cada vez más desfondada y fuera de lugar. No en vano el narrador constata “cuán falsas o desafortunadas eran sus reacciones ante este país que nos agarraba de sorpresa” (134) y lamenta que la sensibilidad de Mouche sea epidérmica y poco receptiva, incapaz de percibir las diferencias o negándose a valorarlas porque no coinciden con sus expectativas. Pero, de nuevo, cuando llegan al borde de la selva y ella cae enferma, el narrador la descalifica sin notar que sus palabras son igualmente válidas para describir su propio caso. Ese día, el narrador anota en su diario: “Mouche, aquí, era un personaje absurdo... Su tiempo, su época, eran otros” (209-210). ¿Pero qué decir del narrador en Santa Mónica de los Venados? ¿Acaso no es allí que, mientras el Adelantado, Marcos, fray Pedro, Rosario y los indios pasan toda clase de trabajos para sacar adelante la aldea, él se dedica a componer una pieza musical cuyos resortes íntimos, saturados de referencias histórico-literarias, nadie puede entender en la selva, donde la única música que cuenta son los cantos populares que se interpretan con una guitarra, a la manera de un juglar y al calor de una hoguera? ¿Quién es, después de todo, el más absurdo de los dos? El creciente fastidio que el narrador siente por Mouche durante las primeras etapas del viaje en el fondo expresa su insatisfacción por ser tan pare-

cido a ella, tan occidental como ella –del mismo modo que su descripción admirativa de Rosario expresa su profundo deseo de dejar de ser quien ha sido para transformarse en alguien distinto, alguien verdaderamente sano, puro y libre.

Frente a la gravitación de Mouche, quien se aferra al narrador como un lastre que le impide dejar atrás las facetas más bajas y mezquinas de su propio ser, Rosario representa la posibilidad de la redención, como lo sugiere de hecho la connotación religiosa de su nombre. No en vano es en las alturas de la cordillera que el narrador encuentra a Rosario por primera vez. Las neblinas del páramo en el que ella aparece forman una especie de zona gris que es preciso atravesar para acceder a un mundo distinto. A partir de ese momento los lazos entre Rosario y el narrador se hacen cada vez más estrechos, mientras aquellos que lo unían con Mouche se debilitan y al fin se rompen cuando ella cae enferma y él la deja abandonada justo antes de internarse en la selva. Esta transición entre la atmósfera viciada que representa Mouche y la atmósfera sanadora que representa Rosario es remachada por la feroz escena del primer coito entre esta última y el narrador. Ello ocurre justo al pie de la hamaca donde yace Mouche con fiebre. Primero, el narrador y Rosario se traban en “un abrazo rápido y brutal, sin ternuras, que más parece una lucha por quebrarse y vencerse” (212), o, si se quiere, un choque de impulsos primarios. Luego de un breve reposo, el claro de luna entra en la cabaña y cuando ambos se disponen a unirse de nuevo bajo su luz, la cara de Mouche se asoma sobre ellos “crispada, sardónica, de boca babeante con algo de cabeza de Gorgona en el desorden de las greñas caídas sobre la frente. ‘¡Cochinos! –grita–. ¡Cochinos!’”. Desde el suelo, Rosario dispara golpes a la hamaca con los pies, para hacerla callar” (212). Entonces, mientras Mouche recae en el delirio, Rosario envuelve al narrador en su abrazo y le “impone su ritmo”. El narrador apunta: “Nada nos importa ya la mujer que estertora en la oscuridad. Pudiera morirse allí mismo, aullando de dolor, sin que nos conmoviera su agonía. Somos dos, en un mundo distinto. Me he sembrado bajo el vellón que acaricio con mano de amo” (212). En la singular batalla entre dos mundos que aquí se libra, la civilizada Mouche, al ver a su amante infiel y a su rival autóctona revolcándose en el suelo, los acusa de recaer en la animalidad, comparándolos a unos cerdos. A ellos, sin embargo, les tiene sin cuidado lo que dice la mujer agonizante. La fuerza de la naturaleza se impone y hace callar a Mouche, así como el ritmo de Rosario se impone al narrador, iniciándolo a los misterios de un mundo aparte, a la cadencia de una música distinta. Todo sucede como si el pulso afiebrado de la modernidad de la que vienen Mouche y el narrador retrocediera ante un ritmo diferente, acompañado con la tierra. También como si las raíces del narrador fuesen trasplantadas y sembradas en una tierra nueva –aunque él mantiene aún la ilusión machista de ser el dominador, el amo.

La tierra nueva es la selva y es también Rosario, la mujer sin dobleces que cifra lo más auténtico del mestizaje americano: “Era evidente que varias razas se encontraban mezcladas en esa mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros y una peculiar anchura de la cadera” (147). Frente a ella, el narrador toma conciencia del exotismo de sus propios códigos culturales, de la distancia que separa su propia cultura libresca de la de ella, afincada en costumbres y en creencias ancestrales que él desconoce: “Mi formación, sus prejuicios, lo que le habían enseñado, lo que sobre ella pesaba, eran otros tantos factores que, en aquel momento, me parecían inconciliables” (171). Nótese que el narrador escribe: *Mi formación, sus prejuicios*, y no: *Su formación, mis prejuicios*. Si bien el narrador reconoce que la forma de vida de Rosario es tan válida como la suya (un relativismo afín al de la antropología de la primera mitad del siglo XX), al mismo tiempo considera que es ella quien tiene prejuicios, mientras que su propio punto de vista es fruto de la educación. Y, sin embargo, es Rosario quien lo guiará y protegerá en la iniciación a la vida selvática, es ella quien marcará para él una especie de renacimiento, como lo insinúa el narrador el día en que ella lo llama por su nombre por primera vez: “mi nombre, en su boca, ha cobrado una

sonoridad tan singular, tan inesperada, que me siento como ensalmado por la palabra que más conozco, al oírla tan nueva como si acabara de ser creada” (216). En el retrato un tanto idealizado que de Rosario traza el narrador, ella simboliza la protección maternal –la tarde en que la canoa en la que viajan está a punto de zozobrar en medio de una tormenta, es ella quien lo acoge a él en su regazo (231)–, la fertilidad –es ella quien sugiere la posibilidad de tener un hijo (287)–, los saberes tradicionales y la cercanía con la naturaleza –ella conoce como nadie los secretos de las yerbas, y las plantas hablan por su boca (149)–, todo en concordancia con roles que la cultura popular tradicionalmente le atribuye a las mujeres. El rol de esposa, en cambio, no aparece en la lista, como lo indican las ideas de Rosario al respecto, presentadas así por el narrador luego de que ella rechaza tajantemente su propuesta de matrimonio:

Según ella, el casamiento, la atadura legal, quita todo recurso a la mujer para defenderse contra el hombre. El arma que asiste a la mujer frente al compañero que se descarría es la facultad de abandonarlo en todo momento, de dejarlo solo, sin que tenga medios de hacer valer derecho alguno. La esposa legal, para Rosario, es una mujer a quien pueden mandar a buscar con guardias, cuando abandona la casa en que el marido ha entronizado el engaño, la sevicia o los desórdenes del licor. Casarse es caer bajo el peso de leyes que hicieron los hombres y no las mujeres. En una libre unión, en cambio –afirma Rosario, sentenciosa–, “el varón sabe que de su trato depende tener quien le dé gusto y cuidado”. Confieso que la campesina lógica de este concepto me deja sin réplica. (283-284)

Este es uno de los varios pasajes en los que narrador, que cree controlar los hilos de la situación, constata que en realidad son las mujeres que lo rodean quienes marcan la pauta. Él piensa que Rosario aceptará sin dudarlo su oferta de casamiento, pero ella desenmascara el carácter patriarcal de la institución matrimonial y le muestra al narrador (no solo con palabras, sino también en los hechos) que una mujer puede preservar su libertad sin renunciar por ello a vivir con un hombre. En el mundo selvático, la atribución de los roles de género no es dictada por las leyes sino por las necesidades naturales; se trata de un mundo que, a diferencia de la modernidad occidental, discurre fuera de los carriles de la historia, en el Valle del Tiempo Detenido; un mundo en el que el narrador, al igual que Mouche, está fuera de lugar. Aunque es cierto que él decide rehacer su vida en la selva, la fuerza de los lazos que lo atan a la aborrecida civilización sale a relucir cuando el papel y la tinta escasean y ya no puede seguir escribiendo su música. Entonces se revela que el triunfo del ritmo de Rosario ha sido transitorio –al igual que la derrota del ritmo de Mouche, el cual recobrará su ascendiente sobre el narrador en cuanto este retorne a la civilización (315-316). En efecto, aprovechando la llegada de la avioneta que lo anda buscando por la selva, el narrador decide viajar a la gran urbe en busca de los materiales que su inspiración requiere. Su idea es acopiar provisiones suficientes de tinta y papel para volver una vez más a proseguir su obra en la aldea selvática, al lado de Rosario. Este plan, empero, no se cumple, pues al cabo de unos meses el narrador ya no halla el camino de vuelta a la aldea, y además se entera por boca del minero griego de que Rosario, lejos de estar aguardando su regreso, es ahora la mujer de Marcos, quien la ha preñado: “Ella no Penélope. Naturaleza mujer aquí necesita varón” (328). El terrible golpe que significa esta noticia para el narrador muestra bien que, mientras estuvo en la selva, él no supo entender a Rosario; ella le había explicado con claridad las razones por las que prefería la unión libre al matrimonio, así que era obvio, que no anclaría en la espera de un hombre cuya partida era enigmática y cuyo regreso era incierto. Solo cuando su derrota está sellada el narrador reconoce que nunca perteneció en realidad al mundo selvático, en el que creía haber encontrado el antídoto para su condición de hijo moderno de Sísifo. Así, mientras el narrador se sume en el desarraigo de quien quiere pero no puede escapar a su propio tiempo, Mouche y Rosario siguen sus vidas en el mundo en el que cada una de ellas está sólidamente asentada: Mouche de retorno a la gran ciudad, Rosario esperando un bebé en el corazón de la selva.

Los anteriores análisis no agotan desde luego la riqueza de matices que le da tanta fuerza a los personajes femeninos de *Los pasos perdidos*, sobre todo a Mouche y a Rosario. La tabla 2 recoge apenas algunos rasgos definitorios útiles para el ejercicio de síntesis que viene a continuación.

Tabla 2

Rasgos definitorios entre personajes femeninos

	Ruth	Mouche	Rosario
Rol	La esposa fiel	La amante europea	La amante mestiza
Tiempo	La historia, siglo XX		Fuera de la historia
Espacio	La gran urbe moderna, la civilización occidental		La naturaleza, la selva
Carácter	El fingimiento, el culto a las apariencias	La disipación moral y sexual, la frivolidad	La autenticidad, la entereza, la cultura popular autóctona

#### 4. Aporías de la feminización mítica de la selva

Al repasar los resultados del análisis de las novelas de Rivera y Carpentier, se nota que los contrastes entre Alicia y Zoraida en *La vorágine* y entre Mouche y Rosario en *Los pasos perdidos* ocupan el primer plano, mientras las figuras de Griselda y Ruth pasan a un segundo plano. La oposición predominantemente espacial que establece *La vorágine* entre la capital del país (el *centro* de donde procede Alicia) y las regiones selváticas (la *periferia* en donde habita Zoraida), es sustituido en *Los pasos perdidos* por la oposición a la vez espacial y temporal entre la *ciudad moderna* (el mundo de Mouche) y la “selva primigenia” (el mundo de Rosario), marcando así el tránsito del regionalismo telúrico de los años 20 y 30 a la perspectiva más global que se perfila en los años 50. En este marco, y contra lo que podría esperarse, *Los pasos perdidos* no representa una superación del contraste entre civilización y barbarie que gravita en *La vorágine*, sino más bien una inversión de sus términos: la barbarie ya no está en la selva, aunque sí en el seno de la civilización, en la jungla de asfalto en que se han convertido las grandes urbes, mientras la selva aparece revestida de valores positivos, como si ella contuviera las claves necesarias para curar los males que afligen a la modernidad. Los términos se invierten, pero el planteamiento de los problemas en el marco de la dicotomía *naturaleza / civilización* queda intacto, y la selva redentora/curativa de *Los pasos perdidos* aparece como la otra cara de la selva agresiva/castigadora de *La vorágine*.

¿Cómo es que el tratamiento novelesco del tema de la selva arriba a este resultado? El análisis de los roles femeninos arroja luces al respecto. Recordemos que, en *La vorágine*, la figura de Alicia retiene valores positivos ligados a su educación y origen citadinos, al tiempo que la capital del país constituye el núcleo civilizado al que Cova quisiera poder regresar una vez que sus pasos se han extraviado en los llanos y en la selva. El peso de la barbarie recae por ende en la figura de Zoraida y en el entorno selvático –llamado a veces “cárcel”, a veces “infierno”– del cual ella es el emblema viviente. Tal repartición, empero, es problemática, ya que la denuncia social de los crímenes ocasionados por el boom cauchero (principal objetivo de Rivera al escribir la novela) se disuelve en el seno de la feminización mítica de la selva como diosa terrible y agresora que devora a los hombres y los arroja “hacia el vértice de la nada” (125). Por esta vía, los desastres causados por la acción humana y por el avance de la historia son *naturalizados* y, por tanto, quedan absueltos de entrada,

como lo ilustra esta idea de Cova: “la selva trastorna al hombre, desarrollándole los instintos más inhumanos: la crueldad invade las almas como intrincado espino; y la codicia quema como fiebre” (173-4). Según tal premisa, la explotación despiadada que diezma la población indígena de la región en el fondo es consecuencia de una fuerza irresistible de la naturaleza, la cual se apodera de los colonos y los convierte en una plaga arrasadora que desangra por igual los troncos de los árboles de caucho y los cuerpos de los indios. Estos últimos, de hecho, se confunden con la propia naturaleza, puesto que solo son tribus “rudimentarias y nómades” que “no tienen dioses, ni héroes, ni patria, ni pretérito, ni futuro” (136). La personificación de la selva en la figura de una mujer seductora y devastadora a la vez opera como una especie de pararrayos que absorbe las fuerzas de la historia y las licúa en los ciclos eternos de la vida y la muerte: “¡Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas!” (122). En este marco, la relación de los humanos con la naturaleza se vuelve un duelo a muerte en el que los humanos llevan las de perder: “mientras el cauchero sangra los árboles, las sanguijuelas lo sangran a él. La selva se defiende de sus verdugos, y al fin el hombre resulta vencido” (173). En el marco de este imaginario, los actos de agresión contra la selva y sus pobladores están justificados de antemano como legítima defensa: si la selva es *sádica*, ¿no es apenas lógico que los colonos hagan lo posible por anticiparse a las amenazas que representa una rival tan peligrosa? En el párrafo siguiente Cova advierte que, al cabo, “es el hombre civilizado el paladín de la destrucción”, pero esto parece ser el resultado de una lucha titánica en la que colonos tienen “a la selva por enemigo” (229). Así, el hecho de concebir la naturaleza como una rival implacable tiene dos graves implicaciones: primero, la barbarie humana se transfigura en impulso natural; luego, las acciones humanas pierden peso ético, bien porque se las considera como el resultado de dicho impulso natural irresistible, o porque se las ve como reacciones justificadas en una lucha a muerte por la supervivencia.

La principal figura femenina de *La vorágine* a la postre resulta ser la propia selva, cuya condición de diosa terrible queda magníficamente subrayada por la leyenda popular que Helí Mesa, uno de los mestizos que viaja con Cova, les cuenta a sus compañeros. Me refiero a la historia de la indiecita Mapiripana (154-156), la “celadora de manantiales y lagunas” que “vive en el riñón de las selvas” y que le chupa la sangre al misionero que, enviado a esas regiones a combatir la superstición, pretende quemarla viva “como a las brujas”. La indiecita, de rostro peludo como un orangután, rinde al infeliz misionero y queda encinta de él, dando a luz “dos mellizos aborrecibles: un vampiro y una lechuza”, que persiguen y acosan a su propio padre cuando este trata de huir. Al final, el misionero muere de fiebres en la misma cueva en la que la indiecita lo ha tenido acorralado. El vínculo entre selva y feminidad que rige la simbología de *La vorágine* es así apuntalado con una leyenda que, como señala Moreno Durán, “define toda la naturaleza de la selva y, por ende, del libro” (441). La razón por la cual *La vorágine* continúa siendo el arquetipo de novela de la selva es justamente esa: Rivera logra que, relegando a segundo plano las figuras de Arturo Cova, Clemente Silva, Alicia o Griselda, la selva al fin gane el rango de protagonista. Como señala Tittler, “el problema básico de Cova es que cree que él mismo es el protagonista, o peor aún, el héroe de su propio libro. En realidad –como Cova descubre a pesar de sí mismo– él no es más que una bocina ampulosa y vociferante” (21). La última palabra la tiene la selva, cuyo dictamen condena a los humanos a vagar movidos por la misma fuerza que amenaza con engullirlos.

*La vorágine* desemboca entonces en un callejón sin salida. Uno de los méritos de *Los pasos perdidos* consiste en proponer una relación distinta, en la que los humanos recobran su autonomía y su dimensión histórica sin que la selva pierda protagonismo. La estrategia consistirá en invertir los términos valorativos

asociados a la naturaleza y la civilización. En la novela de Carpentier son Mouche y la ciudad moderna las que aparecen cargadas de matices negativos como los que Rivera atribuía a la selva; no en vano para el narrador la ciudad es el lugar de los “hacedores de Apocalipsis” (329). Rosario y la selva se enaltecen en cambio con una serie de valores positivos ligados a la promesa curativa del retorno a los orígenes, a un escenario anterior a los desastres y acarreos de la civilización. El problema con esta inversión es que genera a su vez una nueva aporía: la selva se transforma en un ámbito aparte, envuelto en una nube de misterio que lo torna inaccesible –o, si se prefiere, en un paraíso perdido uterino que se recuerda con nostalgia pero al que no es posible regresar. Hay un pasaje de la obra que resulta pertinente a este respecto, pues asimila la selva a la vez a un ámbito secreto y a una matriz descomunal. Cuando el narrador encuentra en una taberna al Adelantado, este le dice que la selva, pese a su inmensidad, era “un mundo compacto entero, que alimentaba su fauna y sus hombres, modelaba sus propias nubes, armaba sus meteoros, elaboraba sus lluvias: nación escondida, mapa en clave, vasto país vegetal de muy pocas puertas. Algo así como el Arca de Noé, donde cupieron todos los animales de la tierra, pero solo tenía una puerta pequeña” (189). La selva es por ende un enorme ecosistema que permanece cerrado sobre sí mismo y solo revela sus misterios a ciertos iniciados. A lo largo del relato, y pese a la cercanía que nuevas tecnologías del transporte como la avioneta hacen posible, naturaleza y civilización parecen compartimentos estancos; el narrador es el único personaje que tiende un puente de comunicación entre ambos, pero luego, cuando pierde los pasos, queda dividido entre la evocación melancólica del paraíso y el mutismo del iniciado que no puede revelar los secretos a los que, por un privilegio especial, ha tenido acceso.

¿Cuál es la raíz de este mutismo? Al final del diario, en la gran urbe, el narrador toma conciencia de los obstáculos que le impiden comunicar su experiencia. Por un lado, los periódicos han convertido su viaje en noticia de primera plana y se empeñan en presentarlo ante el público como “un mártir de la investigación científica, que torna al regazo de la esposa admirable” (298), imagen en la que, por supuesto, el narrador no se reconoce, pero que, por la amplitud de su difusión mediática, adquiere una fuerza difícil de contrarrestar. Por otro lado, el narrador le vende a un periódico “cincuenta cuartillas de mentiras” con un relato ficticio de su viaje en el que incluye detalles y datos tomados de “una novela famosa, de un escritor suramericano”, a fin de darle mayor verosimilitud. ¿Cuál es la justificación de tal patraña? He aquí la respuesta: “No puedo revelar lo que de maravilloso ha tenido mi viaje, puesto que ello equivaldría a poner los peores visitantes sobre el rumbo de Santa Mónica y del Valle de las Mesetas” (300). Este argumento tiene sentido: desde hace siglos la naturaleza americana viene siendo descrita como tierra de maravillas, y esos relatos han atraído sobre ella oleadas siempre renovadas de colonización y explotación. Con ello aflora el que quizás sea de hecho el obstáculo más profundo: la selva de la que el narrador retorna en realidad yace enterrada bajo múltiples capas de lenguaje superpuestas, en una suerte de palimpsesto en virtud del cual cada nuevo intento de verbalizarla tiende a teñirse enseguida del exotismo propio de un jeroglífico (un riesgo al que la escritura de Carpentier no se sustraerá). Como advierte con justeza González Echevarría:

En vez de la presencia inmediata que persigue en su viaje a la fuente del tiempo y la historia, Carpentier descubre que la ruta de vuelta del paraíso está cubierta de textos que constituyen una memoria densa e inflexible de la cual no hay escapatoria. Está atrapado en la paradoja de hallarse “en las entrañas de la virginal América”, fruto de una concepción sin intermediario, sin padre; producto de una originalidad que reniega de la anterioridad, mientras que su propio texto afirma a cada paso que es una repetición –una nueva versión, quizás, pero una cuyo linaje puede rastrearse. Su intento de inscribir su “Yo” autobiográfico sobre un presente-pasado sin historia se convierte en un exhaustivo repaso de las infinitas variaciones del mito de orígenes. (“Alejo Carpentier” 222-223)

Esto es algo que el narrador no advierte realmente. De hecho, su diario despliega con insistencia cierta visión estereotipada de la naturaleza americana como un mundo impoluto a la espera de un Adán que lo bautice y le ponga su nombre a cada elemento del paisaje. Por fortuna, el texto brinda a la vez las herramientas para desmontar esa visión, con toda su carga de europeísmo y sus penosas resonancias coloniales/patriarcales. Por ejemplo: si bien el narrador, a tono con la feminización del mundo natural, se refiere a la selva como a una naturaleza virgen o a un mundo virgen las páginas del diario muestran al mismo tiempo que esas tierras han sido recorridas y descritas una y otra vez por buscadores de fortuna, hombres de ciencia, frailes, aventureros de toda laya y, antes que todos, por sus milenarios pobladores indígenas. El problema con la naturaleza americana no es que no haya sido verbalizada y se necesite un nuevo Adán que la nombre, sino más bien que los estratos de lenguaje que de hecho la envuelven nos impiden nombrarla, o para ser más precisos, nos hacen nombrarla al trasluz de proyecciones míticas e históricas de vieja data. Buena muestra de la forma como el narrador contribuye a perpetuar este tipo de encubrimiento verbal es la disputa en la que le pide a Ruth el divorcio. Al hablarle a su esposa de la amante que (eso cree él) lo espera en la selva, cómicamente describe a Rosario “como algo remoto, singular, incomprensible para los de acá, pues su explicación requería la posesión de ciertas claves...un ser sin asidero para nuestras leyes, que sería inútil tratar de alcanzar por los caminos comunes; un arcano hecho persona”, rodeado de “una decoración de Paraíso Terrenal” (305). En consecuencia, el lector de *Los pasos perdidos* tiene que distinguir dos niveles distintos de verbalización de la selva: de un lado, emisiones lingüísticas en las que la selva es encubierta o falseada adrede (el relato ficticio que el narrador le vende a la prensa, su descripción de Rosario a Ruth, la versión que Mouche da de los hechos), lo que acentúa la dificultad de comunicar en la ciudad la experiencia vivida durante el viaje; por otro lado, los extensos pasajes del diario en los que el narrador ofrece su versión “auténtica” de los hechos, pero que lejos de constituir una palabra “fundadora”, se inscriben en una añeja tradición de crónicas y de relatos de viajes a la Amazonía.

La feminización de la naturaleza y de la selva en *La vorágine* y en *Los pasos perdidos* se inscribe entonces dentro de una lógica de escrituras acumuladas cuyos estratos, según ha detallado con rigor González Echevarría, continúan barajándose y reacomodándose hasta hoy (“Myth and archive” 1-43). Roach, por su parte, ha detallado de manera convincente la tremenda fuerza que siguen teniendo en la cultura popular contemporánea los discursos en que la naturaleza aparece “como una mujer” o como “una madre”, bien sea “nutricia y dadora de vida”, o bien “caprichosa y peligrosa”, o bien “frágil y necesitada de protección masculina” (27). Ahora bien, si en *La vorágine* asistimos a una satanización de la selva, que la asimila a la figura de una mujer peligrosa y vengativa, en *Los pasos perdidos* la selva es idealizada como una fuerza genésica, imponente y aún aterradora en su majestuosa grandeza, pero, en todo caso, acompañada a un ritmo cósmico que los hijos de la civilización descarriada han olvidado y que ahora yace fuera de su alcance. En principio, es Rosario quien asume los rasgos típicos de una madre fuerte y protectora. Muestra de ello es el episodio en el que, durante una tormenta, el narrador aterrorizado busca refugio en su regazo, pues la canoa en la que viajan está a punto de naufragar: “Me abrazo de Rosario, buscando el calor de su cuerpo, no ya con gesto de amante, sino de niño que se cuelga del cuello de su madre [...] Con los dientes apretados, resguardando mi cabeza como se resguarda el cráneo del hijo nacido en un trance peligroso, Rosario parece de una sorprendente entereza” (231). En cuanto a la selva, es la faceta arcana y misteriosa la que prevalece, volviéndola algo así como un cofre sellado. La misma Rosario a menudo resulta misteriosa para el narrador, por ejemplo, cuando la escucha explicando detalladamente las propiedades de las yerbas, a las que ella se refiere en términos animistas, “como si se tratara de seres siempre despiertos en un reino cercano aunque misterioso, guardado por inquietantes

dignatarios" (149). Este énfasis en lo secreto y lo oscuro se acentúa en el nivel simbólico, con eficacia tanto mayor si tenemos en cuenta que el relato mítico subyacente (el descenso de Orfeo al reino de los muertos en busca de Eurídice) parece operar en un nivel inconsciente. Pelegrín ha mostrado en un magnífico trabajo que, mientras las alusiones a los mitos de Sísifo, Prometeo y Ulises abundan en el texto de Carpentier, el mito de Orfeo apenas si es mencionado, aunque probablemente sea el eje clave en la organización de la diégesis:

Los dos héroes, Orfeo y nuestro músico, en el marco de un viaje iniciático reciben el privilegio de violar las prohibiciones, de ver lo invisible, de escuchar lo nunca oído, de decir lo nunca dicho, de cantarlo. Pero si ellos logran vencer los obstáculos exteriores, son incapaces de vencerse a sí mismos: víctimas de su propia insuficiencia, su fracaso final los retorna a su incompletitud inicial, mutilados para siempre de la otra parte de sí mismos que creían haber reconquistado. (66-67)

El encuentro del narrador-Orfeo con su amante Rosario-Eurídice en *Los pasos perdidos* expresa entonces la posible reconciliación del hombre civilizado con la naturaleza perdida, pero la derrota final del héroe expresa la imposibilidad de tal reconciliación. Nacido y criado en el marco del tiempo occidental, histórico y fechado, el narrador no logra acomodarse al mundo de Rosario, ajeno a la historia y a las cronologías. De ahí la insistencia del texto en el carácter secreto, hermético, misterioso y arcano de la selva. Esta encierra maravillas, pero, precisamente, las mantiene encerradas, y los colonos que la exploran solo encuentran por doquier aquello que ellos mismos han proyectado antes sobre ella. Cuando Berchenko dice que *Los pasos perdidos* es "la afirmación, frente a la civilización occidental, de un universo cultural marcado por el mestizaje y la hibridación" (228), no podemos sino estar de acuerdo con él. Pero las preguntas incómodas subsisten: ¿por qué afirmar la especificidad americana en el marco del contraste maniqueo entre una civilización occidental viciada y una naturaleza maravillosa? ¿La añoranza de una vida en contacto con la naturaleza no es acaso el fruto típico de una civilización que, como la occidental, presiente que ya ha ido demasiado lejos por el camino del progreso? ¿La noción de la naturaleza como una madre pura y sanadora no es ella misma, por ende, una proyección ilusoria de la civilización corrompida que hace falta sanar?

En suma, tanto Rivera como Carpentier quedan atrapados en las redes de la feminización mítica de la selva y del dualismo entre naturaleza y civilización. Si *La vorágine* nos conduce a un callejón sin salida, *Los pasos perdidos* nos deslumbra con un mundo maravilloso, un útero arcano cuya puerta se abre por un breve lapso antes de cerrarse en forma irreversible. Sin embargo, la novela de Rivera compensa sus limitaciones mediante la articulación de una pluralidad de voces que relativiza la unilateralidad del punto de vista del narrador principal y abre un abanico de miradas posibles sobre la selva que será explorado por otros narradores. La novela de Carpentier, por su parte, va más allá de sí misma al reunir y al desplegar en su tejido verbal los múltiples estratos de la escritura sobre la realidad americana, iluminando los imaginarios de la naturaleza y los procesos de sedimentación histórica que silenciosamente apuntalan su permanencia en el tiempo. De este modo, el rigor con el que Carpentier y Rivera nos ayudan a enfrentar las aporías del naturalismo occidental es un aporte crucial para superar la estrechez del pensamiento binario que modela aún nuestra percepción de la selva.

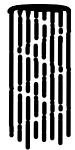
## Referencias

- Aínsa, Fernando. “¿Infierno verde o Jardín del Edén? El topos de la selva en *La vorágine* y *Los pasos perdidos*”, en *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*. Néstor Ponce (coord.). Nantes: Éditions du Temps, 2002, p. 9-36.
- Berchenko, Pablo. “La fonction narrative de l'hôtel, des auberges et d'autres lieux d'étapes dans *Los Pasos Perdidos* d'Alejo Carpentier”, <http://gsite.univ-provence.fr/gsite/Local/etudes-romanes/dir/12-%20Pablo%20%20Berchenko.pdf>. Consultado el 15 de diciembre de 2012.
- Caplan, Raúl. “Types et stéréotypes dans *Los pasos perdidos*”, en *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*. Néstor Ponce (coord.). Nantes: Éditions du Temps, 2002, p. 153-166.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra, 1985. Edición de Roberto González Echevarría.
- Chao, Ramón. *Palabra en el tiempo de Alejo Carpentier*. La Habana: Arte y literatura, 1985.
- French, Jennifer. “*La vorágine*: Dialectics of the Rubber Boom”, en *Nature, Neo-Colonialism, and the Spanish American Regional Writers*. Hanover: Dartmouth College Press, 2005, p. 112-154.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive. A theory of Latin American narrative*. New York: Cambridge UP, 1990.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier, el peregrino en su patria*. México: UNAM, 1993.
- Guerra Cunningham, Lucía. *Mujer y sociedad en América Latina*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1980.
- León Hazera, Lydia de. *La novela de la selva hispanoamericana. Nacimiento, desarrollo y transformación*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1971.
- Magnarelli, Sharon. “La mujer y la naturaleza en *La vorágine*. A imagen y semejanza del hombre”, en *La vorágine: Textos críticos*, compilación de Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza, 1987, p. 335-352.
- Moreno, Fernando. “*Los pasos perdidos*: ¿*La vorágine* al revés?”, en *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*. Néstor Ponce (coord.). Nantes: Éditions du Temps, 2002, p. 37-50.
- Moreno Durán, Rafael Humberto. “Las voces de la polifonía telúrica”, en *La vorágine: Textos críticos*, compilación de Monserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza, 1987, p. 437-452.
- Pelegrín, Benito. *Alejo Carpentier : écrire, décrire l'Amérique : partage des eaux et des cultures*. Paris : Ellipses, 2003.
- Renaud, Maryse. “Las mujeres, la selva, el enigma en *La vorágine* y *Los pasos perdidos*”, en *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*. Néstor Ponce (coord.). Nantes: Éditions du Temps, 2002, p. 51-58.
- Roach, Catherine. *Mother/Nature. Popular Culture and Environmental Ethics*. Bloomington: Indiana UP, 2003.
- Rivera, José Eustasi. *La vorágine*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1946.
- Salamanca, Néstor. “Trois femmes, trois paysages, un seul destin : *La vorágine*”, en *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*. Néstor Ponce (coord.). Nantes: Éditions du Temps, 2002, p. 59-70.
- Shaw, Donald. *Alejo Carpentier*. Boston: Twayne Publishers, 1985.
- Sommer, Doris. “El género deconstruido: Cómo releer el canon a partir de *La vorágine*”, en *La vorágine: Textos críticos*. Monserrat Ordóñez (comp.). Bogotá: Alianza, 1987, p. 465-487.

Tittler, Jonathan. "Ecological Criticism and Spanish American Fiction: An Overview", en *The Natural World in Latin American Literatures. Ecocritical Essays on Twentieth Century Writings*. Adrian Taylor Kane (ed.). Jefferson: McFarland & Company, 2010, p. 11-36.

*Fecha de recepción: 15/10/2020*

*Fecha de aceptación: 18/01/2021*



**Tinkuy**

*Boletín de Investigación y Debate  
Universidad de Montreal  
n°25 (2020)*



**TINKUY**

ISSN 1913-0481