

“¡Pero yo no estaba dormido!”: Arturo Cova en el país de los horrores o *La vorágine* como neonaturalismo fantástico

Álvaro Llosa Sanz

Hobart and William Smith Colleges

En un artículo donde se analiza el origen del imaginario literario en las novelas de la selva en Latinoamérica, María Helena Rueda destaca que “la selva metafórica, literaria, se traga en esas obras a la selva real que podría aparecer en ella” (31). En el caso de la novela de José Eustasio Rivera que nos ocupa, *La vorágine* (1928),¹ la selva es presentada recurrentemente a los lectores como un escenario extraño, macabro y amenazador, pero al mismo tiempo sublime, en el que somos intrusos no bienvenidos. En ese escenario se sitúa toda una aventura plena de horrores de explotación y supervivencia del hombre en la selva. Desde esta perspectiva, mi objetivo será relacionar esta apreciación con las características del género gótico-fantástico, del que procede el desarrollo del horror en la literatura, y plantear que *La vorágine*, primero, desde algunos de sus relatos enmarcados de carácter fantástico y, luego, desde la visión del narrador y los demás personajes, conforma en su tono y estilo, junto con algunos de sus elementos temáticos, un relato cuyo origen y objetivo está en la exposición dramática de la explotación inhumana de la selva y los caucheros, pero que es presentado como una irrealidad de pesadilla a través de elementos de fuerte goticismo que logran un efecto de horror multiplicado en el lector. Así, el neonaturalismo que determina el fin agónico de los intrusos en el medio selvático se ve transformado y potenciado, al fin narrado, por un aparato retórico de herencia fantástica casi omnipresente.

Debemos aclarar que lo fantástico, sometido aún a discusiones (Escudé González), quedó con cierto éxito establecido —especialmente si lo aplicamos al relato clásico del XIX— por el trabajo de Tzvetan Todorov sobre la literatura fantástica, quien plantea así el problema:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo

¹ Aunque originalmente publicada en 1924 en Bogotá, el autor revisó y publicó una versión final en 1928 en Nueva York, que es la que se sigue en la edición consultada aquí de *La vorágine*.

siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. (Todorov 15)

A la irrupción en nuestro mundo familiar de un hecho imposible de explicar según nuestras leyes, le sigue una suspensión que Todorov llama lo fantástico; mientras dura esa suspensión lo fantástico persiste. Sin embargo, el sujeto debe tomar una decisión: si determina que todo es explicable finalmente por un error de los sentidos o un previo desconocimiento de circunstancias, estaremos ante un desenlace que nos lleva a denominar el episodio como insólito o extraño; si se determina que no hay explicación posible y que el episodio ha de admitirse tal como fue, nos encontramos ante una situación maravillosa. Para Todorov siempre se elige una de ambas soluciones, con lo cual no existe ningún relato totalmente fantástico: lo fantástico es el lapso que dura la incertidumbre originada ante la posibilidad de un imposible. “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov 15). Por lo tanto, vamos a centrarnos primero en esa incertidumbre que se va generando a través de la novela, y que en su ambigüedad final (“¡Los devoró la selva!” [385]) se mantiene intacta, permitiéndonos decidir como lectores si toda la historia de Cova ha sido, en parte o en todo, un suceso extraño y explicable, o si por el contrario puede caber en el terreno de lo maravilloso e inexplicable según nuestras leyes. En estas coordenadas, hay que tener en cuenta a manera de trasfondo general la tradición de lo maravilloso que procuraron en la América Latina colonial las crónicas españolas de conquista, las propias leyendas indígenas y la conformación y proyección en el siglo XX de una cultura de lo real maravilloso primero, y del realismo mágico después. Si bien *La vorágine* admira y trata la naturaleza de la selva como lo hiciera un heredero romántico del conquistador atravesando un espacio desconocido, incluye leyendas indígenas maravillosas y puede apuntar en su mezcla de elementos de una realidad cruda con visiones y sucesos insólitos hacia aspectos de los venideros real maravilloso y el realismo mágico, lo relevante en este trabajo es demostrar la creación y evolución de esa incertidumbre que el narrador logra inocular en el lector a través de la intrusión de lo fantástico, modelando su experiencia de percepción del mundo en la novela, la selva cauchera. Asistiremos entonces a la elaboración de una incertidumbre de lo fantástico mediante la evolución de la historia narrada que, adaptada al universo americano, habrá de vestirse con elementos derivados de la novela gótica de horror, aquella nacida en el siglo XVIII inglés, de ambientación elevada y sublime (como lo será la selva misma en *La vorágine*), plagada de fantasmas sobrenaturales (como algunos de sus personajes) y obsesionada con la perversión del carácter humano (subyacente en el trasfondo ético de la aventura narrada en nuestra novela) (Ceserani 129-130).

La vorágine, mediante la técnica cervantina de incluir relatos que completan sucesos relativos a la trama principal, nos llega salpicada de narraciones enmarcadas de diferente extensión, de forma que —en un afán por insistir en cierta perspectiva de objetividad— diferentes personajes tienen la oportunidad de ofrecer su voz y su visión ante los hechos y la selva misma. Entre todos estos relatos, vamos a destacar algunos muy breves pero

significativos por su relación con el género fantástico y su vertiente de horror, con la finalidad de mostrar la raíz fantástica subyacente en la novela. El primero sucede en la sabana durante la estadía de la pareja protagonista recién llegada de la ciudad, Arturo Cova, poeta y empresario, y Alicia, su prometida, en la estancia de La Maporita, donde unas fiebres impiden dormir y hacen soñar a Arturo lo que parece toda una predicción para el desarrollo de la novela (111-112). En el segundo, mientras avanzan por la selva acompañados del guía Pipa, un cuatrero de la zona, éste toma un alucinógeno ceremonial —el yagé— para adivinar dónde están las mujeres huidas; el contenido de la alucinación nos muestra una selva de gigantes heridos, de árboles antropomorfizados deseosos de vengarse del expolio al que se ven sometidos por el hombre (213-214). En el tercero, Helí Mesa narra la leyenda de la indiecita Mapiripana, que como diosa de la selva se venga de un lujurioso monje español chupándole la sangre y con ella la vida (225-227). En el cuarto y último, Arturo Cova, sufriendo unas fiebres extremas, alucina con diferentes elementos naturales de la selva que le hablan y piden clemencia, a la vez que asiste a un supuesto ataque de catalepsia en el que se ve a sí mismo enterrado vivo (228-230). Enseguida vamos a analizar los componentes que caracterizan lo fantástico en estos relatos y después discutiremos el valor de la enmarcación de lo fantástico en una novela que ha sido calificada generalmente de neonaturalista.

En el primer sueño de Cova derivado de un estado febril, su pareja Alicia huye por la sabana hacia un hombre que bien podría ser el cauchero Barrera; Arturo la espía, pero cada vez que intenta apuntar con su escopeta al seductor, ésta “se convertía entre [sus] manos en una serpiente helada y rígida” (111). En el sueño también ve a la niña Griselda, patrona de La Maporita, vestida de oro sobre una roca de la que mana caucho y en la que beben innumerables personas, mientras Franco, su compañero y también dueño de La Maporita, grita: “¡Infelices, detrás de estas selvas está el más allá!” (112). Arturo percibe entonces cómo “al pie de cada árbol se iba muriendo un hombre, en tanto que [él mismo] recogía sus calaveras para exportarlas en lanchones por un río silencioso y oscuro” (112). Ve otra vez “a Alicia, desgredada y desnuda, huyendo de [él] por entre las malezas de un bosque nocturno, iluminado por luciérnagas colosales” (112). Arturo se detiene ante una araucaria, árbol muy parecido al del caucho, e intenta picarle la corteza para extraer goma, pero entonces escucha: “¿Por qué me desangras?, suspiró una voz falleciente. Yo soy tu Alicia y me he convertido en una parásita” (112). Además de plantear en este fragmento todo el programa argumental y temático de la novela (huida de las mujeres y persecución de las mismas, venganza a muerte sobre un Barrera seductor y explotador, explotación de hombres en las caucherías y devastación de la selva misma, deshumanización del individuo y simbiosis de la mujer con el mundo de la naturaleza), el sueño se configura como un relato fantástico de horror en sus episodios, perfectamente asumible para el lector en su extrañeza ya que nos es explicado-enmarcado como un simple sueño, donde sabemos que el estatus de la realidad queda suspendido y en el que casi cualquier cosa es posible, por esta razón no plantea un problema o suspensión auténtica para el lector o el narrador en este momento, pero funcionará como profecía o visión que se va a cumplir en la realidad de los personajes en el resto de la novela. En cierto modo, el sueño haciéndose realidad será la transformación hacia un escenario de horror de carácter fantástico que van a sufrir todos los personajes en el espacio naturalista del medio salvaje y sin ley de la selva. El interior de este relato-sueño, por su parte, se caracteriza al principio por presentar una plausible

huida de la amante y su persecución por parte de Arturo: el primer elemento fantástico surge cuando al apuntar con el rifle, éste se metamorfosea en una serpiente, impidiéndole disparar. La roca que mana caucho y los infelices bebiéndoselo, los hombres muriendo inexplicablemente ante cada árbol y la recogida de sus calaveras apelan a un sentido de lo fantástico surrealista en su simbiosis con lo onírico y forman parte de este ilusorio viaje de Cova tras Alicia, a la que finalmente encuentra convertida en parásita de una araucaria parlante a la que él mismo está desangrando. Encontramos en la configuración de este sueño la alteración de las reglas familiares que rigen nuestro mundo conocido, lo que permite a un relato transformarse en fantástico —como explica Todorov— gracias a la sensación de vacilación entre la idea de lo posible y lo imposible (o quizás posible desconocido). Para quien está soñando —Cova antes de despertar y decidir que su experiencia ha sido soñada y, por lo tanto, explicable por la confusión de los sentidos— la resolución de lo fantástico en extraño, como producto de la imaginación en este caso, se dará sólo cuando él mismo despierte “[a]gitado y sudoroso” (112) y perciba que todo ha sido un sueño, mismo que después narra en su manuscrito como tal, alejando —al menos aparentemente— al lector y a sí mismo de cualquier infiltración fantástica en la propia narración de sus aventuras. Sin embargo, como dijimos, el sueño preludia la escenografía y el drama de la selva que está aún por llegar, en el que la selva queda explicitada como el más allá: efectivamente, ésta se convertirá en un más allá de la experiencia familiar de nuestro poeta y narrador, con todas las connotaciones de lo sobrenatural que implica la expresión. Alicia —como en el cuento de Carroll— huirá para internar a Cova en un mundo inverso al de su educación urbana: un espacio de lo extraño a veces, de lo maravilloso otras, pero en el que de las maravillas se pasa pronto a los horrores.

El segundo relato, ya en plena búsqueda de Barrera, Alicia y los caucheros en el interior de la selva, describe la visión provocada por el yagé en el guía Pipa y manifiesta la existencia misteriosa de una selva personificada, herida y vengadora, ante la explotación a la que se ve sometida por el hombre:

Las visiones del soñador fueron estrafalarias: procesiones de caimanes y de tortugas, pantanos llenos de gente, flores que daban gritos. Dijo que los árboles de la selva eran gigantes paralizados y que de noche platicaban y se hacían señas. Tenían deseos de escaparse con las nubes, pero la tierra los agarraba por los tobillos y les infundía la perpetua inmovilidad. Quejábanse de la mano que los hería, del hacha que los derribaba, siempre condenados a retoñar, a florecer, a gemir, a perpetuar, sin fecundarse, su especie formidable, incomprendida. El Pipa les entendió sus airadas voces, según las cuales debían ocupar barbechos, llanuras y ciudades, hasta borrar de la tierra el rastro del hombre y mecer un solo ramaje en urdimbre cerrada, cual en los milenios del Génesis, cuando Dios flotaba todavía sobre el espacio como una nebulosa de lágrimas. (213)

Esta escena, que no llega a relato propiamente, muestra una naturaleza de fantasía que hace de los árboles gigantes heridos que profieren amenazas contra la civilización devastadora. Además de plantear el dilema entre civilización y barbarie —en el que la civilización explotadora de recursos aparece como la barbarie contra la naturaleza—, esta descripción convierte la selva en un escenario de horror fantástico. Los árboles son gigantes deseosos de huir volando, pero quedan atrapados por sus tobillos en la tierra y son acosados por hachas y manos, condenados a sufrir —cual sísifos— la misma tortura cada ciclo natural. Todo ello inserto en un escenario más amplio con procesiones de

animales, pantanos con gente y flores que gritan. Además del infierno dantesco, la escena puede incluso recordar la estética fantástico-alegórica de *El Bosco* y su jardín de las delicias, en un sentido inverso, negativo. Por otro lado, el movimiento de seres inanimados es rasgo común de la tradición gótica, que aquí se actualiza en seres vegetales. Afortunadamente, para el lector de la novela esta visión queda claramente enmarcada como una alucinación momentánea, con lo cual nuestro estatus de realidad queda incólume. Es un relato maravilloso en el que no encontramos explicación racional a la posibilidad de que los árboles sean capaces de hablar, pensar y desear: simplemente sucede en el tiempo de la narración del Pipa. Ahora bien, lo fantástico surge en el momento en que esa narración capta nuestra atención e imaginación dándonos la remota posibilidad —y ahí cada lector puede vacilar ante lo narrado— de que lo que cuenta el Pipa pudiera ser real en el mundo de la selva en el que están nuestros personajes, sospecha que veremos más adelante crecer y consolidarse según se internan —y nosotros junto con ellos— en la selva.

El tercer relato es la leyenda de la indiecita Mapiripana, que el cauchero Helí Mesa cuenta después de que el grupo encuentra una huella humana misteriosa sin su par, por lo que sólo es adscribible —según los nativos— a la de la indiecita de la mitología del lugar. Mapiripana es la sacerdotisa del bosque encargada de velar por su silencio armónico: asusta a los animales dejando la huella de un solo pie, para ahuyentarlos de los cazadores, y siempre lleva en las manos una parásita. La leyenda trata sobre un misionero de la costa que se emborrachaba y dormía con jovencitas indias en la zona. Una noche de plenilunio decidió perseguir a Mapiripana con intenciones lujuriosas, pero no pudo alcanzarla y al llegar a una caverna quedó preso de ella durante muchos años. La indiecita, “[p]ara castigarle el pecado de la lujuria, chupábale los labios hasta rendirlo, y el infeliz, perdiendo su sangre, cerraba los ojos para no verle el rostro, peludo como el de un mono orangután” (226). De sus exhaustas uniones engendraron un vampiro y una lechuza. El horrorizado misionero huyó de allí pero fue perseguido por sus hijos, “y de noche, cuando se escondía, lo sangraba el vampiro, y la lucífuga lo reflejaba, encendiendo sus ojos parpadeantes, como lamparillas de vidrio verde” (226). Finalmente, a pesar de haberse entregado a la oración y a la penitencia, murió en agonía ante la sacerdotisa “y al fenecer, quedó revolando entre la caverna una mariposa de alas azules, inmensa y luminosa como un arcángel, que es la visión final de los que mueren de fiebres en estas zonas” (227). Aquí, el elemento fantástico dentro del relato comienza cuando el misionero es atraído de forma misteriosa a una cueva en la que queda inexplicablemente atrapado y en la que es vampirizado por la indiecita animalizada. Es importante destacar, en conexión con la tradición gótica, cómo en su relación sexual se inmiscuye el aspecto del vampirismo que, extendido a través de la idea de la succión-devoración, configurará el núcleo de todo el conflicto que se vive en la selva y que afecta circularmente a todos sus habitantes. Por otra parte, el nacimiento de hijos que son animales sublima lo fantástico horroroso en la leyenda, apelando a lo monstruoso. Todo el relato queda sin explicarse racionalmente muy bien, y la suspensión que nos crean las situaciones fantásticas sólo se soluciona en parte hacia lo insólito, cuando se nos dice que al morir el misionero vio la mariposa gigante, que es lo que ven los enfermos de fiebres en su agonía. Debemos o podemos suponer, entonces, que todo el relato pudo ser una alucinación provocada por las fiebres, y que la indiecita Mapiripana formaba parte del lujurioso delirio del insaciable misionero que pena sus pecados al contraer las fiebres del

lugar. Al igual que en el desenlace del relato de Quiroga titulado “El almohadón de plumas” (1907), el elemento fantástico parece recibir aquí una explicación científica, aunque ésta no resulte totalmente convincente y no elimine la sospecha ni el horror del acontecimiento.² Fuera del relato, en su enmarcación dentro de la novela, se nos da cuenta de esta historia sin sancionar finalmente su verdad o no, con lo cual esta decisión queda en el aire, tal como la huella misteriosa queda en el camino de los aventureros sin que Cova ni nadie explique científicamente su aparición. Lo insólito, justificado dentro de la narración, queda fuera de ella sancionado con el silencio de lo maravilloso inexplicable que aletea en la mente de los exploradores. Y más cuando sin dudar, antes de escuchar la historia, todos han realizado con el dedo corazón el dibujo de una mariposa —que es el motivo misterioso que abre y cierra el relato— como un rito de iniciación en los misterios del bosque (Velasco 39). Desde esta actitud, parece que la posibilidad de lo fantástico sobrenatural en el espacio de la selva queda admitida o asumida por el narrador y sus lectores. La transformación del medio gracias a estas intrusiones de sueños, visiones y relatos fantásticos comienza a invadir la realidad vital y la experiencia de los protagonistas, diluyendo cada vez más el marco inicial entre lo esperable y lo insólito.

Inmediatamente después de la leyenda, y en su papel de álgter ego de ese misionero intruso y pecador que son prácticamente todos los protagonistas masculinos de la novela, Cova nos narra las peores fiebres que llega a sufrir en su aventura, con sucesivas alucinaciones que lo invaden aún despierto y en camino, consciente de estar sufriendolas, pero inseguro de distinguir a cada momento lo que hay de realidad o irrealidad en sus percepciones. Pero de percepciones se nutre lo fantástico, como vimos con Todorov. Aquí, primero las arenas y las ondas le hablan, como un eco actualizado y ahora más vívido de la alucinación del Pipa. Después, cuando se cree en mejoría y restablecido, sucede lo auténticamente inesperado, comenzando una experiencia fantástica sin transición: “de pronto empecé a sentir que estaba muriéndome de catalepsia. En el vahído de la agonía me convencí de que no soñaba. ¡Era lo fatal, lo irremediable! Quería quejarme, quería moverme, quería gritar, pero la rigidez me tenía cogido” (229). Se le presenta la Muerte con la guadaña y lo quiere matar, mientras que oye las voces de los árboles incitando su fin porque también lo consideran culpable de su sufrimiento. Aparece entonces su amigo Franco, quien mira en sus pupilas y lo considera difunto: “Abrid la sepultura, que está muerto. Era lo mejor que podía sucederle” (230), y comienza a escuchar las picas en la tierra. En ese momento su amigo —un nuevo Franco, esta vez más real que el anterior— lo sacude y lo despierta, invitándolo a no dormirse sobre el lado izquierdo. Cova estaba alucinando, entonces. El narrador, sin embargo, reflexiona: “¡Pero yo no estaba dormido! ¡No estaba dormido!” (230). Lo más interesante aquí es que lo fantástico —una catalepsia

² En el relato de Quiroga, incluido en el volumen *Cuentos de locura, de amor y de muerte* (1917), un joven matrimonio pasa su luna de miel en una exótica selva; ella enferma y palidece, acostada siempre en la cama, hasta morir. Sólo al final se dan cuenta de que una especie de animal devorador local se había ocultado en el almohadón de plumas y, al modo de las sanguijuelas, había ido succionando su sangre hasta quitarle la vida. La explicación naturalista no quita un ápice de horror a lo ocurrido y se presenta como una solución que queda entre lo maravilloso monstruoso y lo insólito desconocido, por la extrañeza fantástica que causa ante nuestro mundo familiar, el cual no contempla este tipo de alimaña, sin deshacer en el lector —urbano— la sensación de vacilación fantástica, al dudar de la misma naturaleza real de bicho tan desconocido e inesperado.

consciente— llega integrándose perfectamente, sin que percibamos la transición, con la propia experiencia de Cova: a pesar de que como lectores sabemos que el narrador está enfermo, la sensación cataléptica irrumpe inesperadamente en lo que creíamos una mejoría porque no se nos ofrece marco alguno que nos explicita el punto donde comienza el delirio, lo cual nos hace dudar seriamente sobre su realidad, titubeando entre la posibilidad de una verdadera catalepsia y la sensación de que debe estar bajo el influjo de su padecimiento otra vez. Sin embargo, la vacilación subsiste, ya que se integra repentinamente en la historia la aparición de Franco, del cual no sabemos si es parte de la alucinación o no: pero nos confirma la aparente muerte de Cova, que quiere gritar y no puede. Finalmente, el relato enajenado es interrumpido por un segundo Franco, y se disipa la indecisión que estábamos sufriendo, un tanto inconcebible desde el momento en que sabemos que es imposible que entierren vivo al narrador del libro cuyas memorias estamos leyendo. En relación con este tema, recordemos que en “El enterramiento prematuro”, Poe cuenta una serie de casos de catalepsia, incluido el del propio narrador, pero en ninguna situación el cataléptico es consciente de que lo entierran porque se despierta ya en el ataúd, y ese es el horror, saberse muerto en vida para todos los demás y sin escapatoria; por lo tanto, para el poeta Cova —así como para el lector informado— debía haber sido evidente que si se veía enterrar no podía sufrir una catalepsia y debía tratarse de una alucinación. Esta información debería ser suficiente para acabar en ese momento con la vacilación de lo fantástico, pero ésta parece mantenerse por la dramatización narrativa hasta la llegada definitiva del Franco real. Llama también la atención cómo desde la posterior narración de los hechos, la novela, Cova mismo niega que la alucinación fuera sólo un mal sueño —“¡No estaba dormido!”—: ¿está admitiendo el narrador, aun incurriendo en una aparente contradicción, que lo que había experimentado, visto y oído, todo ese suceso fantástico, no formaba parte de un sueño, sino que debía ser valorado como parte de una realidad? ¿Es esto posible? Si en la situación del relato de Mapiripana se produce ya una ambigüedad respecto de la creencia en la huella de la indiecita, en este episodio se da una hibridez tal de lo fantástico y lo real que a partir de ahora la novela misma y lo que se cuenta en ella cabría interpretarse como una creciente pesadilla o delirio difícil de dilucidar en sus momentos reales e irreales, dando paso a cierta suspensión y sospecha constante por parte del lector ante los sucesos: es la sección que se ocupa de la llegada a las caucherías, la historia del colono Clemente Silva en busca de su hijo, las aventuras con la turca esclavista Zoraida y el encuentro y duelo final con Barrera. Precisamente toda la parte de la novela que exacerba el horror del interior de la selva como un infierno verde repleto de violencia, explotación y devoración salvaje entre el hombre consigo mismo, con la selva, y la selva con el hombre. La transformación que se da en estos cuatro episodios comentados desde la realidad rutinaria en la posada, acompañada de un mal sueño en los umbrales de la selva, hasta el desvarío último en el corazón de la misma, donde fantasía y realidad parecen no diferenciarse, marcan el camino de intrusión de la primera en la segunda, articulando la realidad de los personajes y su medio hacia la invasión o inclusión de lo fantástico en ese universo compartido.

En este punto, el aspecto de la realidad e irrealdad de lo percibido en la selva debe ser cuestionado en relación con uno de los elementos esenciales que quedan determinados por la estructura general de la novela y por la cualidad de la voz narrativa: la exposición de las aventuras de Arturo Cova es un magno relato enmarcado entre un prólogo y un epílogo que

lo presentan como el manuscrito póstumo —enviado a un ministro y publicado por el autor-editor Rivera para su publicidad— de un Cova ya desaparecido en la selva.³ Así, el grueso de la novela es una pseudo autobiografía que, surgida de la fantasía de su autor Rivera, se nos hace pasar por real, probablemente con la intención de que asumamos como un hecho o al menos como testimonio verdadero la situación social de los caucheros; todo ello a pesar de la personalidad literaria, melodramática y contradictoria de su narrador principal. Veremos más adelante si lo que Cova cuenta podría funcionar entonces como una alucinación general en la que nos sería difícil distinguir lo real de lo imaginario. Primero destaquemos que Arturo Cova es el narrador absoluto de las aventuras acaecidas en la novela y que es él mismo quien en última instancia transcribe y enmarca las voces y relatos de los personajes que hablan por sí mismos en la obra. En segundo lugar, digamos que el personaje de Arturo Cova transcrito por sí mismo se nos presenta con una particular percepción de la realidad; poco después del primero de los sueños que comentamos antes, habla de su fragilidad emocional frecuente y reconoce: “Mi sensibilidad nerviosa ha pasado por grandes crisis, en que la razón trata de divorciarse del cerebro. A pesar de mi exuberancia física, mi mal de pensar, que ha sido crónico, logra debilitarme de continuo, pues ni durante el sueño quedo libre de la visión imaginativa” (131). Enfermedad visionaria de carácter quijotesco que supone un elemento clave en la caracterización de la inestabilidad emocional de Cova, inestabilidad ya señalada por la crítica (Perus 216); pero lo que a nosotros nos interesa resaltar ahora es que esa razón trata de separarse de él desde antes de penetrar en la espesura. Arturo, como un quijote de la selva, ejercita continuamente el “mal de pensar” que mantiene activa su “visión imaginativa”. Si la “imaginativa” es definida por el DRAE como la “[p]otencia o facultad de imaginar” al mismo tiempo que como la “[f]acultad interior que recoge las impresiones de los sentidos exteriores”, el ambivalente mal de pensar y la visión de Cova son tanto su recolección de percepciones sensoriales como su capacidad de generar imágenes de dichas percepciones, con una amplia gama de entendimiento de la realidad, ya que, a su vez, “imaginar” se define desde “[r]epresentar idealmente algo” hasta “crearlo en la imaginación”, además de “[p]resumir” o “sospechar” algo, “[a]dornar con imágenes un sitio” y “[c]reer o figurarse que se es algo”, definiciones todas que, según el texto, cumple nuestro protagonista. Además, de su oficio declarado como poeta ligado en general a la corriente romántica, podemos derivar que su visión del mundo viene mediada por una interpretación emocional de lo percibido, opuesta a la imaginación mimética que propugnaba el realismo: “... Addison no exhortaba al poeta a copiar, sino a perfeccionar la naturaleza a través de la imaginación, eligiendo de aquella lo más grande, bello y extraño, y combinándolo, emotivamente, mediante la asociación y la evocación de su fantasía” (Serés 229).

Así, en la formación de un poeta romántico se ha cumplido ya “la progresiva sustitución de la realidad y su visualización en el sentido aristotélico por el proceso imaginativo-creativo del poeta” (Serés 230) y, tal como defendía José María Blanco White, el poeta ha de experimentar el mundo a través de su propia conciencia:

³ Para comprender la estructura enmarcada de la novela véase el artículo de Joan R. Green. Para adentrarse en un análisis más complejo de la narración y sus relatos enmarcados con una interpretación de los principios que guían la obra (desplazamiento, deshumanización y venganza), véase el artículo de Silvia Benso.

El mundo interior del poeta romántico constituye la única guía, la única luz, para la comprensión del mundo exterior, puesto que es él mismo quien lo alumbra. Al decir de Blanco, “el poeta se siente vivir y todo vive a sus ojos” ...; esto es: desde sus ojos irradia una luz que proyecta sobre los objetos exteriores, una visión nueva de la realidad. Si en la Antigüedad, como vimos, la luz (*phaos*) de la fantasía servía para iluminar la memoria y el entendimiento, para reconocer las imágenes (*speciei*) impresas en el corazón o en el cerebro, ahora se invierte el proceso: el poeta rehace la naturaleza “a la imagen de su propia *psique*” ... y la proyecta al exterior: la realidad se subjetiviza, es un producto de la fantasía individual. (Serés 231-232)

La visión de Cova parece entonces mediada por su conciencia, agudizada especialmente por esa intromisión especial de la alucinación que produce la fiebre de la selva, algo de lo que es consciente y víctima la voz narrativa. Antes de contar el episodio más agudo, reflexiona:

Nunca he conocido pavora igual a la del día que sorprendí a la alucinación entre mi cerebro. Por más de una semana viví orgulloso de la lucidez de mi comprensión, de la sutileza de mis sentidos, de la finura de mis ideas; me sentía tan dueño de la vida y del destino, hallaba tan fáciles soluciones a sus problemas, que me creí predestinado a lo extraordinario. La noción del misterio surgió en mi ser. 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. (227-228)

Como ya señalamos, el mismo episodio de la alucinación con la catalepsia y el enterramiento hacía suspender de manera especial nuestra idea de lo posible, suscitando el sentimiento de lo fantástico. El reconocimiento de Cova ante la vacilación personal de lo que está viviendo nos ha preparado para verlo surgir. En un artículo sobre la selva, William E. Bull valora que la mirada general de Cova sobre su entorno es cierta, pero cree que no evalúa bien su inestabilidad emocional (328); Bull interpreta toda la novela como “el relato cabal de un hombre tan atemorizado que está al borde de un colapso psicológico” (329). Desde esta explicación, extrapola que “Cova, el pretendido autor, de acuerdo con su personalidad, es incapaz de mirar el mundo externo de la naturaleza con ojos realistas. Tiene que poetizar la naturaleza, idealizarla, proyectar en ella sus estados de ánimo, sus sentimientos y sus reacciones emocionales. A través de esta hipóstasis la vuelve, en pocas palabras, antropomórfica” (326). Así, no sólo las alucinaciones del Pipa, como ya observamos, plantean una selva viva y personificada, recurrente a lo fantástico maravilloso: las descripciones de la misma abundan en personificaciones salidas de la voz narrativa, tendentes a lo amenazante, lo horroroso, lo macabro (Bull 332), al igual que sucede en los relatos góticos. La mirada de Cova como narrador se extiende por todo el texto; “el yo subjetivo de Cova parece prolongar el estado tortuoso de su conciencia en el exterior y viceversa” (Aínsa 20): en concreto, su visión de la selva, compartida por todos los personajes (Bull 328 y 332), se presenta a menudo teñida de rasgos fantásticos, cual variables naturalistas del relato gótico, creando todo un escenario vegetal de horror contenido, en el que encontramos “de noche, voces desconocidas, luces fantasmagóricas, silencios fúnebres” (Rivera 297). En general, “el escenario cambiante de la selva ... es el reflejo externo del estado de ánimo del protagonista de *La vorágine*, Arturo Cova, donde el *genius loci* del autor llega a convertir la obra en una especie de espejo surrealista donde se reflejan sueños, pesadillas y donde ‘todo se ve según el cristal con que se mira’,

parafraseando el dicho popular” (Aínsa 18). Recordemos que para Rivera —como para su coetáneo, el maestro del horror Lovecraft— el ambiente era lo más importante a la hora de crear un relato de horror; además, el espacio de la selva ocupa ante la crítica un lugar protagonista en la novela:

... la selva no es sólo algo natural que se pueda inventariar objetivamente a nivel geográfico, botánico, zoológico o como repertorio o catálogo de etnólogos y naturalistas. Es mucho más. Es un mundo cerrado, por lo tanto misterioso, que provoca adhesión o rechazo, cuando no ambas sensaciones entrelazadas en un sentimiento confuso y difícil de expresar. Esta noción de mundo cerrado nace de un conjunto de impresiones que no se pueden explicar científicamente, sino gracias a representaciones literarias que son reflejo de una visión subjetiva de la relación entablada por el hombre y su contorno. Nos hallamos, en cierto modo, frente a una geografía personalizada y mítica, espacio conflictivo por excelencia, ajeno a descripciones e informaciones objetivas y cercano a un modo abstracto, sensorial y, por lo tanto, poético de percepción, aunque también se ha insinuado su dimensión religiosa y mística. (Aínsa 12)

Así, un espacio natural —y de fuerzas elementales— como la selva, trasmutado por la visión y voz de su narrador, se manifiesta como un texto final de realidad fantástica en el que “la metáfora y la realidad son idénticas” (Bull 331) para quien escribe y para quien lee. Tras perderse junto con Clemente Silva, y después de que éste hiciera una alusión al poder embrujador e hipnótico de la selva, Cova reconoce: “Por primera vez, en todo su horror, se ensanchó ante mí la selva inhumana” (295). La crisis desencadenada en el poeta romántico —y también *dandy*— que es Cova se expresa ahora con una explicación de corte retórico: “¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores translúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas! ¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales!” (296). El canon europeo bien conocido y usado por el poeta hasta ahora para describir un bosque tropical con todos sus parámetros parece pura y falsa retórica ante la nueva visión que propone la selva en sus desproporciones increíbles; esta óptica se forma entonces de otra retórica, la de lo increíble, lo extraño y lo insólito, identificando, por medio del carácter del narrador, la monumentalidad objetiva y natural de la selva con la perspectiva fantástica de una auténtica catedral viviente. Poco antes, en la famosa oda que abre la segunda parte (189-190), la selva ya ha sido descrita con sus altas bóvedas y llega a ser calificada de catedral. De esta manera se forja el escenario gótico; esa arquitectura carcelaria vegetal —revísense los adjetivos dedicados al paisaje en dicha oda y la atmósfera de misterio instaurada— crea un ambiente opresivo, macabro, mórbido, lúgubre, de siniestro cementerio, del que el intruso ya no puede huir.

El grupo está completamente extraviado en el bosque, bosque o selva que coloca a los exploradores, como en *La divina comedia* a Dante mismo, en el acceso al más allá (Morales 163-164), al país de los muertos, penetrando en un auténtico infierno tras haber abandonado el paraíso de Bogotá y el purgatorio de los llanos (Menton 206-209). Según Seymour Menton, en este infierno, reflejo del alegórico-fantástico del poeta florentino, “todos los hombres son deshumanizados y transformados en habitantes dantescos del Infierno” (208). Lo fantástico trae con su irracionalidad el miedo y el horror a lo otro deshumanizado, ya que no es explicable en términos terrenales, ni tiene forma definida, ni

nombre que lo acote ni espejo que lo refleje para reconocerlo. Con la duda, el individuo —como Cova— comienza a verse abandonado de los supuestos que rigen su mundo familiar, el de las soledades domesticadas, y en ese vacío la realidad desconocida que lo acecha y la retórica con que la nombra tienden a confundirse y formar un solo elemento para, en esa unidad, dar paso al horror. Por ello, en este punto de la novela, la fantasía romántica del individuo y el relato fantástico empiezan a fundirse, puesto que en estos momentos de desorientación, Clemente Silva recomienda lo siguiente:

... no mirar los árboles, porque hacen señas, ni escuchar los murmullos, porque dicen cosas, ni pronunciar palabra, porque los ramajes remedan la voz. Lejos de acatar esas instrucciones, entraron en chanzas con la floresta y les vino el embrujamiento, que se transmite como por contagio; y él también, aunque iba delante, comenzó a sentir el influjo de los malos espíritus, porque la selva principió a moverse, los árboles le bailaban ante los ojos, los bejuqueros no le dejaban abrir la trocha, las ramas se le escondían bajo el cuchillo y repetidas veces quisieron quitárselo. (308)

Al igual que los naufragos en la fantástica y mágica isla de Próspero en *La tempestad* shakespeariana, el grupo de exploradores de Cova, desorientados en todos los sentidos, pierden la noción de la realidad; todo el mundo fantástico que antes quedaba enmarcado en sueños, alucinaciones o relatos amenaza con invadir completamente sus conciencias, suscitando un desasosiego y un horror contenido en el lector, que éste entiende derivado de un terror invisible surgido del resquebrajamiento interior. Al igual que en el relato gótico de Poe titulado “El hundimiento de la casa Usher” (1839), donde la situación psíquica del protagonista se refleja en el desmoronamiento del espacio que habita, la mente y el espacio se comportan como una proyección de la primera en el segundo, aspecto que recoge bien la tradición gótica: “En los relatos de terror de 1825 a 1896 los espectros y monstruos se fueron trasladando gradualmente a la psique. El gótico posterior a 1820 retuvo los recursos, los lugares y los miedos a lo desconocido y a lo no conocible, adaptándose a las preocupaciones de su época liberando, más que los demonios exteriores, los demonios interiores” (Solaz 5). La selva fantaseada por el individuo obtiene gracias a él —a su retórica— un vínculo secreto que le permite operar sobre el individuo mismo; así, Cova dota a la selva de una delicada psicología capaz de estimular el horror del ser humano:

Esta selva sádica y virgen procura al ánimo la alucinación del peligro próximo. El vegetal es un ser sensible cuya psicología desconocemos. En estas soledades, cuando nos habla, sólo entiende su idioma el presentimiento. Bajo su poder, los nervios del hombre se convierten en haz de cuerdas, distendidas hacia el asalto, hacia la traición, hacia la asechanza. Los sentidos humanos equivocan sus facultades: el ojo siente, la espalda ve, la nariz explora, las piernas calculan y la sangre clama: ¡Huyamos, huyamos! (297)

Esta selva se asemeja al laboratorio biológico de los protagonistas lugonianos en *Las fuerzas extrañas*, quienes juegan con los límites desconocidos de la ciencia y la naturaleza y son castigados por su mismo experimento. De la misma forma, en esta geografía se manifiestan unas fuerzas extrañas que también parecen recoger el misterio invisible de “El horror de Dunwich” de Lovecraft, se trata de una selva que “juega con sus sentidos así como los narcóticos afectan los de Baudelaire, pero con la gran diferencia de que mientras

el hachís de Baudelaire amplía maravillosamente el rango de sus impresiones sensoriales, la selva atribula a Cova con el anhelo obsesivo de la muerte” (Franco 143). Cova se descubre al describir, fascinado, este ambiente y sus efectos como si él mismo fuera uno de aquellos autores góticos que, “reflexionando grandilocuentemente sobre la muerte en medio de las más lóbregas de las localizaciones, redescubrieron la relación escatológica entre terror y éxtasis. Esta fascinación se extendería al embellecimiento de la muerte propio de la época victoriana, además de a una atracción hacia la muerte como recargada complacencia en el dolor” (Solaz 2).

Ante las descripciones del narrador, estoy de acuerdo con Bull (326) al criticar a Earle K. James cuando éste dice que Rivera destruye la naturaleza idílica con “realismo furioso”. “Por el contrario”, dice Bull, “forzado por las exigencias de su historia y de sus tesis, describe cosas desagradables —gusanos en heridas abiertas, peces que devoran hombres, ejércitos de hormigas carnívoras, suciedad y lodo— pero su método, la técnica que crea la atmósfera de la naturaleza en la novela, puede difícilmente calificarse de realista” (326). En mi opinión, la visión de Cova emplea una retórica fundamentalmente gótico-fantástica para mostrar la selva como espacio arquitectónico viviente y psicológico; retórica que aletea, como la mariposa gigante, a lo largo de la novela, creando, todo en uno, una atmósfera, un espacio y un estado de ánimo que va desde la angustia hasta el horror, coincidiendo con los planteamientos del género gótico:

Desde Walpole hasta el gótico moderno, el espacio expone una inteligencia y movilidad malignas y es mentalmente más poderoso que sus ocupantes humanos. En la novela gótica el escenario arquitectónico era esencial en el desarrollo de la trama. La importancia fundamental de la atmósfera es un elemento que se trasladará al cine de tendencia gótica y expresionista, donde los decorados construyen sombras para sugerir espacios y estados de ánimo. (Solaz 3)

La selva, como comentamos, basa su horror en la personificación fantástica que le es transferida, y por medio del elemento de la devoración, ya sugerido míticamente en la leyenda de Mapiripana, se convierte en un monstruo persistente y cruel para el hombre-intruso. Para Clemente Silva, la selva es “la visión de un abismo antropófago, . . . abierta ante el alma como una boca que se engulle los hombres a quienes el hambre y el desaliento le van colocando entre las mandíbulas” (Rivera 307). Mapiripana se actualiza así como monstruo devorador, como “Madre Terrible” (Menton 220-221). Su conexión mítica con el resto de las mujeres de la obra la explicita María Mercedes de Velasco: todas ellas son metaforizadas o fantaseadas por Cova como animales devoradores-succionadores (pulpo, loba, tigre), creándose un haz de relaciones por las que se asimilan o simbiotizan con la naturaleza (39). Especialmente destaca la mujer loba, en la loba insaciable por excelencia que es la turca Zoraida (Ordóñez 213). Surge de aquí la importancia del elemento vampírico-licantrópico de la novela que aparece en numerosas ocasiones representado por la succión de la sangre humana y se asocia, en el caso femenino, con la sexualidad devoradora y castigadora de la lujuria y el poder masculino. Ya lo vimos en la leyenda de Mapiripana, y desde ahí se extiende al resto de la novela-selva en forma de diferentes depredadores naturales. Veamos, por ejemplo, los zancudos:

Llegamos a las márgenes del río Vichada derrotados por los zancudos. Durante la travesía los azuzó la muerte tras de nosotros y nos persiguieron día y noche, flotando en halo fatídico y quejumbroso, trémulos como una cuerda a medio vibrar. Éranos imposible mezquinar nuestra sangre asténica, porque nos succionaban al través de sombrero y ropa, inoculándonos el virus de la fiebre y la pesadilla. (Rivera 214)

Las sanguijuelas viven en/de las piernas de Clemente Silva, pero están también “las hormigas. Está la veinticuatro, está la tambocha, venenosas como escorpiones” (244-245). Entre ellas, las tambochas también aparecen como auténticas predatoras: “Alguna comadreja desorbitada, algún lagarto moroso, alguna rata recién parida, eran ansiadas presas de aquel ejército, que las descarnaba, entre chillidos, con una presteza de ácidos disolventes” (312). Y las pirañas terminarán con la vida del devorador de hombres, Barrera. Pero no actúan sólo por propia naturaleza, sino por sutil psicología. La selva devora porque es devorada, porque el ruido de las hachas de los caucheros rompe la tranquilidad que debe proteger Mapiiripana. Y se defiende extrayendo a su vez la sangre de los hombres, creando un completo ciclo del horror devorador. Dice Clemente Silva: “Son picaduras de sanguijuelas. Por vivir en las ciénagas picando goma, esa maldita plaga nos atosiga, y 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” (244). Se consume así, gracias a la personalización monstruosa de la selva, una lucha de igual a igual entre hombre intruso y naturaleza: “Mientras le ciño al tronco goteante el tallo acanalado del caraná, para que corra hacia la tazuela su llanto trágico, la nube de mosquitos que lo defiende chupa mi sangre y el vaho de los bosques me nubla los ojos. ¡Así el árbol y yo, con tormento vario, somos lacrimatorios ante la muerte y nos combatiremos hasta sucumbir!” (289). Por lo tanto, si la selva se plantea como paraíso antes de la llegada del usufructuario, se convierte en infierno con su incursión. En realidad, la intrusión de lo no familiar es la entrada del ser humano explotador de sus recursos naturales; de esta forma, estas personas son su pesadilla, su hecho insólito, su relato de terror: el monstruo lo es también el propio hombre. “El hombre, al penetrar en su espacio sagrado, viola la pureza y transforma el Paraíso en un Infierno. La naturaleza se venga del intruso que se ha atrevido a penetrar en su espacio” (Aínsa 13).

Pero también hay un monstruo superior al cauchero, a su capataz y a la selva que los condena a todos. El monstruo mayor que crea esta devoración mutua es el deseo de dominación sobre el espacio, deseo que crea una cadena de explotación —llena de horror— para hombres y árboles, en una relación vampírica de desangramiento mutuo. Clemente Silva, al ser fotografiada su espalda en llagas por el documentalista francés, explica: “el árbol y yo perpetuamos en la Kodak nuestras heridas, que vertieron para igual amo distintos jugos: siringa y sangre” (Rivera 267).

Por consiguiente, este ciclo de horror caracterizado por la enfermedad y la muerte se origina en la violenta irrupción humana en una geografía cuyo orden altera, desencadenando una respuesta equivalente —de tipo naturalista— que es expresada, desarrollada y entendida en el relato a través de mecanismos gótico-fantásticos aportados por la visión y la voz retórica del narrador. Estos mecanismos contaminan a su vez la propia intrusión del hombre en ese espacio, quedando éste atrapado en él y su metáfora: surge entonces un fantástico-horroroso infierno verde.

El horror no es, por lo tanto, un elemento gratuito y adquiere aquí un sentido pleno al llegar indisolublemente imbricado —en retorcida simbiosis— con una fuerte denuncia social y humana, tal como lo hacía cierta línea de la literatura gótica de mediados del siglo XIX conocida como “gótico polémico”:

... varios escritores con conciencia social transformaron la novela gótica popular en un instrumento de protesta social, empleando los decorados y situaciones góticas para llamar la atención sobre horrores sociales o políticos tales como las leyes injustas o la lamentable situación de la mujer. El gótico polémico intentaba edificar además de horrorizar a los lectores combinando el terror gótico con una ideología radical para despertar la conciencia social y cambiar las opiniones de los lectores sobre ciertos asuntos. La confinación en de [sic] un castillo encantado se convierte en detención dentro de una sociedad que niega la libertad y la identidad individuales. (Solaz 4)

La selva-castillo encantado se torna definitivamente en un espacio que supera el relato meramente fantástico —en sus distintas dimensiones propuestas— para convertirse en un espacio de fantasía literaria que adquiere dimensiones de género. Para Rueda, en *La vorágine* se toma el motivo de la explotación cauchera para crear la novela de la selva e integrarla en el imaginario colectivo literario nacional colombiano ofreciéndole una forma literaria, ya que la selva, como geografía, ya estaba tiempo atrás incluida en el imaginario colectivo social de la nación por la operación política y comercial que había conducido a la explotación cauchera (32). Según esta autora, es el conflicto social del capitalismo atroz —entre explotadores y explotados— el que produce en las novelas de la selva la metáfora de la selva personificada como enemiga del hombre, ya que se la ve culpable en gran medida del fracaso explorador humano ante su inhabitable geografía, así como se reconoce también que el propio hombre es culpable por los nefastos procedimientos con los que se había abordado una empresa comercial que conllevaba, además, una repoblación de ese espacio, para lo que había que enviar gente y medios adecuados, sin que se llevara a cabo (35-36). De todo esto se deduce que el mecanismo mismo de la explotación del caucho, a diferencia de la civilización ordenada llevada en las ciudades, crea en última instancia este ser monstruoso que se cierne con sus sombras sobre el corazón del hombre en las tinieblas selváticas. Clemente Silva lo explica así:

Nadie ha sabido cuál es la causa del misterio que nos trastorna cuando vagamos en la selva. Sin embargo, creo acertar en la explicación: cualquiera de estos árboles se amansaría, tornándose amistoso y hasta risueño, en un parque, en un camino, en una llanura, donde nadie lo sangrara ni lo persiguiera; mas aquí todos son perversos, o agresivos, o hipnotizantes. En estos silencios, bajo estas sombras, tienen su manera de combatirnos: algo nos asusta, algo nos crispa, algo nos oprime, y viene el mareo de espesuras, y queremos huir y nos extraviarnos, y por esta razón miles de caucheros no volvieron a salir nunca. (Rivera 294)

Recapitulando, sería posible volver ahora al inicio y recordar el planteamiento que Rueda hace sobre la selva imaginaria:

Podríamos comenzar preguntándonos cuál es la selva que aparece en las “novelas de la selva”, esa selva devoradora, productora de degradación y enfermedad, mutilaciones y demencia. Desde la perspectiva actual, más que un lugar real esa selva parece un espacio fantástico, imaginado en una biblioteca, concebido literariamente para saciar el hambre de

unos lectores ansiosos de personajes demenciales, de episodios macabros y escenas de degradación humana. (31)

La propia Rueda nos ha aclarado que *La vorágine* no sólo sacia nuestra avidez de ficciones sangrientas, sino que se conecta con su origen, el motivo cauchero. Desde su reflexión y el análisis precedente sobre lo fantástico y el horror en la novela, me gustaría proponer ahora mis reflexiones finales.

Para ello hemos de considerar de nuevo a nuestro narrador. Su historia es escrita hacia el final de toda la aventura, así que recordemos que es el estado psicológico último el que determina el tono exaltado del inicio de la narración, antes de que su yo-personaje conozca incluso la selva por vez primera. Esto explicaría la aparición de elementos de inestabilidad, incluso en las páginas iniciales, y permite entender el relato en su tono de conjunto. Por otra parte, Cova es un poeta romántico, con lo que esto implica en su manera de ver el mundo. Además, representa al hombre de la ciudad que no conoce la selva y que se lanza a ella como un intruso espectador. La selva es, por su parte, un medio geográfico difícil de habitar y con innumerables peligros que, sin embargo, no crea el mayor conflicto en su relación con los indígenas, de los que apenas se trata en la novela a pesar de que forman parte de ella en su conjunto armónico. Cova, sin duda, como urbanita y literato no está capacitado para sobrevivir en este medio y por lo tanto irá claudicando en él a través de las fiebres causadas por los mosquitos y otros bichos. He aquí el planteamiento de fondo naturalista que contiene la novela. Veamos ahora el proceso que expone la novela: Cova entra en contacto con un medio caracterizado por las antedichas condiciones objetivas geográficas y Cova, a su vez, cuenta con sus condiciones subjetivas individuales. La interacción produce que la selva ejerza la fuerza de sus elementos sobre él, provocándole la fiebre inoculada por los mosquitos, por ejemplo. Esta alteración física —entendida como enfermedad— produce un efecto psíquico en el narrador: las alucinaciones. La configuración de estas viene mediada por su personalidad perceptiva y concluye que la selva contiene en sí una psicología propia enfrentada a la suya. Comienza entonces a darse una interpretación fantástica de la selva y sus habitantes, con lo que la subjetividad de Cova empieza a alterar su relación con el medio: partiendo del motivo del acto devorador-succionador que causa la enfermedad, el mosquito es un vampiro y el árbol un gigante herido, la selva un monstruo, y se crea con ello una retórica enfermiza que en sus puntos álgidos se convierte en gótico-fantástica. Cova comienza a entender su papel de intruso y el rol similar de los caucheros atrapados, y finalmente interpreta la respuesta de la selva como la de un ser psicológico vivo. Su realidad única al final del relato parece ser a la vez su retórica del horror descrito. En este estado redacta su testimonio —de escritura enferma⁴— y propone en su relato una selva modificada y trastocada físicamente de los lineamientos objetivos que la podrían haber descrito. En suma, la selva actúa con sus parámetros naturalistas como medio inhabitable, mismos que Cova formula y transforma fantásticamente hasta alcanzar la expresión más angustiosa de esta lucha entre el ser, el

⁴ Véase el artículo de Silvia Molloy sobre la escritura enferma, de la que destaco lo siguiente: “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” (501).

medio y su explotación irracional: el horror. Y con él, la creación de todo un monstruo devorador. Así, esta articulación doble en la que lo fantástico pugna por expresar y articular al límite la realidad, contada sin renunciar a ella, convertiría a *La vorágine* en un texto de lo neonaturalista fantástico. Pero la novela va más allá, puesto que el relato de Cova se inserta en una estructura superior que quiso crear el autor Rivera. Para el lector contemporáneo, como ser social en contacto con su propio medio, la intrusión de Cova en la selva representa su propia intrusión en un mundo en el que quedan suspendidas las leyes familiares de la sociedad burguesa de la época: la ley civil, que ya queda alterada desde las afueras de Bogotá, en la sabana misma, antesala del *locus terribilis*: “la arbitrariedad, la ley del más fuerte (la suspensión de la ley) que presencia Cova en los llanos es la forma extrema y brutal del *homo homini lupus* del liberalismo clásico” (Gutiérrez Girardot 234). La selva es selva, por una parte, porque no hay ley del hombre, al tiempo que se convierte en un escenario de índole fantástica para el lector porque ese mismo espacio suspende inesperadamente su realidad al mostrársele como un mundo inconcebible donde queda ausente cualquier ley lógica que proteja y organice la explotación cauchera de forma que respete ciertos principios de humanidad del propio lector. Al presentarse en todo su horror este infierno de transgresiones, alcanzamos un último instante de vacilación ante lo narrado —incertidumbre que en este punto ya no es provocada por los gigantes ni los vampiros vegetales— al preguntarnos si este relato, al estar enmarcado entre el prólogo y el epílogo que quieren mostrárnoslo como testimonio posible, es o no es algo real; si se trata de un suceso explicable por nuestras reglas humanas y aplicable a nuestro mundo o si, por el contrario, no hay una explicación posible. Si no es real, todo habrá quedado en una ficción tenebrosa llena de horrores, sin explicación posible y acompañándonos como una pesadilla amenazante inexplicada; pero si lo es, la respuesta que se busque a lo insólito permitirá la reflexión sobre las reglas sociales de una sociedad que es capaz de acoger en su margen tanta fractura civilizadora, porque se admite entonces que de alguna forma existe ese reino de horror que al lector se le antoja humanamente imposible y fantástico. Entonces, el lector es capaz de ver, horrorizado como Arturo ante su catalepsia alucinada, cómo entierran su propio cadáver social. Y tras despertar decir: ¡No soñaba!

Al final, no hay rastros de Cova en el mapa, lo devora la selva y con ello se disuelve su escritura como un fantasma. Ha sufrido un proceso en el que “se va despojando de su carga ciudadana, hasta metamorfosearse y desaparecer confundido en la vegetación que lo rodea, con estas palabras finales: ‘Ni rastro de ellos. ¡Los devoró la selva!’, que han pasado a ser una auténtica definición literaria del género” (Aínsa 19). Como decíamos, la explicación naturalista se resume en que aquí el medio se apodera poco a poco del hombre: “El hombre se animaliza, se vegetaliza y sucumbe” (Camacho Guizado 230). La redacción del parco telegrama final, sin embargo, deja en la narración de Cova la ambigüedad que otorga la personificación: se los tragó la selva, recurriendo una última vez al imaginario fantástico del monstruo devorador, y nos deja con la suspensión de decidir si su relato y su desaparición fue para nosotros algo insólito —y por lo tanto explicable naturalmente— o puramente maravilloso.

En conclusión, hemos comprobado a lo largo de estas páginas, en primer lugar, que algunos episodios o relatos enmarcados significativos en la novela dotan a la narración general de un ambiente e interpretación fantástica que son sancionados por las voces de los diferentes participantes del mundo humano que ha invadido el espacio natural, pero

misterioso y salvaje, de la selva. En segundo lugar, hemos detallado cómo a lo largo de la narración la visión del principal narrador, Arturo Cova, se sirve de una retórica fundamentalmente gótico-fantástica con la finalidad de crear un espacio en el que tanto la atmósfera como el estado de ánimo de los protagonistas transitan desde la angustia hasta el horror, coincidiendo así con elementos del género gótico. Así, en un proceso creciente de transformación de la realidad, descubrimos que mientras que la selva actúa como medio inhabitable para el hombre, Cova exterioriza y transforma fantásticamente las variables naturalistas de ese ambiente hasta llegar al horror, que es la manifestación más opresiva de este enfrentamiento entre el ser, el medio y su explotación irracional. Se genera entonces un monstruo devorador (amalgama ya de hombre y selva, del espacio y su habitante) cuando lo fantástico llega hasta el límite en su afán por expresar la realidad de la explotación humana, profundizando así en el horror que ésta genera. Por lo anterior, podemos afirmar que *La vorágine* es un texto neonaturalista fantástico en el que todo, el medio y el fantasma que lo invade, es uno solo.

Obras citadas

- Aínsa, Fernando. "¿Infierno verde o Jardín del Edén? El topos de la selva en *La vorágine* y *Los pasos perdidos*". *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain: Los pasos perdidos [d'] Alejo Carpentier et La vorágine [de] José Eustasio Rivera*. Nantes: Éditions du temps, 2002. 9-37. Impreso.
- Benso, Silvia. "*La vorágine*: Una novela de relatos". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Montserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. 289-306. Impreso.
- Bull, William E. "Naturaleza y antropomorfismo en *La vorágine*". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Montserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. 319-334. Impreso.
- Camacho Guizado, Eduardo. "La novela del posmodernismo". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Montserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. 229-231. Impreso.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999. Impreso.
- Escudé González, Joan. "Teoría de la literatura fantástica". *Biblioteca Digital Ciudad Seva*. Ciudad Seva. 10 nov. 2010. Electrónico. 22 marzo 2012.
- Franco, Jean. "Imagen y experiencia en *La vorágine*". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Montserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. 135-148. Impreso.
- Green, Joan R. "La estructura del narrador y el modo narrativo de *La vorágine*". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Montserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. 269-278. Impreso.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Locus terribilis". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Montserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. 233-236. Impreso.
- "Imaginar". *DRAE*. 22ª ed. Real Academia Española, [2001]. Electrónico. 30 agosto 2012.
- "Imaginativa". *DRAE*. 22ª ed. Real Academia Española, [2001]. Electrónico. 30 agosto 2012.
- Menton, Seymour. "*La vorágine*: El triángulo y el círculo". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Montserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. 199-228. Impreso.

- Molloy, Silvia. "Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Montserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. 489-513. Impreso.
- Morales, Leónidas. "*La vorágine*: Un viaje al país de los muertos". *La vorágine: Textos críticos*. Ed. Montserrat Ordóñez. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. 149-168. Impreso.
- Ordóñez, Montserrat. "La loba insaciable de *La vorágine*". *Escritura* 16.31-32 (1991): 205-213. Impreso.
- Perus, Françoise. *De selvas y selváticos: Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1998. Impreso.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Ed. Montserrat Ordóñez. Madrid: Cátedra, 1990. Impreso.
- Rueda, María Helena. "La selva en las novelas de la selva". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 57.1 (2003): 31-43. Impreso.
- Serés, Guillermo. "El concepto de Fantasía, desde la estética clásica a la dieciochesca". *Anales de literatura española* 10 (1994): 208-237. Impreso.
- Solaz, Lucía. "Literatura gótica". *Espéculo* 23 (2003): 1-7. Electrónico. 26 agosto 2012.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México, D.F.: Premia, 1981. Impreso.
- Velasco, María Mercedes de. "El mito de la Mapiripana y su valor estructural en *La vorágine*". *Texto crítico* 1.1 (1995): 35-56. Impreso.