

01046

VIAJE DEL HÉROE, NATURALEZA E INDÍGENA.

ESTUDIO COMPARATIVO DE

CANAIMA Y HEART OF DARKNESS.

Tesis que presenta

Ana María Zurita García

Para optar por el grado de Maestría

Universidad Nacional Autónoma de México,
México D.F.

Siete de octubre del dos mil cinco



m349143

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Ana L. Zerita

FECHA: 4- octubre - 2006

FIRMA: A

A mis tres amores

Gustavo, Miguel y Álvaro

I. INTRODUCCIÓN

Este estudio comparativo entre *Heart of Darkness* y *Canaima* se divide en tres capítulos: el estudio del mito del viaje del héroe, la representación de la naturaleza y la representación del indígena.

La idea de un estudio comparativo de estas dos novelas escritas en épocas, países y culturas distintas que a simple vista no poseen ninguna relación, partió de una interesante analogía temática que sin embargo las une: Los protagonistas de ambas novelas, Marcos Vargas y Marlow, realizan un viaje que se encuadra en lo que Joseph Campbell denomina el viaje espiritual del héroe “donde el héroe aprende a experimentar el espectro supranormal de la vida espiritual humana y después vuelve con un mensaje” (Campbell, 1986: 180).

Este antiguo mito y su permanencia hasta nuestros días en la literatura oral, escrita o en medios audiovisuales, me pareció un afortunado punto de partida que me llevó a otros dos análisis comparativos: la representación de la naturaleza y la representación del indígena. En la literatura latinoamericana, la naturaleza ha sido y es, más que un telón de fondo, un complejo protagonista con muchos y diferentes matices. En la literatura europea, particularmente en la novela, la representación de la naturaleza sufre un interesante proceso que va desde una naturaleza extraña y exótica, a una naturaleza amable o domesticada. En ambos casos, es un continuo intento por conquistarla a través de la narrativa. Por otro lado, el habitante indígena encuadrado en esa naturaleza es en ambas novelas la esencia del Otro desconocido al que tanto Marcos como Marlow se tienen que enfrentar y al que deben semantizar.

Canaima, del autor venezolano Rómulo Gallegos, fue escrita y publicada en España en 1935. Trata de la vida del joven Marcos en el alto Orinoco. *Heart of Darkness*, del polaco - británico Joseph Conrad, fue escrita en 1898 en Inglaterra. Marlow, el protagonista, cuenta su historia en el río Congo capitaneando un barco de vapor en una misión para una compañía belga. Mientras que a *Canaima* se le ha catalogado de regionalista o “novela de la tierra” y ha sido leída más como texto documental o de crítica social que como novela, *Heart of Darkness* es una obra consagrada en la narrativa mundial y ha sido objeto de numerosos estudios recientes al recibir la dura crítica de ser una novela racista.

Este estudio comparativo entre dos novelas con una historia crítica tan distinta, pretende contribuir a un proceso iniciado por Waldo Ross, que habla de las resonancias metafísicas de *Canaima* (Ross, 1963) y seguido por Juan Liscano, (1984) de situar la obra galleguiana en el plano literario que le corresponde derivado de la gran complejidad de significados y el elaborado estilismo que posee la novela, así como enriquecer sus futuras lecturas y relecturas. En 1984, Liscano apunta la dimensión simbólica de *Canaima*: “Lo esencial en la *trilogía Doña Bárbara, Cantaclaro y Canaima*, no lo componen la trama, lo descriptivo geográfico, lo costumbrista, lo sociológico, lo histórico, lo populista, sino las penetraciones intuitivas en representaciones mayores de carácter universal, las cuales polarizan, en cierto modo la vida psíquica inconsciente de los pueblos.” (Liscano, 1984). En 1991, en una edición de *Canaima* que contiene el más exhaustivo estudio crítico que haya tenido la obra, Charles Minguet, coordinador, señala la injusticia de la escasa resonancia universal de que disfruta, así como del poco interés que ha despertado por parte de la crítica latinoamericana desde su publicación. (Minguet, 1991:XVII)

Una de estas “representaciones mayores de carácter universal” de las que hablara Liscano es el mito del viaje del héroe, que, como he comentado antes, comparto con *Heart of Darkness*.

Que Marcos sufre una transformación espiritual tras una estancia en la selva lo vemos en la siguiente cita: “El Marcos que había regresado de Guarampín ya no era el de antes” (nota 2). Dice Maya Scharer: “Encontrarse a sí mismo, conocer la medida de sí mismo, dejar de ser una mera sombra, una mera criatura de ficción, algo inventado, proyectado por otros, tal será la meta del personaje galleguiano” (1993, 488).

Por otro lado Marlow, sentado en la cubierta de un barco inglés anclado en el río Támesis, le cuenta a un grupo de tripulantes y pasajeros:

I don't want to bother you much with what happened to me personally (...) yet to understand the effect on me you ought to know how I got there, what I saw, how I went up that river to the place where I first met the poor chap. It was the farthest point of navigation and the culminating point of my experience. It seemed somehow to throw a kind of light on everything about me - and into my thoughts. It was sombre enough, too - and pitiful - not extraordinary in any way - not very clear either. No, not very clear. And yet it seemed to throw a kind of light. (nota 1)

En este párrafo de las primeras páginas de *Heart of Darkness* se encuentran varios de los elementos que más adelante desarrollaremos y que corresponden a la aventura mitológica del héroe tal como hemos mencionado. Primero la referencia a un lugar mítico, - *up that river* - un espacio hostil, extraño y lleno de peligros. Después, el encuentro con la fuerza maligna con la que debe enfrentarse - *culminating point* - y de cuya experiencia surgirá un nuevo conocimiento - *light* - que transformará al héroe y le proporcionará un poder superior. Y por último, el hecho mismo de la estructura narrativa: Marlow está contando una historia a una audiencia, que como veremos más adelante, también sufre una transformación por el relato. De esta manera se cierra el ciclo del regreso del héroe.

El mismo Conrad habla de la experiencia de su viaje al Congo - que luego valió de base para su novela - en términos de transformación espiritual:

"before the Congo, I was a mere animal." Y según uno de sus biógrafos:

Before his trip to the Congo, Conrad had lived more or less on the surface of life. The African journey drove him into its dark and tragic interior (...) After the Congo, he was all too vulnerably human. He came to recognize the power of the primitive undercurrent in men - all men, regardless of race - and the thinness of the line between savagery and civilization (Leo Gurko, 1965, 82).

En su amplísimo historial de análisis críticos, en 1958, el estudio de Albert J. Guerard fue el más influyente para dirigir los posteriores estudios de *Heart of Darkness* hacia el camino del "self-discovery", dando un giro hacia los hasta entonces enfoques centrados en Kurtz. Murfin cita a Guerard quien afirma que Marlow *"is recounting a spiritual voyage of self-discovery and it is that voyage and the discovery that should interest readers of Heart of Darkness"* (1958, en Murfin (ed), 1996: 102). En esa línea de la crítica psicoanalítica, y apoyándose en el concepto de arquetipo desarrollados por Jung, los críticos jungianos comparten la idea de que: *"the journey Marlow makes into the deepest area of the jungle is a symbolic archetypal journey or quest into the man's unconscious"* (1979, en Burden 1991:14). A esta idea del viaje interior, añadimos el concepto de transformación, con lo que nos acercamos a la crítica mítica del viaje del héroe, para lo que seguiremos al comparatista de influencia jungiana, Joseph Campbell.

Es destacable igualmente el que tanto *Canaima* como *Heart of Darkness* compartan un mismo génesis: Los dos autores realizaron el viaje que después materializarán en sendas novelas, y ambos se basaron en un cuaderno de viajes, o diario, como referencia para la creación de personajes, lugares, etc. "Gallegos aprovecha su propia experiencia para transponerla luego dentro de la ficción y atribuírsela al protagonista", dice Gustavo Guerrero (1993:367).

Otra similitud es que los protagonistas de ambas novelas, Marcos y Marlow, convierten en realidad un sueño que ambos tuvieron desde la adolescencia: recorrer territorios aún no dibujados en los mapas europeos; Marcos y Marlow realizan un recorrido por la selva congoleña y venezolana movidos por un mismo deseo de conocer. Este recorrido, como ya hemos comentado, posee todos los ingredientes del viaje mítico del héroe: llamada a la aventura, pruebas auxiliares, tentaciones, ayudas espirituales, umbrales que cruzar, peleas con el dragón o la fuerza del mal - encarnados por *Canaima* y Kurt respectivamente - y regresan - o no - al mundo ordinario para comunicar el mensaje aprendido.

El viaje del héroe requiere un espacio mítico para realizar su viaje, en este caso las naturalezas americana y africana. El estudio pormenorizado del espacio donde se adentran los héroes conduce a un mundo de mitos y resonancias arquetípicas. La selva del Congo y la de Venezuela realizan el mismo efecto marco de referencia - o lugar mítico - para un viaje de iniciación que culmina con el enfrentamiento de los héroes a un demonio simbólico que habita en la misma naturaleza convertida en mítica. Cooper, en su *Diccionario de símbolos* señala, bajo la entrada "bosque" que es un lugar de pruebas y de iniciación, de peligros desconocidos y de tinieblas.

La entrada en el bosque oscuro o encantado es símbolo de traspasar el umbral; el alma que se adentra en los peligros de lo desconocido; el reino de la muerte; los secretos de la naturaleza o del mundo espiritual que el hombre debe penetrar para encontrar su significado. Puede representar también la falta de claridad y comprensión espiritual, la humanidad perdida en las tinieblas carente de dirección divina. Retirarse en un bosque es una muerte simbólica previa al renacimiento (Cooper, 2000:33).

El estudio de la representación de la naturaleza permite descubrir interesantes analogías y transposiciones en los modelos narrativos occidentales en ambas novelas. Según Lily Litvak, la llegada al trópico para los europeos es la búsqueda de resonancias

metafísicas: la de la universalidad perdida. La aventura tropical se convierte así en un recorrido de tintes iniciáticos que se dirige a la fuente de los orígenes, una voluntad de situarse en una filiación terrestre que permite además profundizar en el subconsciente. Según la autora, es la penetración en un mundo de dimensiones mágicas aún no desmitificado por el conocimiento objetivo (Litvak, 1990:45).

Siguiendo al teórico comparatista Claudio Guillén, son tres los modelos supranacionales que permiten estudios comparatistas. Lo que él ha denominado como modelo A: Estudio de fenómenos y conjuntos supranacionales que implican internacionalidad, incluye obras con contactos “genéticos y otras relaciones entre autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales, o bien premisas culturales” (1985, 94). En el caso que nos ocupa, es probable que Gallegos haya leído a Conrad y haya influido en la génesis del libro. Sin embargo, la idea de la cultura universal de la mitología como premisa cultural común sería la que más se adecua a nuestro propósito.

Por otro lado, el marco conceptual histórico de las dos novelas permite establecer otra vertiente comparatista a nuestro estudio. Dice Guillén: “Si se estudian, reuniéndolos y conjuntándolos, fenómenos y procesos que son o han sido genéticamente independientes, o pertenecen a civilizaciones diferentes, cabe justificar y llevar a cabo tal estudio en la medida en que dichos procesos implican condiciones históricas comunes.”

Este modelo, que Guillén llama modelo supranacional B, postula la existencia de “procesos y desenvolvimientos socioeconómicos comunes como base que permita enlazar y cotejar sucesos políticamente pertenecientes a pueblos y civilizaciones dispares” (94).

Las dos son novelas donde el espacio geográfico es parte sustancial de la obra. Las condiciones históricas del espacio no pueden ser obviadas en este estudio. Ambas novelas tienen en común estar ubicadas en colonias o ex-colonias europeas. *Canaima* es una obra escrita desde la poscolonialidad. Un siglo después de la Independencia de España, la selva de Venezuela, atravesada por el Orinoco, presenta una estructura similar a la de la colonia. Los trabajadores tienen un sistema esclavista y los indígenas están desarraigados y en la miseria. Treinta y siete años antes, un europeo escribe *Heart of Darkness*, un viaje por otro río adentrándose en un país que sí era entonces colonia de la corona belga, descubriendo allí la terrible explotación en la que se hallan los habitantes indígenas. En ambos casos, es una mirada del europeo conquistador la que nos da las claves de la narración. Las aportaciones de los teóricos poscoloniales ofrecen una interesante visión de dos novelas que a pesar de ser productos sociales de dos sistemas económicos y dos situaciones políticas distintas: la poscolonialidad y la colonialidad, tienen la temática del viaje del héroe como unidad que las enmarca y de alguna manera hila los diversos y complejos temas de las dos novelas.

Aunque las similitudes temáticas nos sugieran un análisis desde los estudios culturales o más concretamente desde la teoría poscolonial, felizmente incorporada a estos estudios, no podemos olvidar que es un marco de análisis problemático, más por los enfoques actuales que por la propia definición. ¿Es pertinente hablar de teoría poscolonial refiriéndonos a Latinoamérica? Siguiendo a Peter Hulme, la teoría poscolonial refiere a un cuerpo de trabajo cuyo intento es “romper con los supuestos colonialistas que han signado muchos de los proyectos de crítica política y cultural lanzados desde Europa y Estados Unidos”, a la vez que aprende de aquellos proyectos teóricos “con el interés de analizar y resistir a las redes del poder imperial que sigue

controlando parte del mundo.” Siguiendo esta idea, se podría en efecto analizar los textos literarios surgidos después de las colonias españolas en América a la luz de estos planteamientos teóricos; sin embargo, hasta la fecha, estos estudios se han centrado o están relacionados con África, la India y Medio Oriente, a pesar de que Latinoamérica ha formado parte de estas tierras colonizadas y que recibe la influencia del orden económico mundial. Los modelos aplicados para analizar *Heart of Darkness* desde el punto de vista poscolonial, no han de ser distintos a los que se aplicarían para analizar *Canaima*. Y ese sería el reto de los estudios de la literatura latinoamericana en un marco más global como son los estudios culturales.

Desde una perspectiva poscolonialista, observamos que en la Europa colonial y expansionista de los siglos XVIII - XIX y principios del XX, la representación de la naturaleza de lugares aún no dibujados en los mapas europeos fue en términos de naturaleza salvaje, inexplorada, misteriosa, peligrosa, atractiva y cobijo del Buen Salvaje. Autores como Kipling, Defoe y Bernardine de St Pierre acercaron América, Oceanía y África al público europeo. La naturaleza de esos continentes se convirtió para la nueva sociedad burguesa europea en plena Ilustración un espacio simbólico en donde depositar las pasiones y los mitos que la razón no le permitía. Estos autores del dieciocho y diecinueve nos mostraron su fascinación y su modo de ver la naturaleza. La naturaleza generosa que además ha provisto a la codiciosa sociedad europea del oro, piedras preciosas, marfil y demás productos en cantidades suficientes como para justificar el avance y mantenimiento del colonialismo durante más de cuatro siglos. Estos discursos narrativos o modelos de representación no se dan aislados y se hallan salpicados tanto en *Canaima* como en *Heart of Darkness*.

América tuvo la fatalidad, no sólo de ser considerada un descubrimiento para otras culturas, sino que además, fue vista, descrita y sobre todo interpretada a través de los ojos de los europeos. Empezando por los dogmáticos renacentistas católicos, seguidos por humanistas, ilustrados, románticos, aventureros, científicos, etc., cada uno aportó su especial visión del continente. Ante todo, la imperiosa necesidad de dar explicación al inmenso e inagotable fenómeno que fue el llegar a tierras hasta entonces no conocidas por los europeos.

Según Carlos Fuentes, desde Heráclito se comenzó a identificar la tensión entre el hombre y la naturaleza, y fue desde entonces cuando la naturaleza comienza a ser humanizada: “el hombre está en la naturaleza, es parte de ella, pero no se somete ciegamente a ella.” La relación del occidental con su naturaleza viene del “pánico” de perder el contacto con ella, “el pánico de dejar de ser uno con la naturaleza, la necesidad de separarse de ella para ser” (1992 : 99). Por ello, según Fuentes, la literatura occidental ha ido siempre reflejando su olvido o su acercamiento a ese pánico. *Canaima*, como veremos, es un ejemplo de esa continua contradicción que habla Fuentes.

En cuanto a *Heart of Darkness*, los estudios de la representación de la naturaleza en la novela inglesa son escasos. La imagen de África y la representación del indígena son los temas en los que más se ha centrado la crítica, llegando a ser motivo de polémica. Novela escrita en plena expansión colonialista, primero fue leída como crítica de la desmedida explotación de Leopoldo de Bélgica y después como una apología de la expansión imperialista. Dos ejemplos de esta interpretación tan opuesta nos la da, por un lado, Bertrand Russell, quien admiró a Conrad por su honesta e incómoda visión de la verdad de la condición humana que muestra en la obra, y por la

desconfianza del autor por los “ismos” y religiones. Por otro lado, una corriente marxista la consideró importante precisamente por ser un ejemplo de la falsificación de la realidad política de un autor moderno (Adelman, 1998: 7). Pero fue a raíz de la crítica realizada en los años 70 por el escritor nigeriano Chinua Achebe: “*Conrad was a bloody racist*” (Achebe 1975 en Hammer (ed.) 1990: 124) lo que desató un acalorado debate en torno a si Conrad era o no imperialista, a la luz de las teorías poscoloniales. La crítica de Achebe se apoya en la representación de los negros como mano de obra explotada, y en la imagen de África que presenta la novela, que, según el nigeriano, es la que todavía tiene en Europa del “*dark continent*”, en parte por textos como *Heart of Darkness*. África es el Otro oscuro para la civilización occidental, parte de un desco profundo en el inconsciente colectivo de Occidente. A raíz de estas declaraciones se abrió un enriquecedor debate defendiendo la propuesta de Achebe o rechazándola. Este debate, (nota 3) que se ha prolongado hasta los finales de los noventa, incluye escasamente la representación de la naturaleza como elemento crítico. Este estudio de la representación de la naturaleza y del indígena intenta aportar a la polémica iniciada por Chinua Achebe.

En este orden podríamos ver a la naturaleza - y por extensión al indígena que en ella habita - descrita en términos de alteridad. No hay que olvidar que el nacimiento de la novela tiene lugar con el ascenso de la burguesía y la aparición y proliferación de las ciudades. El diálogo del occidental con el medio que lo rodea ha ido paralelo al desarrollo de las sociedades y a los avatares históricos de cada grupo social. No es de extrañar que las representaciones de la naturaleza en la literatura universal reflejen todas esas dialécticas: Naturaleza proveedora - Defoe -, domesticada - Rousseau -, de jardines cultivados - Flaubert, Balzac - nostálgica, violenta o placer estético - románticos

ingleses -, de escape romántico con toques exóticos- Chateaubriand - o idealizada - Bernardine de St. Pierre. A estos discursos vienen a sumarse los americanos que repiten los anteriores y además aportan otros nuevos, como la naturaleza desaprovechada - Gallegos-, o devoradora - Rivera.

Por ello, las representaciones de la naturaleza para los novelistas europeos y americanos, es un tema clave no sólo para entender las relaciones del hombre con su entorno sino para entender al hombre mismo, sus mitos y su historia reciente. Un estudio comparativo de *Canaima* y una novela europea es por ello una oportunidad excelente para desentrañar esas tensiones entre diferentes maneras de representar la naturaleza. Como dice Tania Franco: "La literatura comparada es, (...) algo más que un ejercicio puramente literario, pues resulta ser un valiosísimo e indispensable instrumento de integración continental para interrogar a los textos como a las relaciones culturales y humanas, en busca del Otro, próximo o lejano." (Tania Franco 1995, 39)

Como he comentado anteriormente y para facilitar la lectura y la organización del trabajo, el estudio está dividido en tres capítulos correspondientes a tres análisis relacionados pero independientes entre sí. El primer capítulo ofrece una nueva lectura siguiendo las claves de los mitólogos comparatistas Joseph Campbell y Otto Rank. El segundo capítulo profundiza en cómo la representación de la naturaleza de ambas novelas sigue comunes modelos narrativos. Por último, el tercer capítulo se centra en la representación del indígena como alteridad del viajero occidental. Los dos últimos capítulos están apoyados por teorías críticas diferentes al primer capítulo, principalmente los estudios culturales y las teorías poscoloniales.

II. EL VIAJE DEL HÉROE

La aventura del héroe es uno de los mitos más conocidos y representados en la literatura, la religión o la cinematografía. Desde Jesús o Budha hasta el Ulises de Homero, el mito del héroe se ha repetido a través de los tiempos y sigue siendo una fuente de inspiración inagotable para los narradores. Es además un mito universal que se reconoce y se ha encontrado en espacios distantes y en tiempos diferentes.

El viaje del héroe es la historia más antigua del mundo. Su estructura básica está

II. EL VIAJE DEL HÉROE

La aventura del héroe es uno de los mitos más conocidos y representados en la literatura, la religión o la cinematografía. Desde Jesús o Budha hasta el Ulises de Homero, el mito del héroe se ha repetido a través de los tiempos y sigue siendo una fuente de inspiración inagotable para los narradores. Es además un mito universal que se reconoce y se ha encontrado en espacios distantes y en tiempos diferentes.

El viaje del héroe es la historia más antigua del mundo. Su estructura básica está entretejida de mitos, cuentos de hadas y leyendas, que nos relatan cómo una persona se pone en marcha para dar cumplimiento a la gran tarea. Es la misma historia, detrás de todas las historias, que se ha venido contando hasta el día de hoy, una y otra vez, en todos los idiomas y culturas, de la misma forma, aunque con innumerables nombres distintos. No ha sido creada ni inventada por nadie, sino que es un mensaje de sabiduría que procede directamente del alma. Podríamos decir que “hemos traído con nosotros” este conocimiento. Al ser la historia más antigua del mundo, es también una historia ejemplar, una parábola del camino que los seres humanos recorremos a lo largo de nuestra vida. Por ello es interesante. Y debe ser contada repetidamente, para que no perdamos de vista por qué estamos en la Tierra, y qué vinimos a hacer aquí (Banzhaf, 2001:31).

Los mitólogos comparatistas han estudiado el por qué del fenómeno de repetición de un mismo mito en culturas distantes en tiempo y espacio. Siguiendo a Otto Rank, son tres teorías distintas las que se barajan como explicación a este fenómeno: La primera es la “Idea de los pueblos”. Esta teoría asume la existencia de ideas elementales, por lo que la unanimidad de los mitos es una secuencia de la uniforme disposición de la mente humana y de la forma en que se manifiesta. La segunda es la idea de una comunidad original. Se basa en la

misma idea del desarrollo de la lengua indoeuropea. Según esta teoría, los primeros mitos se originarían en la India y de ahí se expandirían con el lenguaje.

La tercera sería la teoría moderna de las migraciones o préstamos, según la cual mitos individuales se originan en determinados grupos (especialmente en Babilonia) y se aceptan en otras culturas por tradición oral.

Tras un análisis de las tres teorías, Otto Rank apunta la primera como la causa más probable, basándose en la relación freudiana entre los sueños y los mitos:

A common share in all these productions belongs to a single psychic function: the human imagination. It is to this imaginative faculty - of humanity at large rather than of the individual - that the modern myth there is obliged to concede a high rank, perhaps the first, as the ultimate source of all myths. (Rank, 1959: 10)

Esta teoría de ideas elementales o “ideas de los pueblos” está ligada a los planteamientos del inconsciente colectivo de Jung (Nota 4) que Joseph Campbell desarrolla en sus teorías de mitología comparada. En nuestro análisis, veremos de qué manera los héroes de *Canaima* y *Heart of Darkness* son héroes arquetípicos que siguen el esquema común del viaje y en qué se diferencian, así como las razones o las conclusiones de estas similitudes y diferencias.

Para ello seguiremos las etapas pormenorizadas del viaje del héroe según las resume Joseph Campbell.

El héroe mitológico abandona su choza o castillo, es atraído, llevado o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Allí encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad (batalla con el hermano, batalla con el dragón; ofertorio, encantamiento), o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte (desmembramiento, crucifixión). Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares). Cuando llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo

(matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre), su propia divinización (apoteosis) o también, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (robo de su desposada, robo del fuego); intrínsecamente es la expansión de la conciencia y por ende del ser (iluminación, transfiguración, libertad). El trabajo final es el del regreso. Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora éste se mueve bajo su protección (emisario); si no, huye y es perseguido (huida con transformación, huida con obstáculos). En el umbral del retorno, las fuerzas transcendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno, resurrección). El bien que trae restaura al mundo (elixir)

(Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, 224.)

Las etapas que nuestros héroes van a seguir son: La llamada a la aventura, agente protector, lugar mítico, el rechazo a la aventura, pruebas, al otro lado del umbral, el tesoro y finalmente, el regreso.

La llamada de la aventura

(el) primer estadio de la jornada mitológica, que hemos designado con el nombre de “la llamada de la aventura”, significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida. Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque, un reino subterráneo, (...) pero siempre es un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles. El héroe puede obedecer su propia voluntad para llevar a cabo su aventura; (...) o bien puede ser empujado o llevado al extranjero por un agente benigno o maligno (Campbell, 1945, 60).

La selva de Venezuela y la del Congo es la “tierra distante, un bosque, un reino subterráneo” que apunta Campbell. La naturaleza mitificada que llama a los heroicos aventureros, tiene un componente de invitación iniciática, de lugar de transformación, de campo de pruebas de donde saldrán los hombres machos, los Vellorinos o los Ardavines.

En el caso de Marcos Vargas, existe un agente que lo cautiva y lo “lleva al extranjero”, en este caso a la selva. El agente es Ponchopire, un indio mariquitare, a quien Marcos conoce cuando es un niño. No sólo la selva es magnética sino, por extensión, sus habitantes autóctonos, los indígenas. Los indios son para los criollos de la ciudad parte de esa naturaleza misteriosa. Marcos reconoce la “llamada”: “nada de misterioso había en su apariencia, sin embargo, Marcos Vargas sentía que iba al lado de un misterio viviente y procuraba sondearlo.” (9). El indio, que es como la encarnación de la selva, llega a la ciudad para hechizarlo con su “poder de adivinación”. Ese mismo día la madre se da cuenta del embrujo, y decide separar a su hijo de la atracción - la atracción de la selva, la llamada a la aventura - y lo envía a la isla Británica de Trinidad - símbolo de lo civilizado. La madre de Marcos lucha contra el poder del agente con el antídoto perfecto: la racionalización de una rígida disciplina como fuerza oponente a lo salvaje. Pero ya Marcos no puede escapar de su destino y regresa a su pueblo natal tras cuatro años de estudio con la única idea de adentrarse en la selva para “hacerse un hombre.” “Cantaban los gallos que anunciaban el alba cuando Marcos Vargas salía de Ciudad Bolívar.” Marcos se acerca solo al umbral de la aventura con la firme convicción de romper con su adolescencia:

Acababa de cumplir los veintiún años, que lo hacían dueño de sus actos; iba solo (...) y con el camino por delante. El camino no era todavía el de la aventura temeraria a que se lanzaban los hombres animosos, no conducía al lejano mundo de la selva fascinante, vislumbrado a través de los cuentos de los rionegreros; pero sí lo llevaban a encararse con la vida, hasta allí transcurrida al arrimo paterno, a luchar entre los hombres y contra ellos y la emoción de sí mismo ante el incierto destino era tan intensa que le parecía cual si a nadie hubiese ocurrido nunca cosa semejante (14).

En el caso de *Heart of Darkness*, la llamada del héroe se produce, al igual que en Marcos, en la infancia de Marlow. El agente en este caso es un mapa sin nombres, un mapa en blanco:

Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say, When I grow up I will go there (...) but there was in it one river especially, a mighty big river, that you could see on the map, resembling an immense snake uncoiled, with its head in the sea, its body at rest curving afar over a vast country, and its tail lost in the depths of the land. And as I looked at the map of it in a window - shop, it fascinated me as a snake would a bird - a silly little bird (33).

El espacio en blanco, el vacío, lo no narrado, es en este caso la “zona desconocida” que describe Campbell. La semejanza con la llamada a la aventura que sufre Gabriel, el amigo de Marcos, es muy interesante, llamada que, como luego veremos, Gabriel rechaza, dando así el lugar que corresponde a Marcos como único héroe. Esta atracción es sin embargo recordada con una connotación negativa. Marlow era un “*silly little bird*”, y al igual que un pájaro al que la serpiente encanta para luego matarla, Marlow deja entrever que él se dejó arrastrar por una atracción fatal. Al ser una narración en primera persona de un hecho pasado, este comentario nos adelanta la difícil salida que tuvo Marlow de su viaje iniciático, como luego veremos.

Agente protector

Para aquellos que no han rechazado la llamada, el primer encuentro de la jornada del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar (Campbell, 70).

En *Canaima*, Marcos tiene en su camino un encuentro con el que será su primer mentor o figura protectora. Manuel Ladera, un viejo amigo de sus padres, le ofrece trabajo - agente protector - y le sirve de guía espiritual en la primera etapa de su viaje mítico. Ladera muestra a Marcos la miseria a la que el oro fácil está llevando a su país. Su visión de la situación económica de Venezuela impresiona al joven, quien tiene ahí su primera lección:

Esta visión pesimista era totalmente nueva para Marcos Vargas, quien se lanzaba a aquel mundo con la generosidad de sus años mozos como al mejor de todos los posibles; pero al oír a Manuel Ladera se comprendía que hablaba con el corazón lleno de amor a su tierra, amor doloroso, de calidad más noble que el simple apego que hace entonar el canto, y escuchando al hombre maduro entraron en el alma del joven aires que luego harían borrascas (19).

Este conocimiento es para Marcos una llave de sabiduría que luego tendrá que utilizar.

Lo que representa esa figura es la fuerza protectora y benigna del destino (Campbell, 72).

Para representar esa “fuerza benigna” la vida familiar de Manuel Ladera en Upata está en total armonía con la naturaleza: “aire luminoso y suave sobre un valle apacible entre dulces colinas (...) unos montes lejanos, tiernamente azules” (25) y más adelante “las blancas fachadas, los techos de palma carata... Reflejaban el claro fulgor apacible” (29). Ahora las medidas son moderadas: “suave”, “tiernas”, “dulces”, “apacible”, “colinas...” y por contigüidad, ahí vivirá gente buena y honrada, apacible y tierna, como es la familia Ladera. Upata es el lugar pacífico, el oasis de seguridad donde Marcos pasa la primera etapa de su viaje antes de internarse en la selva, la cual, en contraposición a la ciudad, es un lugar inseguro, incómodo y desapacible. En ese lugar seguro se quedan las mujeres, esperando a los hombres, totalmente al margen del trabajo duro, de la posibilidad de enriquecerse, o de la aventura.

Con las personificaciones de su destino para guiarlo y ayudarlo, el héroe avanza en su aventura hasta que llega al “guardián del umbral” a la entrada de la zona de la fuerza magnificada (Campbell, 77).

El negocio y la ayuda que le ofreció su mentor, el “sensato y contenido” Manuel Ladera, le servirá además para acercarse al verdadero mal de Venezuela: los caciques, políticos y militares corruptos, y todo su séquito. Son los agentes malignos - primer encuentro con el guardián del umbral - a los que Marcos se tendrá que enfrentar.

Detrás de ellos (los guardianes del umbral) está la oscuridad, lo desconocido y el peligro (Campbell, 77).

Observando el gran espectáculo de la caída del agua en los saltos del Caroní siente que la naturaleza lo llama con su enorme fuerza y cede a su primera tentación. Marcos rechaza la oferta de Ladera y sigue el camino a la tentación de las dos posibilidades de hacerse rico en la selva: el caucho y el oro. La naturaleza tiene dos caras: el bien y el mal. Los que no saben aprovechar el bien quedan atrapados y destruidos.

Ladera, el símbolo del bien, muere a manos de Cholo Parima por orden de José Francisco, símbolos ambos de todo lo negativo de la misma naturaleza: la codicia y la corrupción. Marcos venga su muerte y esto actúa como artífice de la primera prueba de Marcos en su viaje iniciático.

Cuando muere Ladera, su siguiente “figura protectora” o maestro es Juan Solito, filósofo “por haber vivido entre los indios”. En referencia a la denuncia que Marcos hace contra el supuesto asesino de Ladera, Juan Solito, el maestro, dice al discípulo que: “ya pasaron por aquí sus palabras, llevándoselas el viento” (84). Es la primera gran decepción que sufre Marcos sobre el sistema de justicia, que vive como una nueva revelación espiritual:

Fue caso de un instantáneo no más la ocurrencia insensata; (...), pero quedábase la impresión de haber estado al borde de un cataclismo espiritual, hasta tal punto que su corazón palpitaba aceleradamente y sentía haberse puesto pálido. (84)

El asesinato de su protector enseña a Marcos la dureza de la vida. Ladera le da la llave de la puerta al mundo de Hombres Machos, que es la puerta donde, siguiendo a Campbell, vive el dragón al que se enfrentará más adelante.

En *Heart of Darkness*, Marlow, marinero experimentado, realiza su periplo con la ayuda de un agente femenino. Su tía influyente le abre el camino de la aventura deseada desde la infancia. La llamada es tan fuerte que, en contra de su costumbre de hacer las cosas por sí mismo:

I always went my own road and on my own legs where I had a mind to go" (33), tiene que optar por el camino de las influencias: *" but, then - you see - I felt somehow I must get there by hook or by crook (...) I, Charlie Marlow, set the women to work - to get a job (34).*

La tía es el contacto necesario y pronto consigue la cita para el deseado trabajo. En este caso es más un agente posibilitador que inspirador, como lo es Ladera o Juan Solito para Marcos. Sin embargo, más adelante, en el curso del viaje Marlow conoce a otros personajes que le ayudan en su viaje interior, en este caso como personajes negativos que, como Francisco Ardavín en el caso de Marcos, enseñan a Marlow la cara negativa de la explotación colonial en el Congo. Otro personaje que actúa de agente es el médico de la compañía, quien le hace la correspondiente revisión médica antes de partir. Parte de esta revisión es medir la cabeza de Marlow – dentro de la tradición de clasificar como método científico. Al preguntarle con ironía Marlow si también median la cabeza a los que volvían, el médico responde: *"the changes take place inside"* (38). El lector sabe ya que algo va a ocurrir en el interior de Marlow. Al despedirse el doctor le dice algo que se convertirá también en un gran consejo en su

nueva aventura: "*In the tropics one must before everything keep calm (...) du calme, du calme*" (38). Marlow se distingue a sí mismo del resto de los demás trabajadores que pertenecen a la empresa colonial, al sistema, manteniéndose desde el principio en una postura "desde afuera": *I was not in the least typical.*"

Antes de embarcarse tiene una primera revelación de que va a algo más que un viaje que siempre quiso hacer: "*I felt as though, instead of going to the centre of a continent, I were about to set off for the centre of the earth*" (39).

Lugar mítico

Las regiones de lo desconocido (desiertos, selvas, mares profundos, tierras extrañas, etc.) son libre campo para la proyección de los contenidos inconscientes. La libido incestuosa y la *destrudo* parricida, son reflejadas en contra del individuo y de su sociedad en forma que sugieren tratamientos de violencia y peligrosos y complicados placeres (Campbell, 78) (la cursiva es del autor).

Igualmente, en *Canaima*, el lugar mítico es la selva, el espacio más allá de la ciudad, en donde no hay seguridad, orden, ley, y de donde se extrae lo que se vende en la ciudad. La selva es el lugar mítico donde tiene lugar el encuentro y la transformación.

En *Heart of Darkness*, el lugar mítico es esa zona en blanco en un mapa, un espacio todavía desconocido para los europeos. Como veremos más adelante, la naturaleza inexplorada con todos los peligros y misterios que acechan en ella es el lugar que atrae a las conquistas desde el principio de la historia, cuando Europa era también sólo vegetación. En esos terrenos peligrosos y misteriosos donde ocurren episodios bélicos, pillería o violencia es el lugar según Campbell ideal para un enfrentamiento en el plano mítico:

But as I stood on this hillside, I foresaw that in the blinding sunshine of that land I would become acquainted with a flabby, pretending, weak eyed devil of a rapacious and pitiless folly. (42)

Marlow advierte ya que detrás de ese atractivo lugar donde brilla el sol, detrás de “*that land*”, hay un espacio - mitico - donde hay algo más a lo que él deberá enfrentarse.

El rechazo a la aventura

La llamada no atendida convierte la aventura en una negativa. Encerrado en el fastidio, en el trabajo duro, o en la “cultura”, el individuo pierde el poder de la significativa acción afirmativa y se convierte en una víctima que debe ser salvada (Campbell, 61)

Como Marcos, Gabriel Ureña se queda también prendado por la selva a la que, como éste, conoce “de oídas” en la adolescencia, de lecturas y por regalos que le hace un pariente. Estos regalos que escoge para su familia son descritos con relación al lugar donde proceden jugando con la idealización de estos lugares:

Un precioso chinchorro tejido por los indios arecuas del alto Caroní, un moriche del alto del Orinoco muy cantador y un pichón minero de los bosques del Cuyuni... Un alfiler de corbata que ostentaba un cochano de los aluviones del Yuruari (43).

¿Qué indio pensaría hacer un alfiler de corbata para un traje europeo? Estos objetos pertenecientes a una naturaleza exotizada, como analizaremos más adelante, hacen de llamada a la aventura: “Pero aquella con sus encantos, éste con su leyenda y el tío con lo que refería de las prodigiosas riquezas del suelo guayasen, trastornaron el espíritu de Gabriel con ansias de aventuras y hechizos y amores románticos” (44). Sin

embargo, el exotismo ejerce menos atracción que lo misterioso, y Gabriel rechaza la llamada:

Quedóse - Gabriel - en silencio largo rato reviviendo los sueños de la adolescencia, cuando inclinado sobre el mapa le parecía oír las palabras cabalísticas clamando en el desierto. Detrás de aquellas lejanías estaban las tierras de la violencia impune, el vasto país del indio irredento, las misteriosas tierras hondas, calladas, trágicas (45).

Gabriel le da un sentido de tragedia a la naturaleza ahora mitificada. El espacio en el mapa es un mundo desconocido que Gabriel llena de sentido trágico: "irredento, violencia, hondas, calladas, trágicas." Es con una metáfora de la biblia como Gabriel describe el contenido de la convocatoria que hace la Guayana a su alma: se trata de una voz que "clama en el desierto." Pero como tales palabras que claman en el desierto, Gabriel no oye la voz. Gabriel deja a Marcos como único héroe quien al desafiar a Ardavín, posibilita el matrimonio de Gabriel con Maigualida, y le propociona así toda la felicidad que Gabriel necesita. Para Gabriel, la selva ofrece un tinte simbólico diferente al que ejerce en el caso de Marcos. La selva es el espacio virginal de un suelo para ser cultivado como espacio material y espiritual, una especie de Jardín del Edén en América.

Pruebas

Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas (Campbell 94).

El primer momento de especial significación en este proceso iniciático es cuando se enfrenta al mal encarnado por José Francisco Ardavín. El arrojo y la valentía del héroe vencen a la maldad de su contrincante en una atmósfera lúdica de una partida

de dados. Pasar con éxito esa prueba da mucha seguridad a Marcos en su viaje iniciático:

Marcos Vargas permaneció en el sitio, todavía sonriente y experimentando una voluptuosidad nueva para él: el pleno dominio de sí mismo ante el primer hombre peligroso con quien se encaraba, algo que lo hacía sentirse macizo y clavado en el suelo (36).

Pasada esa primera prueba, Marcos posee una fuerza que no conocía.

Es interesante ver en esta metáfora del juego cuatro niveles: el juego mismo de los dados, el juego comercial de ganarse los carros, el juego como campo de encuentro entre fuerzas antagónicas y por último el juego iniciático. Marcos sale de esta “prueba” airoso, bendecido por una especie de halo protector que se le revela en la suerte.

Finalmente, el paso definitivo al umbral mágico de un Marcos se consuma matando a Cholo Parima, el asesino de su hermano y de su protector Manuel Ladera. Un acto de venganza perpetrado con valentía y arrojo le da la oportunidad única de pasar la prueba final para colocarse al otro lado del umbral, donde Marcos ya está con “el supremo desdén del hombre que acababa de encontrarse plenamente a sí mismo” (116).

El otro lado del umbral es representado por el “mundo” de Hombres Machos. Las duras condiciones de vida de la población de los alrededores del Orinoco había creado un “tipo” de hombre, el Hombre Macho, capaz de adaptarse a esas condiciones: el trabajo duro en la explotación de los recursos naturales, la justicia al servicio de los intereses de los caciques, estancias largas sin sus mujeres y familias, endeudamientos de por vida, ninguna exteriorización de los sentimientos, soledad, etc. Los que por su espíritu no aceptan el reto, como el personaje Arteaguita, no salen de las ciudades y son tachados de cobardes.

La experiencia de enfrentarse a la muerte produce en Marcos la sensación de separarse de sí mismo y de las ataduras afectivas y materiales que hasta ese momento tuviera. Por ello, al enterarse de la pérdida de sus carros quemados por su enemigo José Francisco en represalia por haberlo denunciado, Marcos reacciona de manera indiferente:

De una manera general, así se comportaría siempre ante el hecho de la pérdida de bienes positivos, hacia los cuales no tenía apego, y por otra parte, las represalias de un enemigo a quien ya hubiese declarado la guerra, nunca le produciría arrebatos de cólera, pues las consideraba como episodios naturales de la lucha y el sentido gozoso de ésta impedía entregarse a reacciones sombrías o deprimentes del ánimo; pero aun no siendo así se habría comportado como ahora lo hacía, porque el acto consumado momentos antes, la tremenda experiencia de sí mismo recién adquirida, parecía haberlo desplazado fuera de todo contacto de las cosas que hasta allí lo hubiesen interesado, tanto las materiales como las del orden afectivo o moral (116).

Su destino se traza esa misma noche. Al perder el trabajo de los carros, José Vellorini le ofrece estar al mando de la explotación del purgo, el trabajo que le posibilitaría comenzar su aventura en la selva:

El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada en esta región. O pudiera ser que por primera vez descubra aquí la existencia de la fuerza benigna que ha de sostenerlo en este paso sobrehumano (Campbell, 94).

La fuerza benigna es la oposición a *Canaima*, y está representado por Cajuni. Cajuni es presentado a través de otro "agente", el conde Giaffaro. Según François Perus el así llamado - su verdadero nombre es Davenport: "no desempeña ningún papel en la acción de *Canaima*, introduce en el universo narrativo una concepción cosmogónica y una preocupación ética, a las que vincula explícitamente con el mito indígena de la lucha entre Cajuna y *Canaima*." (Perus, 1993:430). Sin embargo, es un personaje fundamental en el viaje de Marcos. El conde le enseña la tensión entre el bien y el mal

en la mitología indígena. Para Marcos es la fuente de conocimiento que estaba buscando. El conde es otro personaje arquetípico que adquiere sabiduría por su contacto con la selva. Las palabras del Conde Giafaro son el último amuleto que Marcos lleva al enfrentarse al demonio.

En la bellísima descripción de la selva en el capítulo que da nombre a la novela: “*Canaima*”, Gallegos nos presenta por fin al monstruo al que se tendrá que enfrentar Marcos. *Canaima* es el espíritu del mal en la mitología indígena (nota 5) es el poder oculto personificado en una deidad maligna:

El maligno, la sombría divinidad de los guaicas y mariquitares, el dios frenético, principio del mal y causa de todos los males, que le disputa el mundo a Cajuna el bueno. Lo demoníaco, sin forma determinada y capaz de adoptar cualquier apariencia, viejo Ahrimán revivido en América (121).

En *Canaima*, la figura mítica del mismo nombre es muy importante para el rito de iniciación de Marcos ya que es la personificación de las fuerzas del mal contra las que nuestro protagonista debe enfrentarse:

Y fue él - *Canaima* - quien bajo la forma de aquel extraño silencio que de pronto se había producido, se asomó aquella noche a la linde del bosque para conocer a Marcos Vargas, cuyo destino ya estaba en sus manos (121).

En *Heart of Darkness*, la primera prueba, con la que Marlow tiene que enfrentarse es el efecto mismo de la naturaleza. El entorno que rodea a Marlow es un entorno maligno y, curiosamente, el mal no está en la naturaleza, sino en los personajes blancos. El mal se manifiesta en forma de locura o codicia. Los blancos se han transformado en el mal, ya sea por una locura que les sobreviene al estar en un lugar solitario y difícil, ya sea porque la misma naturaleza exagera su codicia, al ser generadora de enormes riquezas materiales. La locura de los agentes de la compañía, de la cual son en cierta manera conscientes, es compensada por una posibilidad latente de ascender en la compañía y tener más acceso al control de los recursos naturales que se

explotan, en este caso el marfil. Es la misma locura que la de la pareja de negros que buscaban frenéticamente oro en las aguas del Yuruari en *Canaima*. Marlow queda contagiado, si no aún por la locura, si por la maldad, y por eso miente al Mefistófeles Papier-mache cuando le pregunta sobre sus conexiones con la compañía. Marlow es consciente de su falta y sabe que se ha incorporado a un mundo de mentiras, que es el trasfondo de los negocios de la compañía belga, la mano ejecutora del gran proyecto de "civilización". Marlow miente por Kurtz, realizando así su pacto con el diablo.

Marlow espera unos remaches para tapar el agujero del barco. Eso le mantiene en espera y le da la oportunidad de conocer a personajes también con "agujeros" morales. Como los ideales que sustentan la labor civilizadora en los que Marlow creía, los remaches están esparcidos por toda la selva, desperdiciados, hasta haber rodado a la arboleda de la muerte:

What I really wanted was rivets, by heaven! Rivets. To get on with the work - to stop the hole. Rivets I wanted. There were cases of them down at the coast cases - piled up - burst split! You kicked a loose rivet at every second step in that station yard on the hillside. Rivets had rolled into the grove of death (58).

Los remaches se convierten así en una metáfora de los ideales que engrandecen la idea civilizadora y de los cuales la tía de Marlow estaba tan orgullosa. La espera por la falta de esos ideales posibilita la primera prueba que tiene que afrontar Marlow. En esa espera también vislumbra el demonio, quien por supuesto viene de la mano de uno de los personajes más codicioso. Cuando una tarde Marlow duerme en el barco, es despertado por una conversación entre el manager y su tío, el jefe de una expedición llamada llamada muy a propósito "El Dorado." El tío y el sobrino hablan de Kurtz y de su deseo de hacer dinero con el marfil.

La conversación en sí es una muestra de la falta de ideales de los que manejan la compañía belga. Su tono es conspirador y de envidia hacia Kurtz, por ser el agente que

más marfil consigue. Cuando acaba la conversación, Marlow ve en un gesto suyo todo el poder de la maldad, y tiene la primera aparición del corazón de las tinieblas, que es el mismo demonio:

I saw him extend his short flipper of an arm for a gesture that took in the forest, the creek, the mud, the river - seemed to beckon with a dishonoring flourish before the sunlit face of the land a treacherous appeal to the lurking death, to the hidden evil, to the profound darkness of its heart (65).

El trabajo de Marlow consiste en navegar hacia lo más espeso de la selva: la Estación Interior, donde se encontraba Kurtz. Para entonces, Marlow ya estaba en cierto modo hechizado por la personalidad de Kurtz, personalidad creada tan sólo por retazos que los diferentes agentes le habían contado. La travesía fue en sí misma una prueba muy dura como capitán del barco:

I managed not to sink that steamboat on my first trip. It's a wonder to me yet. Imagine a blindfolded man set to drive a car over a bad road. I sweated and shivered over that business considerably, I can tell you (67).

La descripción de la naturaleza no es muy extensa, pero curiosamente una frase nos remite al capítulo "Árboles" de *Canaima*, cuando Gallegos describe la entrada de Marcos en el bosque, momento en que tiene lugar la transformación de Marcos. Marlow está impresionado por la inmensidad de paisaje que describe con repeticiones: "*Trees, trees, millions of trees, massive, immense, running up high*" (68). Es muy interesante igualmente que a esta entrada tanto física como mítica, Marlow la llame pórtico, como el primer capítulo de *Canaima*: "*and at their foot, hugging the bank against the stream, crept the little degraded steamboat, like a sluggish beetle crawling on the floor of a lofty portico*" (la negrita es mía).

Según nos cuenta Marlow, hacer que un viejo barco "the tin-pot" no se hundiera entre la espesura de los manglares era una tarea casi imposible. En ese trayecto, narrado en un estilo casi de monólogo interior, nos vamos adentrando en el interior la

selva al igual que en el interior de Marlow. Para entonces la selva pasa de ser es un espacio real - terrestre - para pasar a un espacio irreal - no terrestre. "*The earth seemed unearthly*"(69).

La naturaleza se convierte en un monstruo que devora y transforma al que allí vive o al que se adentra en ella, atrapándolos en el hechizo de locura del que hablamos anteriormente. El estilo narrativo de esta etapa es la que posee más frases inconexas, vagas, sin linealidad en el discurso. La narración es el propio proceso de Marlow de ordenar sus experiencias, las experiencias de su pensamiento, propiciando que el lector se adentre en su mente:

We are accustomed to look upon the shackled form of a conquered monster, but there - there you could look at a thing monstrous and free. It was unearthly, and the men were - No, they were not inhuman. Well, you know that was the worst of it - this suspicion of their not being inhuman. It would come slowly to one. They howled and leaped, and spun, and made horrid faces; but what thrilled you was just the thought of their humanity - like yours - the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly. Yes, it was ugly enough (69).

Al otro lado del umbral

Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares). Cuando llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. (Campbell, 223)

Desde la muerte de Cholo Parima, cada episodio en la selva es vivido como una etapa de maduración interior.

Marcos Vargas camina solo hacia el conocimiento vital y eterno; la selva ya es tangible, ha cobrado forma. Su entrada en la selva a partir de la muerte de Cholo Parima, es, en palabras de Perus "un verdadero descenso a los infiernos" (Perus 1993: 448):

La obsesión de contemplarla a toda hora, de no poder apartar la mirada del monótono espectáculo de un árbol y otro y otro, ¡todos iguales, todos erguidos,

todos inmóviles, todos callados!... La obsesión de internarse por ellos, errante como un duende, despacio, en silencio, como quien crece... De marcharse totalmente, de entre los hombres y fuera de sí mismo, hasta perder la memoria de que alguna vez fue hombre y quedarse parado bajo el chorro de sol del calvero donde hierve la vida que ha de reemplazar al gigante derribado, todo insensible y mudo por dentro, la mitad hacia abajo, oscuro, creciendo en raíces, la mitad hacia arriba, despacio, porque habría cien años para asomarse por encima de las copas más altas y otros ciento para estarse allí, quieto, oyendo el rumor del viento que nunca termina de pasar (147).

Con el capítulo "Tormenta", el héroe va a cumplir su destino. ¿Cuándo es la naturaleza más activa, más sobrecogedora, con voz propia, y a la vez con simbolización mítica de renovación y fertilidad? En una tormenta tropical, donde la lluvia, el agua, va a ser aquí un elemento purificador al caer sobre el héroe. Es por ello que Marcos debe estar solo en medio de la tormenta.

El ambiente cuando Marcos camina solo por la selva cobra caracteres mágicos "algo extraño flotaba en efecto dentro del bosque mudo. Una claridad inusitada, fosforescente casi y al mismo tiempo sombría ... se abismaba a lo lejos en perspectivas alucinantes" y confiere mayor fuerza a las ansias de Marcos Vargas de encontrarse de pronto con el espíritu de la selva encarnada; esperanza que aunque no era nueva en el personaje, esa tarde siente agudizada porque en "aquella bochornosa quietud sentíase la presencia de fuerzas descomunales a punto de desatarse". El narrador nos adelanta el momento culminante describiendo un paisaje "cargado de presagios angustiosos" ya que Marcos se va a enfrentar al "influjo maléfico de la selva" para el que ha estado "ocho días de ausencia" preparándose y conociendo las "aberraciones de espíritu". Las descripciones están hechas para crear expectación: a pasajes que describen fenómenos naturales normales, "hacia varios días que reinaba esa tregua que se toman las lluvias antes de desatarse en los tremendos chubascos finales del invierno trópicos" les siguen otros con operadores tonales del mal presagio: "calmas enervantes y prolongadas

durante las cuales el silencio de la fronda inmóvil sentíase cargado de presagios angustiosos”.

Todos los elementos de la naturaleza están en complot con el momento. Primero los animales “presienten” algo y lo demuestran con comportamientos extraños:

La bestia presentía aquello y daba muestras de inquietud ... en silencio volvían al atardecer los monos a sus dormideros habituales y en cambio las noches no cesaban de oírse el grito pululante de la arañamona. (146-47).

Como el poema de Alberti, “se equivocó la paloma/ por ir al norte fue al sur”, la naturaleza está equivocada. Como en el poema, es una naturaleza ideologizada. Después de los animales, los “indígenas mismos” no entienden lo que pasa y están más serios que de costumbre, y por último, en una escala de gradación que dirige al lector hacia el protagonista, los siguientes que presencian los síntomas de *Canaima* son los caucheros. Marcos los encuentra actuando de forma irracional, incluso sádica:

Crímenes y monstruosidades de todo género, referidos y comentados con sádica minuciosidad, constituían el tema casi exclusivo de las conversaciones, y cuando se hallaban solos empleaban las horas muertas en la torva complacencia silenciosa de darles tortura lenta y atroz a los insectos o bestezuelos inofensivos que para ello capturaban, arrancándoles las alas, vaciándoles los ojos, descuartizándolos calmosamente, atentos a las mínimas manifestaciones de sufrimiento animal, mientras una horrible insensibilidad petrificaba sus rostros (147).

¿Está Marcos poseído ya por *Canaima*, como el conde Giaffaro, o los caucheros? Durante este episodio, como en casi toda la novela, la técnica narrativa más o menos generalizada es el discurso indirecto libre. Es decir, la perspectiva del narrador entra y sale de la conciencia de los personajes. En este capítulo, la narración está focalizada casi por completo en Marcos. Cuando va caminando por la selva el narrador no sabe cuál es el tiempo diegético porque es el tiempo de Marcos “una hora, quizá dos (...)

pero acaso unos minutos” Esta estrategia nos permite percibir a Marcos como fuera del contagio de *Canaima*. Cuando dice el narrador “pero era también la tempestad de los elementos infrahumanos que en el corazón de los hombres desata *Canaima*” es en realidad pensamiento de Marcos. Marcos no está dentro de estos comportamientos, pues tiene la capacidad de observarlos. Cuando describe la invitadora senda “ancha, larga y recta” por la que se adentra al bosque, es capaz de racionalizar la extraña apariencia de lo que le rodea, una luz que lo hace ver todo con tonos diferentes. La descripción del camino está lleno de operadores tonales de lo misterioso: “extraño”, “inusitada”, “singular”, “alucinantes”, “ser inédito”, “forma inimaginable”, “formidables potencias.” Cuando encuentra la senda que se abre en dos, ya el lector está contagiado del miedo que siente Marcos. El narrador organiza la descripción en categorías sensoriales: la vista “ causaba vértigo hundir la mirada por entre los innumerables árboles inmóviles” el oído : “algo aleteó en el ámbito mudo”, y el olfato: “el aire se hacía irrespirable por momentos.” El primer signo de estar perdiendo el control le ocurre cuando golpea a los caucheros que están autolesionándose. Respuesta violenta ante un acto violento. Esa es la vida en la selva: la violencia engendra violencia, ¿es ese el verdadero maleficio que hay dentro de los hombres, la violencia innata? Tras este episodio en el que Marcos por primera vez reacciona de forma irracional, sólo puede haber oscuridad. La claridad místico - religiosa que sintió por la vereda ancha cuando recordó el éxtasis que le producía la naturaleza los domingos ha desaparecido: “lívidas tinieblas se deslizaban por el bosque.”

En *Heart of Darkness*, conforme Marlow avanza por el río a través de la espesura del bosque en busca de Kurtz, el héroe está ya al otro lado del umbral. El narrador lo señala presentando un mundo de irrealidad que rodea a Marlow, con

habitantes poseídos por una extraña locura. En este trayecto hacia Kurtz es donde el paisaje, la naturaleza, el espacio en general está en otro plano fuera de la realidad; en un plano más hacia el interior de su propio ser, hasta llegar a un momento de trance:

The living trees, lashed together by the creepers and every living bush of the undergrowth, might have been changed into stone, even to the slenderest twig, to the lightest leaf. It was not sleep - it seemed unnatural, like a state of trance (73).

La espesura, la luz, la niebla, la vegetación, todo le produce sensación de estar en un espacio no real. Marlow se ve atraído por esa irracionalidad que proviene de la misma naturaleza humana, y eso es lo que más le perturba. La transformación afecta tanto a los nativos como a los blancos de las estaciones intermedias: *"and the white men rushing out a tumbledown hovel, with great gestures of joy and surprise and welcome, seemed very strange - had the appearance of being there captive by a spell."* La naturaleza los ha atrapado como al cauchero que se mutila en *Canaima* antes de la tormenta, y pierden el sentido de sus destinos. Los peregrinos no saben hacia dónde se dirige el barco: *"where the pilgrims imagined it crawled to I don't know."* También es irreal el comportamiento de los canibales que les acompañan. El que no hayan sido atacados por hambrientos indígenas desesperados de hambre con todas las garantías de tener éxito, es una irrealidad que Marlow la relaciona con todo el ambiente onírico que le rodea.

I positively hoped, that my aspect was not so - what shall I say? - so - unappetizing; a touch of fantastic vanity which fitted well with the dream-sensation that pervaded all my days at that time (76).

Marlow ha perdido también las riendas de su destino. El barco de su vida se mueve en su inconsciente con miles de dudas. Su única salvación es Kurtz, y hacia él se dirige frenéticamente: *"You wonder I didn't go ashore for a howl and a dance? Well, no*

- *I didn't (...) "for me it crawled towards Kurtz - exclusively."* Las paupérrimas condiciones del viaje: un barco a punto de hundirse, sin abastecimientos, con un grupo de indígenas canibales y con amenazas de peligro desde las orillas, no le impiden la hazaña de llegar por el tesoro:

Sometimes I would pick out a tree a little way ahead to measure our progress towards Kurtz by, but I lost it invariably before we got abreast. To keep the eyes was too much for the human patient. The manager displayed a beautiful resignation. I fretted and fumed and took to arguing with myself whether or no I would talk openly with Kurtz; but before I could come to any conclusion it occurred to me that my speech or my silence, indeed any action of mine, would be a mere futility.

Marlow necesita llegar al mismo mal para conocer la verdad. Reconoce sus propias limitaciones, cayendo en momentos de debilidad y duda:

What did it matter what anyone knew or ignored? What did it matter who was the manager? One gets such flash of insight. The essentials of this affair lay deep under the surface, beyond my reach, and beyond my power of meddling (72).

En contraste, fuera de ese mundo de naturaleza virgen y abrupta que envuelve a sus habitantes hasta volverlos locos, está lo que Marlow siempre ha creído como verdad, que es el mundo de la cultura. Es lo que él conoce y lo que todavía redime al hombre "*What redeems is the idea.*" En ese espacio y tiempo irreal, es un producto cultural en forma de libro de navegación de un marinero, lo único que le daría sensación de verdad. de realidad:

The simpler old sailor, with his talk of chains and purchases, made me forget the jungle and the pilgrims in a delicious sensation of having come upon something unmistakably real (71).

El tesoro

El triunfo puede ser representado como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre - creador (concordia con el padre), su propia divinización (apoteosis) o también, si las fuerzas han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (robo de su desposada, robo del fuego); intrínsecamente es la expansión de la conciencia y por ende del ser iluminado (iluminación, transfiguración, libertad) (Campbell, 223).

En el momento del clímax al que ya el narrador nos ha preparado en las páginas anteriores, Marcos se enfrenta a la Naturaleza, con mayúsculas. El encuentro entre Marcos y la tormenta está descrito en términos de lucha de Titanes, de epopeya. Un silencio sepulcral, seguido de una concatenación de sustantivos adornados con epítetos, es la antesala del gran momento apoteósico de la tormenta: “vacilaron las innumerables columnas, crujieron las verdes cúpulas, se arremolinaron las lívidas tinieblas...” Gallegos ha organizado la descripción de la tormenta ya desatada dividiéndola en sus tres elementos naturales: agua, viento y rayos. En los tres casos la técnica de descripción es la enumeración de elementos descriptivos en yuxtaposición con un ritmo interno basado en la ausencia de nexos, o en la repetición de las terminaciones verbales. El efecto es de gran sonoridad y plasticidad a la vez que produce una sensación de que todo ocurre a la vez: “resonaba... tamborileaba... chorreaba... hinchaba... azotaba...” El silencio aterrador durante todo el camino e incluso en su encuentro con los caucheros magnifica el contraste con el sonido de la tormenta: “¡El agua! Resonaba entre el alto follaje el estrépito de las mangas copiosas” (150). La sucesión de nombres que hacen referencia a sonidos resuenan en los oídos del lector en perfectas aliteraciones: “alaridos, bramidos, ululatos, el ronco rugido, el estruendo

revuelto.” La acumulación de sensaciones dentro del espíritu de Marcos es la acumulación de los elementos del paisaje.

En mitad de la tormenta, Marcos se despoja de su ropa. El protagonista queda, metafóricamente, en un estado primigenio, anterior a los convencionalismos sociales, que están representados por la ropa que lleva Marcos. Este gesto simbólico nos recuerda a un mito de la India, el más antiguo que se conoce del descenso a los infiernos (Campbell, 103), cuando la diosa Innana llega al mundo inferior desnuda habiéndose despojado de una prenda en cada una de las siete puertas (nota 6).

Hay un despojo simbólico de todos los atributos ideológicos de la civilización frente a la naturaleza: hipocresías, falsedades, pretensiones y máscaras - incluidas la del Hombre Macho. La relación hombre - naturaleza ahora rompe completamente lo contemplativo del romanticismo para fundirse completamente con ella. Marcos es naturaleza, la tormenta ocurre dentro de él a nivel espiritual:

Era todavía una tormenta el choque de su sangre en sus venas, la más íntima esencia de su espíritu participaba de la naturaleza de los elementos irascibles y en el espectáculo imponente que ahora le ofrecía la tierra satánica se hallaba a sí mismo, hombre cósmico, desnudo de historia, reintegrándose al paso inicial albor del abismo creador (151).

Al grito de “¿se es o no se es?” Marcos va en busca de su identidad, de su yo, que encuentra porque ya está iluminado. Cuando en medio del bosque bajo la lluvia ve un mono asustado, se produce lo que Perus llama la “catarsis de Marcos.” Siguiendo a Perus, su encuentro con el mono es “la imagen de la ternura protectora conquistada contra el miedo”. Esto le permite ser feliz con Aymara, lo que no puede conseguir con Aracelis: “todos los caudales (...) confluyen y se precipitan en Tormenta, para figurar la catarsis destinada a liberar al protagonista del lastre de un inconsciente que sellaba en él

la fuente del amor y la ternura” (Perus 1993: 455). Esta transformación es el tesoro que Marcos encuentra.

En *Heart of Darkness*, dice Marlow: *“The approach to this Kurtz grubbing for ivory in the wretched bush was beset by as many dangers as though he had been an enchanted princess sleeping in a fabulous castle.”* (77) El tesoro es Kurtz y todo el viaje es una prueba para alcanzarlo. A media milla de encontrarse con él, el barco es atacado por los indígenas, matando a su timonel. Marlow piensa que también Kurtz está muerto, y siente una gran desilusión y tristeza por no haber podido alcanzar su tesoro:

For the moment that was the dominant thought. There was a sense of extreme disappointment, as though I had found out I had been striving after something altogether without substance. I couldn't have been more disgusted if I had traveled all this way for the sole purpose of talking with Mr. Kurtz (85)

Para Marlow, la recompensa de matar al dragón para rescatar a la princesa es conocer cara a cara a Kurtz, mirar cara a cara al demonio, enfrentarse a él: *“He - Kurtz - had taken a high seat amongst the devils of the land - I mean literally.”* (85)

Kurtz es una figura creada a partir de los demás. Al principio por las altas opiniones de los agentes de la compañía, después por el ruso vestido de harapos y por último de regreso a Bélgica conoce cómo era antes de irse a la selva. Todos coinciden en que es un hombre sobrenatural, admirado por todos los que lo conocen.

“It was impossible to know him and not to admire him. Was it?” dice la novia, *“how that man could talk. He electrified large meetings. He had faith - don't you see? He had faith. He could get himself to believe anything - anything. He would have been a splendid leader of an extreme party.”* (115), dice un periodista conocido de Kurtz. En lo que coinciden todos, incluido Marlow, es en el dominio que tenía de la palabra, del Verbo. ¿Un Mesías? ¿un iluminado? ¿un Dios? ¿Cómo se volvió entonces demonio?

Dice el mismo Kurtz:

I had immense plans (...) I tried to break the spell - the heavy, mute spell of the wilderness - that seemed to draw him to its pitiless breast by awakening of forgotten and brutal instincts, by the memory of gratified and monstrous passions. This alone, I was convinced, had driven out to the edge of the forest, to the bush, towards the gleam of fires, the throb of drums, the drone of weird incantations; this alone had beguiled his unlawful soul beyond the bounds of permitted aspiration (107).

La selva volvió demonio, - ¿*Canaima?* - a Kurtz, el favorito de la compañía. El favorito de Dios es ahora el ángel caído, convirtiendo a la selva en metáfora del infierno: *"but his soul was mad. Being alone in the wilderness, it had looked within himself, and, by heavens! I tell you, it had gone mad"* (108). Kurtz acostumbra, como Juan Solito a vagar por la selva solo. La naturaleza es el espacio donde Kurtz se pierde durante meses, donde ejerce su poder, donde es el rey: *"He had - el marinero ruso - as he informed me proudly, managed to nurse Kurtz through two illnesses (he alluded to it as you would to some risky feat), but as a rule Kurtz wandered alone, far in the depths of the forest."*(94). También Marlow más adelante confiesa que lo que él buscaba era la selva, no a Kurtz: *"I had turned to the wilderness really, not to Mr. Kurtz"* (103) Sin embargo, esta búsqueda de la selva se materializa en su encuentro con Kurtz.

Cuando por fin tiene lugar el encuentro de Kurtz y Marlow, se produce una inmediata identificación entre ambos. Marlow sabe que Kurtz ha caído en desgracia frente a la compañía por su método *"unsound"* y no tiene muchos simpatizantes. Kurtz sabe que Marlow es diferente y en seguida le confía sus documentos y sus últimas palabras. La transformación de Marlow tras su experiencia en la selva se ve más claro en su actitud cuando regresa a la civilización.

El regreso

Cuando la misión del héroe se ha llevado a cabo, por penetración en la fuente o por medio de la gracia de alguna personificación masculina o femenina, humana o animal, el aventurero debe regresar con su trofeo transmutador de la vida. El ciclo completo, la norma del monomito, requiere que el héroe empiece ahora la labor de traer los misterios de la sabiduría, el Vellocino de Oro, o su princesa dormida al reino de la humanidad, donde la dádiva habrá de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos (Campbell, 180).

En *Canaima*, cuando Marcos regresa a la ciudad, la narración deja de focalizar en el protagonista. Marcos es ahora un personaje narrado por los personajes secundarios, lo que crea una distancia entre el lector y Marcos. Primero Francisco Vellorini, a quien tiene que rendir cuentas por su trabajo de purguero y quien lo ve muy cambiando: “El Marcos Vargas que había regresado de Guarampín ya no era el de antes” (159). Más tarde su novia Aracelis, quien lo ve muy distante:

“¿No te conté que apenas me dijo tres o cuatro palabras cuando pasó por Upata?” (167). “¡Yo creí que me querías de otro modo!” (168) e igualmente su hermana Maigualida: “Ya había observado que en Marcos Vargas se había operado una transformación inquietante... (...) con una expresión nunca advertida en él.”

Marcos ha quedado atrapado al otro lado del umbral, por ello cede su voz a los demás personajes, perdiendo su propia identidad. Su regreso ha sido solamente físico, pero no espiritual. Se ha producido lo que Campbell llama “el rescate del mundo exterior”:

Pudiera ser que el héroe necesitara ser asistido por el mundo exterior al regreso de su aventura sobrenatural (Campbell 191).

Marcos necesita la ayuda de Gabriel para regresar al mundo exterior. El fiel amigo de Marcos ejerce así un papel muy importante en este rito iniciático de Marcos, dándole los consejos necesarios para canalizar el conocimiento adquirido hacia el bien y poder regresar de donde partió iluminado: “no despilfarres tu fortuna. La vida te ha dotado de condiciones quizá extraordinarias y es menester que las emplees bien (...) en esta tierra hay para ti un camino trillado y una gran obra por emprender” Gabriel se da cuenta que está iluminado y utiliza parábolas de la Biblia para guiarlo: “puedes recoger el mensaje de la voz que clama en el desierto” para terminar con un “puedes ser ese Mesías.” Esas palabras de Ureña le dan un sentido a su revelación en la tormenta. Sin embargo, Marcos desoye a su amigo y continúa en su huida y en su incapacidad de materializar su revelación en una acción concreta ¿Qué nos quiere decir Gallegos con este cambio hacia lo hostil, irrespetuoso y cínico en que se ha convertido Marcos?

Pero esta responsabilidad ha sido frecuentemente rechazada. Aun Buddha después de su triunfo dudó de si el mensaje de realización podía ser comunicado, y se dice que varios santos han muerto mientras se encontraban sumidos en un éxtasis sobrenatural. Son numerosos los héroes que, según la fábula, han permanecido para siempre en la isla bendita, en compañía de la eterna Diosa del Ser Inmortal (Campbell 179)

Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora este se mueve bajo su protección (emisario); si no, huye y es perseguido (huida con transformación, huida con obstáculos) (Campbell 225)

A partir de este episodio y hasta el último capítulo asistimos a otra representación de la naturaleza: es el lugar de la huida mítica, de la renuncia a volver a la ciudad, al mundo exterior, en palabras de Campbell. Marcos se encuentra en una permanente huida de sí mismo y del mismo lector. En el siguiente episodio, sabemos de Marcos por los caucheros, que hablan de él como de un loco que realiza hazañas temerarias, como

por ejemplo navegar de noche en una curiara hacia los rápidos: “¡Se mató ese! (...) no se preocupen. Ese es Marcos Vargas” (171). ¿Se ha convertido Marcos en un ser invencible? Marcos se ha internado en la selva y vive errante, con una extraña vinculación a la naturaleza que lo hace sentirse integrado a ella - lo consigue a través de su trato con los indios - y a la vez siendo superior a ella, trabajando en los bosques y minas pero a la vez despreciando el dinero conseguido a costa de esa naturaleza en la que se cobija: “Ese es un Marcos Vargas. Ese y el de las grandes parrandas como las que ya se han hecho famosas en San Fernando de Atapabo (...) y el de la noche de la yucuta. El que siempre está dispuesto a jugarse la vida junto, con quien sea y contra quien sea (...)” Esta integración con la naturaleza se consuma con la transformación de Marcos en árbol, siempre según narraciones de los caucheros. Sabemos también por los mineros que Marcos Vargas ha descubierto un filón de oro, otro de los productivos recursos de la selva venezolana: “Marcos Vargas anda con él y han hecho un descubrimiento estupendo en Quebrada de las Garzas. ¡Una bomba del tamaño de una casa!” (175). Arteaguita, el fiel amigo de Marcos, cuando, llamado por lo atractivo del filón va a la mina y lo ve se lo encuentra:

Desconocido casi, como de cuarenta pasados cuando apenas transponía los veinticinco, encontró Arteaguita a Marcos Vargas, mas no por la fiebre del oro que en su alma no hallaba asidero la codicia, sino por la tempestad que hacía cuatro años se había desatado en su espíritu (178).

Tras el episodio de la mina se pierde de nuevo en la selva, renunciando a una riqueza material y a la vuelta al mundo exterior. A pesar de los consejos de su otro amigo Arteaguita, sigue vagando y superando obstáculos. Uno de ellos es en forma de fiebres, que le hacen tener alucinaciones y sueños irreales donde se agolpan los episodios que le han acompañado en su viaje. El que le ayuda a superar ese obstáculo

es precisamente el agente que hizo de llamada a la aventura: el indio Ponchopire, cerrándose así un círculo. Macos se integra en la tribu de Ponchopire y acaba de perderse del mundo exterior. Allí sin embargo encuentra la paz. Naturaleza como lugar de pérdida mítica. En este estado de pérdida es la naturaleza amable de nuevo, con los clásicos elementos del *locus amemus*, en este caso aplicados a una naturaleza primigenia descrita en estos términos, que, posiblemente por ser anterior a la corrupción del hombre, es una naturaleza amable:

Un sol *tierno* alumbraba ahora en torno a Marcos Vargas *sencillas* escenas de *comienzos de mundos* y una nueva sensación de sí mismo, pasada la tormenta espiritual, lo envolvía en la *suave* voluptuosidad de una *paz profunda*. (...) *Quieto silencio* que apenas turbaba el chapichapi del río bajo el *soplo* del viento o el *sordo rumor* distante del gran raudal de Tencua. *Paz soporosa* de días *soleados*, en tierras *melancólicas* que se quedaron *atrás en la marcha de mundo* (184). (la cursiva es mía)

El mensaje que Marcos quiere entregar al mundo tras su proceso iniciático es el de redentor. Como el jefe espiritual Buddha, Marcos también duda de si es posible hacerlo:

Pero ¿no sería él capaz de reunir bajo su mando todas aquellas comunidades dispersas en un vasto territorio y a la cabeza de ellas emprender aquella obra grande que una vez le aconsejara Gabriel Ureña? Decirle al blanco explotador: “ ¡Fuera de aquí!...” y crear un gran pueblo indio (191).

En el caso de *Heart of Darkness*, Marlow regresa también diferente. Le molesta la presencia de los habitantes de la ciudad, a los que considera mediocres y codiciosos, reconociendo que el conocimiento adquirido lo aleja de los seres comunes, hombres de negocios, burócratas del sistema colonial. Marlow es consciente de su cambio, que atribuye a su experiencia pasada en la selva:

I found myself in the sepulchral city resenting the sight of people hurrying through the streets to filch a little money from each other (...) they were intruders whose knowledge of life was to me an irritating pretence, because I felt so sure they could not possibly know the things I knew (113).

De nuevo la referencia a la ciudad - espacio gestor de la labor e ideología civilizadora - como sepulcro, nos da una clave de lo que, en contraste, significó su estancia en espacios más naturales: vitalidad y fuerza primigenia.

Dice Campbell sobre el regreso: "El primer problema del héroe que regresa es aceptar como reales, después de la experiencia de la visión de plenitud que satisface al alma, las congojas y los júbilos pasajeros, las banalidades y las ruidosas obscenidades de la vida (...) El héroe que regresa, para completar su aventura debe sobrevivir al impacto del mundo" (Campbell, 201-207).

En su regreso, el héroe Marlow no encuentra una paz de espíritu: "*It was not my strength that wanted nursing, it was my imagination that wanted soothing.*" (114) Su tono irónico y escéptico con los que narra las numerosas visitas que le preguntan sobre Kurtz por diversos motivos, nos muestra su angustia y continua decepción con el género humano. Sabemos que su desazón le dura al menos un año, pues cuando visita a la novia de Kurtz un año después, lo incomprensible de la experiencia sufrida sigue presente en su mente:

She went on, and the sound of her low voice seemed to have the accompaniment of all the other sounds, full of mystery, desolation, and sorrow, I had never heard - the ripple of the river, the sighing of the trees swayed by the wind, the murmurs of the crowds, the faint ring of incomprehensible words cried from afar, the whisper of a voice speaking from beyond the threshold of an eternal darkness. (119)

La novia es el único ser puro en esta historia, y Marlow decide mantener esa pureza insistiendo en la diferencia de mundos entre lo masculino y lo femenino. Las mujeres, como su tía, no deben saber sobre la verdad del imperialismo, sobre la verdad del ser maligno en el que se ha convertido Kurtz. Ellas deben estar al margen, suspendidas en el mundo de lo cotidiano. Los hombres juegan a esta doble cara, pues la

pureza del mundo femenino es lo que los salvaguarda de su propio inconsciente, donde se esconde el mal que saben que está ocurriendo en el sistema imperialista. Para mantener esa diferencia de mundos, Marlow miente a la novia de Kurtz. Marlow se ve a sí mismo entonces dentro del círculo de mentiras que le ha rodeado todo el viaje y que él detesta tanto. El héroe no regresa feliz con el tesoro que debe comunicar al resto del mundo, al contrario, Marlow está atrapado en su subconsciente. La propia historia de Marlow es una narración desde el subconsciente:

Marlow ceased, and sat apart, indistinct and silent, in the pose of a meditating Buddha. Nobody moved for a time. "We have lost the first of the ebb", said the Director, suddenly. I raised my head. The offing was barred by a black bank of clouds, and the tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed somber under an overcast sky - seemed to lead into the heart of an immense darkness. (121)

Marlow es ajeno al mundo real que le rodea, a su audiencia, que ha sido contagiada por la oscuridad en la que se encuentra Marlow. El agua, símbolo del subconsciente, invita a penetrar en esa oscuridad.

III - REPRESENTACIÓN DE LA NATURALEZA

Aparte del valor específico que la naturaleza añade como espacio metafórico en el proceso descrito de viaje interior de ambos personajes, la naturaleza es representada de muy diferente manera en ambas novelas, fruto de la también diferente y a veces difícil relación del narrador americano y europeo con la misma.

Los estudios críticos que consideran la naturaleza y la literatura como áreas de estudio interrelacionados son muy recientes. Naturaleza y literatura han sido tradicionalmente estudiadas por separado, relacionadas sólo con disciplinas como las bellas artes, la geografía o la biología. En 1987, Cosgrove y Daniels dan un gran paso adelante al romper o borrar las distinciones entre estas dos áreas. En su obra *The iconography of Landscape* consideran el paisaje en términos de la teoría y la historia de la imaginería simbólica. En la introducción declaran: "*A landscape is a cultural image, a pictorial way of representing, structuring or symbolizing surroundings*" y continúan más adelante:

In human geography the interpretation of landscape and culture has a tendency to reify landscape as an object of empiricist investigation, but often its practitioners do gesture towards landscape as a cultural symbol or image, notably when likening landscape to a text and its interpretation to reading (The iconography of Landscape, pag. 1).

Siguiendo estas nociones, podemos ver la lectura o lecturas del paisaje de los protagonistas Marlow y Marcos como imagen y símbolo cultural y a la vez hacer nuestra propia lectura de la naturaleza del texto reconstruido por ellos. Más recientemente, la crítica Mary Louise Pratt en su obra *Travel Writing* se ha enfocado en

los textos escritos por los viajeros europeos de la naturaleza no europea. Su estudio nos da claves de lectura para la interpretación del escritor del paisaje.

¿Cuál es interpretación que hacen Gallegos y Conrad de la naturaleza? ¿Cómo está representada en *Canaima* y *Heart of Darkness*? ¿cómo se relaciona con los personajes y cómo influye en ellos? ¿qué “papel” tienen realmente en las obras? Como apunta Luz Aurora Pimentel, la descripción es el recurso retórico por excelencia para la proyección de un espacio diegético, en este caso la selva al sur del río Orinoco y la selva que rodea el río Congo en *Heart of Darkness*. Igualmente, la descripción “es el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo” (Pimentel, 1998, 39). Analizando la descripción de la naturaleza descubriremos también los valores ideológicos del universo diegético de *Canaima* y *Heart of Darkness*.

Desde su publicación en 1935, los análisis críticos de *Canaima* - no muy abundantes - han coincidido en otorgar un lugar preponderante al papel de la naturaleza en la obra. Hasta la edición crítica de 1991, los estudiosos han destacado el enorme valor poético de la geografía, señalando la fuerza psicológica que la naturaleza ejerce sobre el personaje principal, Marcos Vargas (Delprat, 1993: 341). Estos rasgos justificaron la inclusión de *Canaima* en la llamada novela de la tierra o telurismo de la novela Latinoamericana. Esta categoría de novela de la tierra fue una denominación que surgió de la necesidad de dar especificidad a la naciente novela de países que buscaban su propia identidad frente a la novela europea. Engloba una serie de novelas hispanoamericanas de la primera mitad del siglo XX en las que la naturaleza es considerada protagonista o al menos con un papel determinante en la trama de la obra. *Canaima* no solo “sufrió” esta catalogación sino que ha sido politizada y leída como

novela de tesis, de proyecto de nación y/o denuncia social, enfoque que ha reducido su proyección universal (nota 7).

El primer capítulo de *Canaima* abre con una de las descripciones de la naturaleza de mayor valor estilístico y simbólico de toda la obra, por lo que merece un análisis pormenorizado. “Pórtico” nos sitúa en el espacio y en el tiempo de la novela. Un barco se adentra desde la desembocadura del Orinoco hacia el interior de Venezuela. Es la salida del río al mar a la vez que la entrada del hombre en la selva. “Puertas, apenas entornadas todavía, de una región donde imperan tiempos de violencia y de aventura” (3). Es la puerta metafórica por donde Marcos debe empezar su viaje también simbólico. Pero, ¿cuáles son estos “tiempos de violencia y aventura”? Son los tiempos anteriores al orden, es decir, tiempos anteriores a una naturaleza que *todavía* no ha sido ordenada, domesticada y regulada por el hombre, como ya lo ha sido en Occidente. El narrador está dando un valor ideológico al tiempo, que es el tiempo del progreso. Es la entrada a una región inexplorada y desaprovechada que atrae tanto a los aventureros con deseo de enriquecerse como a la violencia generada igualmente por la falta de orden y leyes. El narrador introduce desde “Pórtico” el componente de la aventura que más tarde atraerá a nuestro héroe.

Una de las técnicas descriptivas que usa Gallegos en la obra cuando remite a la naturaleza es la sucesión o acumulación de elementos descriptivos en oraciones coordinadas. Aquí en el siguiente párrafo están introducidas por el pronombre “la”:

Guayana de los aventureros.... La de los innumerables ríos de ignotas fuentes sin regarla - aguas perdidas sobre la vasta tierra inculta -, la de la trocha de sabana y la pica de montaña al rumbo incierto por donde debieran ser ya los caminos bien trazados, la de las inmensas regiones misteriosas donde aún no ha penetrado el hombre, la del aborígen abandonado a su condición primitiva, que languidece y se extingue como raza sin haber existido como pueblo para la vida del país (6).

Siguiendo a Pimentel, hacer un inventario es la estrategia más específica de la descripción. Sin embargo, este inventario sigue pautas de organización que proveen una significación narrativa al objeto descrito. “Al describir, se recurre a uno o varios modelos para organizar la serie predicativa (...) que se constituyen en verdaderos sistemas descriptivos y que son uno de los puntos de articulación de la significación simbólica o ideológica del objeto descrito” (40). Aquí encontramos los tres elementos geográficos que más han descrito a América desde los naturalistas europeos, como veremos más adelante: ríos, montañas y llanuras, con el connotador temático de la “pérdida”. Completa el conjunto el indígena como pueblo. Junto con el mensaje de desaprovechamiento está la denuncia de una raza auténtica que se perdió con la llegada de los españoles. Venezuela es un lugar con una naturaleza privilegiada desaprovechada por un “retraso” en su exploración y explotación por el hombre blanco, que a la vez explotó al indígena hasta hacerle perder igualmente su sentido como pueblo, dos conceptos contradictorios entre sí. La propuesta de nación sustentada en una explotación controlada de los recursos y en una clase social educada en los valores occidentales es una propuesta temática de Gallegos, rápidamente identificada por la crítica venezolana. Desde una perspectiva histórica, a principios del siglo veinte Venezuela estaba empezando a ser parte del mapa económico mundial, como un país de exportación de materias primas. La crítica, apoyada por la biografía del autor, ha resaltado que Gallegos quería describir un territorio selvático de grandes dimensiones

que desde el punto de vista del desarrollo económico capitalista, estaba totalmente desaprovechado.

Desde una crítica postcolonial, el narrador incorpora la imagen del conquistador que llega para sacar provecho a los recursos naturales, a la vez que lleva los valores culturales de Occidente. Para Gallegos el progreso trae consigo el orden y la ley, necesarios para evitar la violencia. De esta manera, vemos que la naturaleza es peligrosa, no tanto por lo que tiene de “salvaje”, sino por la carencia de una ley y un orden social que evitaría la “violencia.”

Esta idea de desperdicio es corroborada por Manuel Ladera. El primer amigo de Marcos es la voz de la medida y la razón, la voz del Gallegos civilizador: “Eso es Guayana. Mucho río, agua como para abastecer a todo el país, y, sin embargo, tierras secas que dan tristeza. Y por aquí continuó durante un buen rato hablando de las calamidades de su tierra, donde todo lo que fuese obra del hombre corrigiendo la Naturaleza estaba todavía por hacerse.” (19) Esta idea de civilización como naturaleza corregida y domesticada tiene antecedentes enraizados en Europa. La naturaleza domesticada es para los europeos el paso intermedio entre la naturaleza salvaje, peligrosa y amenazante - más tarde convertida en exótica - y la naturaleza de los jardines, la sofisticación máxima de la domesticación por el hombre (Versalles, representaciones del Jardín del Edén, los Campos Eliseos). Estos tipos de naturaleza han sido ampliamente representados en la literatura y las artes pictóricas desde la Europa isabelina.

Además de esta idea de naturaleza controlada, las coordenadas de espacio y tiempo nos presentan un paisaje con dimensiones metafóricas.

El avance desde el mar río arriba es medido por un sondeo “nueve pies, fondo duro”. El avance del “serviola de estribor” desde la Boca del Orinoco, es también un avance hacia atrás en el tiempo lineal marcado por el “todavía”; una involución, siguiendo una concepción darwinista de la sociedad. Este retroceso en el tiempo reproduce un modelo descriptivo de una naturaleza con resonancias bíblicas. Véase el párrafo:

Verdes y al sol de la mañana y flotantes sobre aguas espesas de limos, cual la primera vegetación de la tierra al surgir del océano de las aguas totales; verdes y nuevos y tiernos, como lo más verde de la porción más tierna del retoño más nuevo, aquellos islotes de manglares y borales componían, sin embargo, un pasaje inquietante, sobre el cual reinara todavía el primaveral espanto de la primera mañana del mundo (4).

Esta relación agua - principio es muy interesante por su tradición ancestral. Desde el Génesis que nos enseña que Dios creó el agua antes que la Tierra, el agua fuente de vida, de “retoño”, de nacimiento, es quizá la más antigua de las explicaciones científicas y uno de los mitos más arcaicos de la humanidad. Ya desde la Edad Media, la vida se relacionó con el agua en las leyendas de la *Fontaine de Jouvence* y de la inmortalidad de las hijas del Rhin (Gerbi, 1955, 77). Con esta arraigada tradición, no es de extrañar que los primeros naturalistas europeos que se acercaron a tierras tropicales americanas relacionaran la abundancia de ríos y las lluvias torrenciales con una tierra nueva, “cual la primera vegetación de la tierra al surgir del océano de las aguas totales”. Gerbi menciona a Buffon, personaje muy influyente en los círculos científicos europeos durante más de dos siglos, con todo el respaldo y el entusiasmo del desarrollo de los métodos científicos aplicados a la biología en el siglo XVII. Buffon sostenía que, debido al elevado número de insectos, las tierras recién descubiertas estaban en un estado primigenio, aún secándose al sol:

A trechos, apenas divisábase alguna garza inmóvil, como en espera de que acabase de surgir aquel mundo retardado; pero, a trechos, caños dormidos de un laberinto silencioso, la soledad de las plantas era absoluta en medio de las aguas cósmicas (3)

Anterior a Buffon, en una carta fechada en 1550, Sir Francis Bacon apuntaba que América era un continente anegado: *"the great Atlantis, that you call America, was utterly lost and destroyed (...) by a particular deluge or inundation: these countries having, at these days far greater rivers, and far highest mountains, to pour down waters, than any part of the old world."* (Gerbi, 77)

Añade Gerbi: " Bacon pone de relieve la humedad y la juventud del continente (dos características cuya eficacia acumulativa se expresara en su calificación de tierra no bien secada o desaguada), la inmensidad de sus ríos y la elevación de sus montañas, rasgos sintéticos de una naturaleza primitiva y amenazante".

Ésta es la naturaleza americana que se ha forjado en las mentes europeas desde el siglo XVI permaneciendo en el inconsciente colectivo del europeo incluso hasta la fecha, como veremos más adelante. Sin embargo, estas "inocentes" teorías del retraso geológico de América fueron - y siguen siendo - desastrosas para los habitantes del continente. De afirmar que el continente americano era geológicamente posterior a Europa a decir que sus habitantes tenían un retraso cultural respecto al Viejo Continente hubo sólo un paso. Esta idea fue impulsada por las teorías de darwinismo social que surgieron en el siglo XIX. La juventud de América supuso para la historia de América una de las pruebas "científicas" más importantes para demostrar la inferioridad de las civilizaciones precolombinas y sirvió para legitimar la imposición, violenta en la mayoría de los casos, de los valores culturales de Europa durante más de dos siglos.

La exhaustiva enumeración de flora y fauna del delta del Orinoco en este primer capítulo tiene un fuerte componente estético y un gran efecto lírico. Véase el párrafo:

Y en el aire mismo cantan y aturden los colores: la verde algarabía de los pericos que regresan del saqueo de los maizales; el oro y azul, el rojo y azul de los guacamayos que vuelan en parejas gritando la áspera mitad de su nombre; el oro y negro de los moriches, de los turpiales de canto aflautado, de los arrendajos que cuelgan sus nidos cerca de las colmenas del campate y los arpegios matizados al revuelo de la bandada de los azulejos, verdines, cardenales, paraulatas, curruñatás, siete colores, gonzalitos, arucos, güiriries... (4).

Cualquier lector no familiarizado con la región puede quedar aturrido o incluso abrumado con la variedad de nombres de aves. Sin embargo, lo que en cambio produce es una fuerte imagen plástica de extraordinario exotismo. Este inventario, que en otra novela podría presentar dificultad al lector, en *Canaima* la significación se amplía al llevarla a otro plano; lo denotativo queda superado por la sonoridad de los vocablos y el componente connotativo de lo exótico. Igual ocurre con la enumeración de términos locales del siguiente párrafo: “Uracapay, Macagua, Picapica, Resbaloso, Purguey, Cachamay, Brage Flaco, La Boquita, El Ure,” (45). Los nombres geográficos, no significan sino que identifican. Sin embargo, en estos nombres no hay correlación con el objeto identificado pues son lugares desconocidos para la inmensa mayoría de los lectores. El inventario, podemos decir, no identifica nada, no remite a nada. Usa los nombres locales como materia prima para crear un efecto plástico y poético. La referencialidad se abre así en una doble vertiente geográfica y mitológica: “ríos y montes de una tierra sagrada”. A lo largo de la novela se repiten en numerosas ocasiones estos inventarios de términos locales, sobre todo en los capítulos en los que Marcos convive con la comunidad indígena, como veremos más adelante.

Esta abundancia de términos locales - frente a lo universal, que sería el mundo de la ciudad -, que en una edición anotada llegan a superar los setecientos, fue otra razón para clasificar a *Canaima* como novela regionalista. Sin embargo, el mismo narrador lo aclara más adelante, diciendo que los nombres pueden referirse a un lugar, pero advirtiéndonos que su nombre no es suficiente para describir el verdadero misterio, que es conocer esos lugares. Son sólo nombres de lugares que no podían sino sugerir la enorme fuerza semántica y vivencial de la selva:

¡Amanadona, Yavita, Pimichin, el Casiquiare, el Atapabo, el Guaunía!... Aquellos nombres no describían el paisaje, no revelaban el total misterio en que habían penetrado; se limitaba a mencionar los lugares donde les hubiesen ocurrido los episodios que referían; pero toda la selva fascinante y tremenda palpitaba ya en el valor sugestivo de aquellas palabras.

El discurso sobre la naturaleza en Gallegos es también el discurso de la abundancia, no sólo de la sucesión de nombres locales y exóticos, sino porque la naturaleza sobrepasa la capacidad de medición humana. Obsérvese este párrafo:

¡Caños!, ¡Caños! Un maravilloso laberinto de calladas travesías de aguas muertas con el paisaje náufrago en el fondo. Hondas perspectivas hacia otros caños solitarios, misteriosas vueltas para la impresionante aparición repentina, que a cada momento se espera, de algún insólito morador de aquel mundo inconcluso. Islotes de borales en flor, crestas de caimanes. Un brusco chapoteo estremece el florido archipiélago, y turba la paz del paisaje fantástico invertido en el espejo alucinante del caño. (4)

Los términos “laberinto, hondas”, escapan a las dimensiones medibles para una mente humana, y la abundancia de adjetivos como “maravilloso”, “impresionante”, “insólito”, “fantástico”, “misteriosos”, “alucinante” aparecen en cambio mostrando una naturaleza muy subjetivada que entra en el terreno de lo maravilloso.

Más adelante, cuando Marcos se interna en la selva, será la abundancia de árboles lo que encuentra: “¡Árboles! ¡Árboles! ¡Árboles!... La exasperante monotonía

de la variedad infinita, o abrumador de lo múltiple y uno hasta el embrutecimiento.”

(119)

Esta visión decepciona a Marcos al principio ya que hasta ese momento ha imaginado la selva siguiendo esta idea de lo inconmensurable. No vio árboles “corpulentos en torno a cuyos troncos no alcanzasen los brazos del hombre para abarcarlos; por el contrario, todos eran delgados, raquíticos diríase, a causa de la enorme concurrencia vegetal que se disputaba el suelo” (119) Sin embargo, pronto lo inconmensurable por el cuerpo humano pasa a ser lo inabarcable por la vista:

Una sola bóveda verde sobre miriadas de columnas afelpadas de musgos, tiñosas de líquenes, cubiertas de parásitas y trepadoras, trenzadas y estranguladas por bejucos tan gruesos como troncos de árboles. ¡Barreras de árboles, murallas de árboles, macizos de árboles! Siglos perennes desde la raíz hasta los copos, fuerzas descomunales en la absoluta inmovilidad aparente, torrente de savia corriendo en silencio. Verdes abismos callados... Bejucos, marañas... ¡Árboles! ¡Árboles! (119) .

Más adelante insiste en la misma idea de lo inconmensurable desde parámetros europeos:

Por la selva, que es como un templo de millones de columnas, limpio de matojos el suelo hasta donde la fronda apretada no deja llegar los rayos solares, solemne y sumida en penumbra misteriosa, con profundas perspectivas alucinantes. Las jornadas de andar cabizbajo y callado ante la abrumadora belleza extraña del panorama, siempre igual y siempre imponente: verde sombrío y silencio, verde sombrío y lejano rumor de marejada. Del océano de cientos de leguas de selva tupida bajo el ala del viento que pasa sin penetrar en ella (120).

Esta construcción del paisaje con operadores tonales de la abundancia junto con operadores tonales de lo misterioso producen en el lector la sensación de una relación desigual entre el observador y el espacio narrado. El ser humano no puede aprehender el espacio y es el miedo, la inseguridad ante esta falta de control la que deviene “millones”, “fronda”, “apretada”, “tupida” frente a “solemne”, “misteriosa”,

“profundas”, “alucinantes”, “abrumadora”, “extraña”, “imponente”, “silencio”, “sombrio.”

La idea de lo incommensurable aparece en los escritos de los primeros cronistas, empezando por Cristóbal Colón. Las tierras recién descubiertas eran ideales para una Europa que necesitaba ese espacio donde llevar, como dice Carlos Fuentes, sus dramas, pero sobre todo, el drama de la nueva percepción de la naturaleza:

Si el Renacimiento concibió que el mundo natural estaba al fin dominado y que el hombre, en verdad, era la medida de todas las cosas, incluyendo la naturaleza, el Nuevo Mundo se reveló de inmediato como una naturaleza desproporcionada, excesiva, hiperbólica, incommensurable. (Fuentes, 1990, 50).

En el siglo XVIII, una corriente ideológica sustentada en los escritos de los naturalistas europeos que catalogaron la flora y fauna de las tierras recién conquistadas, retomaron estas ideas y “reinventaron” todo el continente desde el punto de vista de la descripción de su naturaleza. En el caso de Latinoamérica el naturalista que más influyó en la creación y difusión de la imagen de América en los salones aristocráticos europeos en el siglo XVIII fue Alexander von Humboldt. En lo que Pratt ha llamado la “reinención de América” Humboldt interpretó, en el nombre de la ciencia pero sin abandonar el estilo romántico de la época, “el sentido” de la naturaleza americana, salpicándola de numerosos e interesantes valores ideológicos. Esta forma ideologizada en el romanticismo de la naturaleza fue utilizada por los novelistas europeos de mucho éxito en el XVIII como Bernardin de Saint Pierre y ha permanecido en autores latinoamericanos del siglo XX como Gallegos o José Eustasio Rivera.

Humboldt no sólo ve una inmensa variedad de insectos en aguas encharcadas, como su antecesor De Paw, sino que son inmensos todos los accidentes geográficos de América. Con gran estilo y mucha suerte, Humboldt creó una imagen romántica y

exótica de América en la estética de lo inconmensurable que aún pervive en la actualidad (nota 8). Su obra más leída y difundida, *View of Nature*, publicada en 1808 - y especialmente su última revisión de 1849 - es una recopilación de conferencias que dio con mucho éxito por toda Europa. Él mismo describió su trabajo como "*the esthetic mode of treating subjects of natural history*." Para Humboldt los ríos son enormes, abundantes, el océano amplio y los bosques impenetrables. Según Pratt, Humboldt buscó en América lo que quería encontrar y en consecuencia encontró lo que buscaba. Al describir el nuevo continente buscando el modo estético puso su "*sensitive mind*" por delante de su mente científica. La razón de esta exuberancia escapa a su entender: era un misterio que de alguna forma correspondía al terreno de las fuerzas ocultas, lo que es síntoma claro de la influencia de la estética espiritualista del romanticismo sobre el espíritu científico.

"Humboldt's solution in his Views was to fuse the specificity of science with the esthetics of the sublime" (Pratt, 121). Su discurso dejó huella en los escritos sentimentales y centrados en el narrador de finales del siglo XVIII al añadirle el toque científico al carácter también autobiográfico que aparece en sus escritos más conocidos. En Latinoamérica, la tradición cultural e intelectual sin embargo aún considera a Humboldt como el gran científico que vino a darles su lugar en la ciencia moderna.

En *Canaima*, la persistencia en esta visión romántica y más concretamente de lo inconmensurable llega a su culminación en el final del capítulo Pórtico - que muy bien podría llamarse "un día en la vida de la naturaleza":

Ya declinaba la tarde. Detrás de las costas del río, las hondas lejanías de las tierras llanas, las profundas perspectivas de las tierras montañosas, sin humos de hogares ni tajos de caminos, vastos silencios para inmensos rumores de pueblos futuros; arriba, la mágica decoración de la puesta del sol: celajes de oro y lagos de sangre y lluvias de fuego por entre grandes nubarrones sombríos, y bajo la

pompa dramática de estos fulgores en aquellos desiertos, ancho, majestuoso, resplandeciente. ¡Orinoco pleno, Orinoco grande! (6).

Lo interesante del párrafo es que aparecen dos de los elementos del modelo figurado por Humboldt cuando describió la naturaleza americana, a la que sintetizó en la tríada: llanos, montañas y bosques. En *Views of Nature*, se canonizó esta imagen de la naturaleza americana: bosques tropicales superabundantes (Amazonas y Orinoco), montañas cubiertas de nieve (Andes, volcanes de México) y un interior vasto y llano (Argentina, Venezuela).

Humboldt singled out this canonical triad himself in the last edition of Views of Nature, which he introduced as " a series of papers which originated in the presence of the noblest objects of nature - on the Ocean, - in the forests of the Orinoco - in the savannahs of Venezuela, - and in the solitudes of the Peruvian and Mexican mountains" (Pratt 125).

Lo más significativo era su idea de naturaleza primitiva en la misma línea de De Paw, pero sin incluir a los indios. Esta descripción con numerosas personificaciones, modelo que Gallegos sigue también influido por el romanticismo - se repite en otras descripciones a lo largo de la novela. Refiriéndose al río a su paso de San Félix dice:

Bramaban estas - afluentes del río- empenachándose de espuma en las angostas gargantas de las chorreras, se encrespaban embravecidas contra los riscos del raudal, se encorvaban transparentes o se retorcian en blancos torbellinos estruendosos al despeñarse por los saltos, se arremansaban un momento al pie de ellos, recuperando la intensa coloración azul, se lanzaban otra vez por los rápidos, giraban rugientes en los pailones y de chorrera en chorrera y catarata tras catarata estremecían el vasto silencio de las soledades circundantes con el clamor rabioso de sus enormes potencias perdidas" (45) (Las cursivas son mías).

Gallegos escoge un amplio repertorio de adjetivos que connotan intensidad con la intención de magnificar la naturaleza. Es la misma intención de Humboldt. Según Pratt, "*Humboldt reinvented South America first and foremost as nature*" (120). América es naturaleza, y es tarea de los novelistas el textualizarla. Eso también se lo

debemos al discurso de la Conquista que Humboldt se ocupó por corroborar. Sus antecesores en este proceso de textualización, como ha apuntado Pilar Almoina, (nota 9) fueron Colón, Vespucio, etc. Como Gallegos, representan a la naturaleza con tonos épicos en los que se incluye una naturaleza desordenada, de fuerzas ocultas, y en un estado de principio: “ *They, too* - refiriéndose a los primeros cronistas - *wrote America as a primal world of nature, an unclaimed and timeless space occupied by societies and economies; a world whose only history was the one about to begin*” (Pratt 126). La idea de naturaleza exuberante y magnífica fue una manera de aliviar la decepción de no haber encontrado las magníficas ciudades descritas por Marco Polo:

Ironically, the edenic edifice of the sixteenth - century chronicles was erected on the disappointment of what Columbus failed to find: China....Humboldt always admired Columbus for responding to disillusion by assigning the place an intrinsic esthetic value. While the strategy failed to impress the King and Queen of Spain, it took deep root in the imagination of their subjects (Pratt, 126).

Trescientos años después, esta naturaleza ideologizada en la abundancia fue retomada por un romántico, Humboldt, y revivida en las mentes occidentales, las cuales transmitieron a autores americanos la imagen de su propia tierra. Y sin duda es la imagen que todavía tienen los europeos de las tierras americanas: exuberancia que llama a la espiritualidad, al exotismo y a la aventura. Lo que Humboldt hizo fue textualizar la naturaleza para una Europa sedienta de nuevos espacios exóticos como escape a la frialdad del positivismo y la racionalidad. Humboldt dio forma narrativa a lo que hasta la fecha eran catálogos botánicos y listas de clasificación. En realidad lo que hizo fue actualizar el tono épico de los aventureros - cronistas que buscaban El Dorado. España, con política proteccionista, tuvo cerrada a Europa todo tipo de información sobre las especies endémicas o datos geográficos del territorio americano.

Cuando el naturalista alemán visitaba las colonias españolas, era muy consciente del impacto de su testimonio prácticamente único. Igual le ocurría a Gallegos cuando textualiza la naturaleza del Delta del Orinoco, quizás consciente y con la responsabilidad de ser el “primero” en describir la naturaleza venezolana a sus coterráneos, y seguramente - teniendo en cuenta que empezó la novela en Madrid - a Occidente. Este mismo tipo de discurso con componentes exóticos de lo inconmensurable y misterioso es común encontrarlos en reportajes sobre lugares lejanos en revistas de viajes o en programas de televisión europeos como antídoto para el desenfreno del desarrollo tecnológico de finales del XX y principios del XXI que los ciudadanos aún no han podido asimilar (nota 10).

La minuciosa descripción de la naturaleza contrasta con unas pocas referencias a la Ciudad Bolívar, donde se va a desarrollar la primera parte de la vida del protagonista. La descripción de la ciudad está también en función del río:

Sobre la margen derecha del Orinoco, en la parte más angosta de su curso, peñusco de fronda de plazas, patios y corrales y de viejas casas coronadas de azoteas, se empina Ciudad Bolívar para contemplar su río (7).

En contraposición, la ciudad es la antítesis de la selva. Si la selva es el lugar mítico, la ciudad es donde se comercia, se estudia y en definitiva, se tejen las estructuras que definirán al hombre como ser racional. Desde la ciudad a orillas del río, la selva representa todo lo contrario, está siempre al otro lado, más allá. Aun siendo ciudades americanas cercanas a la geografía selvática, la imagen de lo opuesto persiste: “la savia del árbol del caucho convertida en planchas de fabuloso precio; los pájaros cautivos dentro de las toscas jaulas, la pluma de mil colores ya que negado todavía el canto arisco...” Ahí los animales no se sienten bien, están atrapados, lo natural “corrupto” en productos de consumo. Ahí está el “progreso” y la civilización frente a barbarie. Para

Perus, este discurso del aprovechamiento de la selva junto con la fascinación y descripción detallada de la misma, siguen el espíritu del Descubrimiento:

“Fascinación, estupor, relación de lugares y pericias, recuento de riquezas arrebatadas: seguimos muy cerca del espíritu del Descubrimiento y las Cartas de relación que excluía cualquier labor fecundadora y visión histórica de América” (425).

La naturaleza, a la vez que peligrosa y seductora, es “espejo del espíritu.” Marcos siente que su ansia de aventura es tan fuerte como el agua al caer en los Altos del Yuruari. Es la naturaleza romántica, que Gallegos representa cuando quiere describir estados espirituales que la naturaleza, a su vez, simboliza. Gabriel Ureña se siente melancólico viendo la melancolía del atardecer: “Gabriel Ureña había interrumpido su charla para contemplar aquellos rasgos del panorama crepuscular que armonizaba con los melancólicos sentimientos de su espíritu” (50). La naturaleza refleja los sentimientos de los personajes, quienes a su vez creen que es su contemplación lo que les hace sentirse así. Aquí la relación del hombre y la naturaleza es de espectáculo. Marcos contempla la naturaleza para descubrir en ella los estados de su alma. Es el “romanticismo anacrónico” de *Canaima*, según definieron sus críticos (Perus, 417). Naturaleza y sentimiento en armonía. Cuando Marcos corteja a la hija menor de los Vellorinis a través de los postigos de la ventana, la naturaleza ayuda a este idilio como si de una alcahueta se tratara: “Alta noche amparaba el idilio furtivo por el postigo de la ventana... el alto cielo de tinta china, el grandioso universo infinito de las constelaciones del trópico y las estrellas fugaces, madrinas del instantáneo deseo que se les confiara” (75). Los amantes Marcos y Aracelis reflejan su estado de ánimo en la naturaleza a la que ven con características humanas y creen que están inspirados por esas mismas características. El modelo de *locus amenus* funciona también perfectamente en el capítulo Remansos y Torrentes para exponer la libertad espiritual de

Gabriel y Maigualida – una vez terminada la amenaza de muerte de José Francisco. Gabriel celebra su luna de miel con su amada en un lugar bucólico lleno de representaciones míticas y románticas:

La vida tendida hacia el porvenir, paz de lama y trabajo generoso. El despertar madrugador, el canto de los patarucos, guaruras bajo el lucero del alba: la camaza de leche espumosa al pie de la vaca de los dulces mugidos, el trino primero en el copo del mango donde durmió el turupial; el diario recuento de las gallinas mientras picaban el maíz (..) la risa que a Maigualida le causaban los pavos sensuales con los estampidos de sus esponjamientos y el gusto que hallaba Gabriel en su iniciación campesina (...) Y el sol tierno y el aire generoso y el buen amar, sin éxtasis delicuescentes, con la dulce gravedad de la dicha bien gozada (166).

Los términos como *paz de alma*, *canto*, *leche espumosa*, *trino*, *pavos sensuales*, *sol tierno*, *aire generoso*, están representando una naturaleza moderada, sin extremos climáticos, con sonidos e imágenes evocadoras de un cuadro bucólico modernista completamente irreal. Esa naturaleza nos lleva inmediatamente al amor que Gabriel puede tener: un amor moderado, templado, sin extremos, “y el buen amar, sin éxtasis delicuescentes, con la gravedad de la dicha bien gozada.”

Por otro lado, en un estudio sobre la naturaleza en autores europeos de finales del XIX, Susan Lorch opina que al haber perdido la naturaleza su anterior significado inherente – naturaleza explicada desde el romanticismo o la religión -, autores de finales del XIX como Conrad, Thomas Hardy o Virginia Wolf se encontraron con un vacío de significación de la naturaleza: “*Unlike their romantic and religious predecessors, for whom nature is infused with meaning, these writers tend to find nature inherently meaningless and opaque*” (Susan E. Lorch, 1983, 13). Según Lorsch, con los románticos, la armonía entre el hombre y la naturaleza, entre sujeto y objeto, se rompe: “*It is no longer transparent, no longer readable*”. Al perderse la fe en Dios, la humanidad ya no ve el Universo como un libro abierto de la naturaleza. Ya no se

encuentra la afirmación de la existencia de Dios a través de la meditación hacia la naturaleza, sino místicamente, a través de la meditación hacia dentro de sí mismo. La dura tarea de los escritores es enfrentarse a este nuevo concepto desprovisto de significado. Cada autor lo afrontará de diferente manera:

The designification of nature challenges writers to create new strategies for depicting landscape in literature. Matthew Arnold, Algernon Charles Swinburne, Thomas Hardy, Joseph Conrad, and Virginia Woolf are foremost among the writers rising to this challenge (...) the obvious interest of each of these writers with landscape cojoined with their special concern for technique as an embodiment of content produces a variety of distinctive solutions to the literary problem posed by nature's designification (Lorsch 13-14).

Conrad, escritor con un pie en la modernidad, tuvo que crear nuevas estrategias para representar a la naturaleza: "*Strategies of diction, sentence structure, point of view, and narrative development that they - Conrad y los demás autores mencionados - devise to grant nature a suitable prominence without allowing to signify anything reflect and build upon one another to form a clear and illuminating progression*" (Lorsch, 14). El drama que comparten estos autores es el conflicto de la confrontación humanidad y naturaleza, así como el impacto que la naturaleza ejerce sobre ellos, siendo mucho más que un simple escenario de la acción. Más adelante veremos cómo este impacto afecta a los personajes.

La naturaleza en Conrad es un elemento muy significativo dentro de la obra. Siguiendo a Lorsch: "*This tale focuses on Marlow's relation to Kurtz and Kurtz's relation to the natives of the wilderness. But beyond this, the tale depicts the impact of the experience of nature on Kurtz and Marlow.*" (Lorsch, 106)

Además de ser un lugar mítico donde tienen lugar transformaciones de conciencia, Conrad se aproxima a ella desde un punto de vista de explotación de recursos naturales, inseparable del sistema colonial. Podemos aplicar la teoría de Carl

Sauer (in J. Leighley, ed. 1963: 343), quien distingue entre los paisajes “culturales” y “naturales”:

The cultural lanscape is fashioned from a natural landscape by a cultural group. Culture is the agent, the natural area is the medium, the cultural landscape is the result... with the introduction of a different – that is, an alien – culture, a rejuvenation of the cultural landscape sets in, or a new landscape is superimposed on remnants of an older one.

En *Heart of Darkness* las compañías comerciales son los agentes culturales, que al operar en el entorno al que ellos identifican como “alien”, los agentes comerciales de la cultura occidental llevan a cabo la superposición de un “new lanscape” en “remnants of an older one”. Según un estudio sobre la ideología burguesa y los orígenes del determinismo, Lewontin, Rose y Kamin, el intento de domesticación es una actitud determinista hacia la naturaleza, que es considerada como “a source of raw materials to be extracted, an alien force to be controlled, tamed and exploited in the interests of the newly dominant class” (Lewonti et al. 1984: 45). Esta clase dominante es la creciente sociedad burguesa europea de finales del siglo XIX, cuya concepción de la ciencia es un camino a un progreso inevitable, apoyados por los descubrimientos de la Revolución Tecnológica y la expansión del imperialismo, lo que – según Lewonti et al. – induce a la confirmación de la supremacía del hombre sobre su entorno físico.

Hay una conexión clara entre el deseo de domesticación de la naturaleza - el “determinismo geográfico” - y el de las políticas expansionistas del imperialismo, apoyada por la noción de superioridad inherente e impulsada por la labor “civilizadora”.

Los deseos de domesticación de la naturaleza y aprovechamiento de los recursos es justificación de la presencia de Kurtz, Marlow y en última instancia de la novela misma. No se puede separar del carácter intrínseco de *Heart of Darkness* pero al mismo tiempo se vislumbra una actitud crítica hacia esta situación por parte de Conrad. En la

Estación Exterior, aparecen los efectos negativos de la transformación de naturaleza salvaje a paisaje:

At last we opened a reach. A rocky cliff appeared, mounds of turned-up earth by the shore, houses on a hill, others with iron roofs, amongst a waste of excavations, or hanging to the declivity. A continuous noise of the rapids above hovered over this scene of inhabited devastation. (42)

La naturaleza, transformada en una tierra baldía en donde el “carcass” de “*an undersized railway-truck lying there on its back with its wheels in the air*”, significa una especie de antropomorfización perversa, una sustitución de naturaleza por decadente tecnología cultural. De igual manera, cuando deja los alrededores de la Estación, Marlow encuentra:

Paths, paths everywhere; a stamped-in network of paths spreading over the empty land, through long grass, through burnt grass, through thickets, down and up chilly ravines, up and down stony hills ablaze with heat; and a solitude, a solitude, nobody, not a hut. (48)

La construcción de caminos y la creación de mapas sugiere una apropiación del espacio que, aunque inhabitado, tiene la marca de un “dueño” ausente. Las leyes de la naturaleza son incluidas en leyes de propiedad: la soledad, lo vacío del paisaje es un símbolo, una crítica implícita de lo vacío de la expansión imperialista indiscriminada. Marlow ve esta explotación no en términos de aprovechamiento positivo, sino como efecto devastador, sinónimo de muerte y soledad.

Respecto al tema de “aprobación” o “condena” al sistema económico, político y cultural imperante a finales de siglo XIX, lo que ahora llamamos imperialismo, Marlow parece dejar clara su postura desde el principio, cuando dice desde el Nellie: “*and this also ... has been one of the dark places of the earth.*” Esta frase rompe el silencio de la cubierta, sin contexto ni antecedente: Ni el lector ni el marinero que narra tienen manera

de saber a qué refiere “also” ¿está anticipando, creando expectación o simplemente habla para sí mismo, conforme su conciencia discurre en su mente? El narrador extradiegético lo justifica, “*it was just like Marlow*” (30). A partir de esa frase en la que conecta lo que ven sus ojos con su experiencia pasada, comienza el relato. La sensación de que es el pensamiento de Marlow el que está hablando, le da más verosimilitud a la historia, reforzada por la estructura de juego de narradores. Cuando habla un personaje y cuenta su historia, éste está en compromiso con la sociedad, con su mundo y lo que le rodea; posee, digamos, esa libertad. Conrad está comprometido con la historia que le ha tocado vivir, y tiene que narrar para ser parte de ella, a través de Marlow, personaje que narra a su vez, como para sí mismo como ¿expiación, liberación...?

En los siguientes párrafos su mente seguirá divagando sobre el mismo tema: la civilización, la aventura, el mar, la barbarie... Marlow juega con varias metáforas a la vez. La oscuridad que rodea al Nellie es la misma oscuridad que ha atraído a marineros a la aventura de traspasar los límites más allá de lo desconocido: “*for there is nothing mysterious to a seaman unless it be the sea itself*” (30). Esta oscuridad es elemento figurativo para dos metáforas: misterio y barbarie a la vez.

Por un lado los lugares están oscuros metafóricamente si carecen de la luz de la civilización, igual que estaba Inglaterra antes de que llegaran los romanos, nueve siglos atrás: “*Light came out of this river ...*” (31) Más adelante relaciona de nuevo la fascinación, el espíritu de aventura, con lo bárbaro y abominable. “*and it - colonialismo - has a fascination too.....the fascination of the abomination*” (31) con lo que cierra un triángulo cuyos vértices serían:

Oscuridad

incivilización	misterio
barbarie	aventura

unidos por el agua, canal de transmisión del progreso y elemento indispensable para un marinero como Marlow.

En contraposición a la oscuridad, la luz es metáfora de civilización. Esta oposición luz - oscuridad está presente en toda la novela, empezando por el título de la misma. Marlow se dirige al centro de un lugar en tinieblas con la connotación imperialista tomada, posiblemente, del que entonces, como vimos más arriba, fuera el dueño del territorio africano del Congo, Leopoldo II. En 1876 el rey de Bélgica fundó la "Asociación Internacional para la explotación y la Civilización de África." Ese mismo año, el soberano belga había declarado ante la *Conférence Géographique Africaine*:

Le sujet qui nous réunit aujourd'hui est de ceux qui méritent au premier chef d'occuper les amis de l'humanité. Ouvrir à la civilisation la seule partie du globe où elle n'a pas encore pénétré, percer les ténèbres, qui enveloppent des populations entières, c'est si j'ose le dire, une croisade digne de ce siècle de progrès. (citado por Aracelis García Ríos, 131).

Este era el paradigma cultural de Conrad cuando escribió la novela. Es paradójico que en medio de estas *ténèbres* sea donde Marlow tenga su revelación en forma de luz "And yet it seemed to throw a kind of light" (32).

La novela empieza con la descripción de un lugar, un barco en el río Támesis. El primer narrador, el marinero, más que situar la escena la dibuja en relación con la luz, enmarcando así el cuadro donde Marlow - verdadero narrador de la novela -

comienza su relato. En las tres primeras páginas encontramos un extenso campo semántico de la luz: "*Mournful gloom, luminous, brooding, brilliance, shone, unstained light, gauzy, radiant, diaphanous, gloom, brooding, somber, sun, a lowing white, dull red, without rays, gloom brooding, less brilliant, august light, flashing sunset, dusk, lights, lighthouse, lights, brooding gloom, in sunshine lurid glare*" (1).

La naturaleza está supeditada a la luz, que le da no sólo forma y color sino también sentimientos. El hombre refleja su estado de ánimo en la naturaleza que aparece personificada "*we felt meditative and fit for nothing but placid staring. The day was.....the water shone pacifically.*" La serenidad del agua se refleja en la tranquilidad de la cubierta : hay fichas de juego pero nadie juega. La luz nos permite contemplar el agua del Támesis como la inmensidad y profundidad de un espacio que significa profundidad de la existencia. "*we looked at the venerable stream not in the vivid flush....but in the August light of abiding memories*" (30).

Si hacemos un rápido repaso de la tradición en el uso del término es fácil remontarse a los evangelios en los que la luz es símbolo de revelación espiritual. Los apóstoles fueron escogidos por una llamarada de fuego - luz- en sus cabezas. En la Edad Media los llamados iluministas tenían conocimiento directo con Dios sin necesidad de mediación sacerdotal. Siglos más tarde los europeos llamaron la época del *Enlightment* a la del desarrollo de la ciencia y los avances tecnológicos del XVIII y XIX.

Marlow cuenta la historia de un lugar donde no llega la luz del conocimiento. Cuando comienza el relato la iluminación no la da el sol - astro lumínico por excelencia - sino la luna. La luz de la luna hace que las reflexiones sean iguales a esos destellos

lunares que se reflejan en el agua, que se vuelvan más profundas, menos, en cierto modo, engañosas “*less brilliant but more profound*” (4). Bucear en la verdad, en uno mismo, con el deseo de buscar el conocimiento que dé un sentido a la vida... ¿no es en el fondo lo que un aventurero busca en realidad? Esa es la gran empresa que tiene Marlow cuando decide viajar al Congo. Es este conocimiento lo que salva a la humanidad en definitiva: “*What redeems it is the idea only*” (5). Sin embargo, la realidad que encuentra será otra. ¿Qué piensa Marlow de la idea colonialista? Cuando Marlow reflexiona sobre lo que fue Inglaterra siglos atrás: selva, barbarie e incivilización como en el Congo, anticipa tanto a la audiencia como al lector sobre el relato que va a contar. Es una observación sobre el entorno cercano, la creciente oscuridad en el río Támesis, lo que une con el relato posterior. Por el paralelismo que establece, podemos deducir que Marlow tiene ya un pensamiento marcado sobre la conquista y sobre la atracción de la naturaleza como motor de conquista y también de progreso - siempre que la conquista tenga una idea noble que redima la violencia que implica. Como ejemplo habla de la conquista de los romanos cuando llegaron por primera vez a la isla poblada de salvajes:

Or think of a decent young citizen in a toga - perhaps too nice, you know - coming out here in the train of some prefect, or tax gatherer, or trader even, to mend his fortunes. Lamp in a swamp, march through the woods, and in some inland post feel the savagery, the utter savagery, had closed around him, - all that mysterious life of the wilderness that stirs in the forest, in the jungles, in the hearts of wild men. There's no initiation either into such mysteries. He has to live in the midst of the incomprehensible, which is also detestable. And it has a fascination, too, that goes to work upon him. The fascination of the abomination - you know, imagine the growing regrets, the longing to escape, the powerless, he surrender, the hate (30).

“*There is no initiation*” dice Marlow. El capitán comparte aquí lo que significó su viaje a África. Frente a la selva está la ciudad, donde se concentra toda la

maquinaria que mueve el sistema expansionista y la colonización. Cuando Marlow va a Bruselas impaciente por firmar su contrato con la compañía naviera, la capital belga es presentada como símbolo de infertilidad, desierto e incluso muerte, muy diferente de la descripción que más adelante nos dará de la selva.

A narrow and deserted street in deep shadow, high houses, innumerable windows with venetian blinds, a dead silence, grass sprouting between the stones, imposing carriage archways right and left, immense double doors standing ponderously ajar. I slipped through one of these cracks, went up a swept and ungarnished staircase, as arid as a desert (35) (La negrita es mía).

La sensación que produce es la imagen de una ciudad inhumana o incluso antihumana. Ya vimos más arriba que a su vuelta, Marlow la vuelve a llamar ciudad sepulcral. La ciudad no es en definitiva la cuna del esplendor y la cultura que la idea colonialista quiere llevar al Congo.

En la primera reflexión sobre la naturaleza, en la primera etapa de su viaje hasta la desembocadura del Congo, ésta aparece humanizada en femenino y ennoblecida con las mayúsculas. Esta primera aproximación es sin embargo de una gran distancia psicológica. Se refiere a la naturaleza como personaje que intenta mantenerse alejada de los humanos:

All along the formless coast bordered by dangerous surf, as if Nature herself had tried to ward off intruders; in and out of rivers, streams of death in life, whose banks were rotting into mud, whose waters, thickness into slime, invaded the contorted mangroves, that seemed to writhe at us in the extremity of an impotent despair (41).

La imagen es muy fuerte. No es un agua clara que da vida como el de la boca del Orinoco, sino agua encharcada y podrida como la que describiera De Paw sobre los manglares americanos. Sin embargo, esta descripción nos acerca a un mundo que también estará podrido, que existe detrás de esa muralla verde que intenta alejar al intruso; es el mundo de la explotación colonialista. Cuando llega a la estación, Marlow

ve un dique, es la mano del hombre que usa la naturaleza a su conveniencia y la suaviza con hierba y senderos en medio de acantilados y selva espesa. "*I came upon a boiler wallowing in the grass, then found a path leading up the hill*" sin embargo, junto con espacios "civilizados" el paisaje está ya contaminado por despojos de una absurda civilización. En el camino a la oficina encuentra "*an undersized railway-truck lying there on its back with its wheels in the air (...) I came upon more pieces of decaying machinery, a stack of rusty rails.*" Son los despojos de la civilización que no parece apropiada para la selva. La selva ha ganado.

El tiempo en el que espera la reparación de su barco de vapor en la Estación Central le proporciona a Marlow la oportunidad para observar y reflexionar sobre el comportamiento de los agentes blancos, de los esclavos y de la naturaleza - *the wilderness* - que los rodeaba. Marlow ve esta última como algo que está más allá de la Estación, rodeándola y amenazándola. El contacto entre ella y los blancos es en términos de dinero. Más allá de la espesura, hay sólo dinero, posibilidad de comisión por el negocio del marfil. Pasar la barrera, adentrarse en la selva, conocerla, es para personas especiales, y por ello Marlow tiene tanto interés en conocer a Kurtz.

En conclusión, en una primera lectura podemos decir que tanto el paisaje africano en *Heart of Darkness* como el venezolano de *Canaima* simbolizan una ruptura del balance entre el hombre y su entorno: la naturaleza es explotada, sojuzgada y reestructurada en nombre de una cultura extranjera, en este caso la europea. En el caso de *Canaima* el impacto es más sutil ya que la obra está ubicada en un país con avanzada independencia. Sin embargo, el proyecto de aprovechamiento, de domesticación de "los saltos del Yuruarui" de Ladera, o la explotación del oro, asemeja a la explotación de la agencia belga del Congo. En vez de negros esclavos en *Canaima* hay indígenas y

mestizos. A los primeros les pagan con trozos de metal inservible y los segundos acaban con más deudas que ganancias. La situación de explotación colonial poco ha cambiado. La mentalidad europea de finales del XIX de una naturaleza domesticada y al servicio del hombre es heredada por los gobernantes americanos. En *Heart of Darkness* la naturaleza dominada, aunque es un argumento que forma parte del mismo discurso colonialista, como apunta Said, es sin embargo cuestionado cuando la describe en términos de vacío y desperdicio. En *Canaima*, el sistema de explotación es también criticado en términos de la mala gestión de los administradores, que en vez de impulsar el desarrollo mantienen un sistema medieval. Un aprovechamiento negativo basado en la codicia lleva a la aparición de personajes negativos como los agentes de la compañía y los caciques. Ambos autores coinciden en que la explotación de la naturaleza es positiva para el progreso aunque critican los valores negativos como la codicia, la mentira o los abusos con los trabajadores, que esa explotación conlleva en los momentos históricos en que viven ambos autores.

En *Canaima*, el interés de convertir la naturaleza salvaje en paisaje domesticado, está dentro del proyecto de nación que Gallegos tiene para con su país. Es un interés personal del autor que le hace ver los saltos del Yuruari como fuerza - energía - desperdiciada. A la vez, la naturaleza explotada no trae verdadera riqueza al país, ya que sólo enriquece a una minoría. Es necesario pues, un sistema más justo, basado en leyes que se respeten.

Una reflexión más formal y estilística nos da una segunda lectura de la naturaleza galleguiana, la de una naturaleza “estetizada” a la vez que “humanizada”. El espacio natural que la tradición ha descrito como inconmensurable e inabarcable por el entendimiento humano es aquí descrito, analizado, y minuciosamente diseccionado en

multitud de términos, como si exhaustivas sucesiones de vocablos pudieran abarcar su inmensidad o acercarla al lector, ayudándole a reconocerla. A la vez, esta sucesión de sonidos ajenos al oído del lector ciudadano añade un efecto estilístico único y de gran valor que no es frecuente en la literatura latinoamericana donde la naturaleza incluso ha creado un tipo de literatura llamada “de la tierra”.

Otros modelos descriptivos en *Canaima* concuerdan con modelos reconocidos por la tradición occidental, lo que se puede interpretar o como un nuevo intento de acercar un espacio tan lejano como la Guayana venezolana a un público geográficamente alejado, o como una imposibilidad de representarla sin echar mano de modelos conocidos por la propia distancia psicológica del autor con respecto a ella. Estos modelos son sin embargo usados no de manera gratuita sino siempre al servicio de la historia. Hay una repetición del modelo de *locus amenus* que, al igual que la naturaleza romántica, sirve como telón de fondo, como escenario que acompaña e intensifica las acciones de amor, o las escenas donde es necesario enfatizar emociones de los personajes. Otro modelo que se repite es la naturaleza exotizada, siguiendo un modelo típicamente europeo y hasta cierto punto imperialista. Al ser descrita con ojos de viajero “desde fuera”, el efecto es el contrario al de acercamiento que comentábamos antes, pues presenta un espacio alejado a un lector latinoamericano que lee su entorno con parámetros inventados a miles de distancia de sus países. Gallegos conjuga esas contradicciones creando un texto en el que diferentes modelos se entremezclan aportando así su propia lectura de un espacio geográfico que a principios del siglo XX era igualmente desconocido para unos habitantes con deseos de europeizarse como proyecto cultural y a la vez con la necesidad de indagar en lo propio y autóctono de su espacio geográfico como búsqueda o como señal de identidad.

Conrad, por su parte, se limita a no reproducir esos modelos que han sido ampliamente usados por otros novelistas europeos. No está preocupado en acercar la naturaleza lejana del Congo al lector europeo y no tiene interés en familiarizarse con términos botánicos. Tampoco la magnifica, exotiza, domestica o convierte en Edén. En todo momento es una naturaleza hostil donde habitan seres hostiles o que sufren, y donde sus compatriotas tienen intereses económicos y de dominio. La naturaleza está siempre “ahí”, más allá del barco al que Marlow considera su refugio. Esta representación lo aleja de los novelistas románticos y modernistas que han “inventado” una naturaleza en donde la misma narración se convierte en forma de apropiación y dominio. El espacio geográfico, el interior de la selva, es el corazón de las tinieblas al que Marlow intenta penetrar. La imposibilidad de hacerlo le lleva a la imposibilidad de anotarla, de textualizarla, con lo que Conrad manifiesta su gran respeto por no inventarse lo que no conoce.

IV. REPRESENTACIÓN DEL INDÍGENA

El espacio físico donde se ubican los viajes de los protagonistas de *Canaima* y *Heart of Darkness*, está habitado por comunidades que poblaron esas tierras muchos años antes de la llegada de los europeos. Al contrario que los europeos y desde un punto de vista colonialista, los indígenas son hombres y mujeres adaptados a un hábitat difícil que los rodea, la selva, con un sinfín de inconvenientes que condicionarían fuertemente a cualquier visitante ciudadano acostumbrado a una dócil y “civilizada” naturaleza. Así, la naturaleza no civilizada donde se mueven Marcos y Marlow, además de ser parte de la aventura, está habitada por pueblos que sí conocen ese espacio desconocido para los europeos. Pero, ¿cómo darles nombre, sentido, cómo semantizarlos cuando es tan difícil siquiera comunicarse con ellos?

La representación de los indios de la Guayana venezolana y los africanos de la selva congoleña merecen un estudio pormenorizado dentro de nuestro análisis comparativo por su importancia temática. En *Canaima*, la situación de explotación de los indígenas justifica el impulso mesiánico del personaje principal y en *Heart of Darkness*, justifica el polémico informe de Kurtz. Igualmente, la representación de los negros en *Heart of Darkness* sirvió de base a la polémica, dentro de los estudios culturales de los años ochenta, de si Conrad era racista o no; en el caso de *Canaima* la representación de los indígenas, más llena de contradicciones, responde a la intención de Gallegos de criticar el sistema político y de plantear un nuevo proyecto de nación.

Luz Aurora Pimentel, en un estudio sobre la dimensión actorial del relato, reflexiona sobre “lo que tradicionalmente se analizaba bajo el rubro de “caracterización

de los personajes” y habla de los personajes como efecto de sentido, producido por factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales que el lector va formándose a través de la lectura. Ese efecto de sentido es un “punto de partida para discusiones sobre las diversas formas de articulación ideológica que se llevan a cabo en un relato, con el personaje como gozne de esa articulación” (Pimentel, 1998: 63). El estudio de los personajes indígenas en *Canaima* y *Heart of Darkness* nos mostrará la evolución de la imagen del indígena para el occidental europeo y para el americano occidentalizado así como las contradicciones ideológicas que narradores no indígenas como Gallegos y Conrad tienen para articular discursivamente este “tipo” de personajes no occidentales.

Teniendo en cuenta que en la crítica poscolonial la diferencia racial se define como representación de la otredad (Burdem, 1991: 78), para el estudio de los personajes indígenas en ambas novelas partiremos de un análisis del “ropaje” que acompaña al europeo cuando se acerca a culturas diferentes, del cual será muy difícil desprenderse. De esta manera y partiendo del análisis formal y narratológico, llegaremos a las implicaciones ideológicas que determinan la representación del indígena como la otredad de los personajes principales.

Pimentel, siguiendo a Barthes y su teoría sobre la caracterización de los personajes, nos dice que a partir de un sinnúmero de detalles (a)notados - lo que Barthes llama “semas” - “el lector se forma una imagen sintética de la apariencia física de los personajes, así como de su retrato moral” (Pimentel, 1998: 63). Es con este proceso, al que Barthes llama semántica de las expansiones, como el lector de *Canaima* va formándose una imagen del indígena personaje a medida que va avanzando en la lectura. A este proceso del lector hay que añadir la propia caracterización de unos personajes cargados de connotaciones ideológicas por parte del autor. La ideología que

subyace en este proceso del autor nos muestra la complejidad en la caracterización y es lo que vamos a intentar descifrar aquí. En realidad, desde los primeros encuentros con los europeos, el habitante indígena se ha ido cargando de significado, sufriendo un proceso de semantización que nuestros autores recogieron y en la mayoría de los casos no modificaron (cf. Cowie).

El proceso a través del cual el narrador occidental del siglo XX ha configurado una imagen de la apariencia física de los indígenas y de su retrato moral empezó hace muchos años. Desde los primeros cronistas españoles el indígena fue descrito no como “ser igual a mí”, sino como personaje al que se le iban añadiendo rasgos físicos, muchas veces contradictorios (cf. Bartra 1992) de los que se deducían características morales, también contradictorias.

Desde adivinar creencias e imaginar costumbres hasta los más recientes intentos de “crear” un indígena apoyándose en las ciencias antropológicas y etnológicas, - pasando por el mito europeo del “buen salvaje”, sobre todo en las narraciones europeas del indígena de las colonias de los países norteamericanos del siglo XIX -, lo que siempre existió fue la necesidad de llenar un vacío de significado, de explicar la presencia de seres que “están allí”. Esta “invención” del indígena lo estereotipó en tal medida que a los narradores no les quedó más alternativa que la de presentarlos como personajes-excusa para reivindicaciones sociales, con el riesgo de que encasillaran sus obras dentro del apartado de “literatura indigenista”, o el de asumir todos los mitos con los que el tiempo y la tradición han vestido al indígena. Especialmente los narradores del XVIII exotizaron en gran manera al indígena con el personaje Friday en *Robinson Crusoe*.

Dice Carlos Fuentes : “El descubridor es el deseador, el memorioso, el nominador y el voceador. No sólo quiere descubrir la realidad; también quiere

nombrarla, desecharla, decirla y recordarla. A veces, todo ello se resume en otro propósito: imaginarla” (Fuentes, 1990: 47). Y nombrar es poseer, hacerla suya, y en ese apoderarse de la naturaleza se incluyó también a los indígenas. Desde el primer día que pisa tierra, Colón muestra un deseo inagotable de apuntar todo lo que ve. En un estudio sobre el indio como instancia discursiva, Gómez-Moriana opina que con Colón comenzó lo que él llama la “invención” del indígena:

Colomb ne peut en effet, pour raconter son expérience inouïe, qu'évoquer des références connues et reconnaissables, socialisées, et, par ce fait, capables de rendre crédibles devant les rois d'Espagne, les "Rois Catholiques", le récit de son "invention" (en tant qu'histoire et en tant que dispositif commercial): l'arrivée aux Indes par la route de l'Ouest. Ainsi, si d'un côté, dans une arrogance adamique, il dénomme les terres auxquelles il est confronté dans saute maritime d' l' Ouest vers les Indes - et, par l'acte même de leur donner un nom, se les approprie (et, avec les terres, leurs habitants), outre le fait plus solennel et plus explicite d' en prendre possession (...) au nom des Rois Catholiques; de l'autre côté, le langage qui articule la dénomination de ces terres et de leurs habitants est un "déjà-la", répétition donc d' un "mot déjà habité" (Gomez-Moriana 1998:22)

Cuando Colón llegó a las Islas Antillas, en Europa se respiraba aún el aire del humanismo del *Quattrocento* italiano, que aspiraba a una *renovatio* del hombre, corrompido por el emergente fenómeno de la ciudad mercantil. Esta idea se contraponía con un catolicismo recalcitrante, representado por la Santa Inquisición, que muy afanosamente buscaba influencias infernales en las costumbres “extrañas” de los alejados de la Iglesia o herejes (supersticiones, magia, ritos paganos, etc.). Esta máquina de represión postulaba que aquellos que se alejaban de Dios estaban poseídos por el demonio, lo que dio lugar a una interesante y sin duda fructífera discusión en torno a los “naturales” americanos encabezada por los frailes Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas.

El crítico italiano Stelio Cro, en un estudio sobre las fuentes clásicas de la utopía moderna del buen salvaje y las islas felices, afirma que las crónicas de Colón dan los motivos necesarios para enmarcar esa utopía moderna: el encuentro del hombre decadente con los felices indios en unas islas remotas. Al comparar a los indios con los europeos y salir más favorecidos los primeros, demuestra que el Almirante poseía la actitud crítica de la época: la descripción de hombres sin codicia, sin religión, sin leyes, en armonía con la Naturaleza, encajaba perfectamente con la idea renacentista del hombre renovado lejos de la civilización decadente (Cro, 1977). La propia denominación de “naturales” revela esta idea de oposición de lo natural frente a lo artificial de la ciudad. La ciudad corrompe mientras que el hombre inscrito en la naturaleza virgen es puro. Para que funcione la ecuación se retoma otro mito clásico: La naturaleza americana no es una naturaleza cualquiera, sino un hábitat ideal al servicio de las necesidades del hombre, una naturaleza generosa, de clima templado y de abundante comida. Es en definitiva, el Edén: “En conclusión ... los Santos Padres y los sabios filósofos dijeron que el Paraíso Terrenal está en el Extremo Oriente porque es un lugar templado” (Colón, 1977). Y lo que es más importante: es un lugar de regeneración. Esta idea de la regeneración que será igualmente decisiva para el mito del “buen salvaje”, procede de la tradición grecorromana que se recoge en varios textos clásicos: el mito de la Edad de Oro o “plenitudo temporum”, época de virtud moral y física, frente a la Edad de Hierro, época del triunfo de los vicios, la violencia, la mentira y la avaricia. Todos los textos coinciden también en que los dioses que viven estas edades están ubicados en tierras remotas (nota 11).

Así, en *La Odisea*, Homero habla de la isla de Syros, donde no se conoce el hambre o las enfermedades. Es el mito de la felicidad eterna en un país fabuloso, en

que los habitantes tenían abundancia de todo y desconocían la guerra. Otro ejemplo muy ilustrador es la obra *Los trabajos y los días*, de Hesíodo, donde se representan las distintas edades de la raza humana, concebidas como cinco momentos sucesivos en una involución que revela la decadencia del hombre, desde la edad de oro, a la de hierro (nota 12).

Estas cinco edades conciben tres ideas constantes en el pensamiento occidental: la idea de la edad de oro, o momento de perfección, la idea de una existencia feliz en los confines del mundo y la idea de la edad de hierro como de la corrupción y del mal. Otro pensador griego, Ovidio, trata en su *Metamorfosis* el tema de las edades pero distingue cuatro: de oro, de plata, de bronce y de hierro (nota 13). En su diálogo *Saturnalia*, Luciano evoca la edad de oro por boca de Cronos, la divinidad que reinaba durante la semana de las celebraciones. Recuerda cuando el hombre era libre y bueno. Su texto es una preocupación auténtica de reforma social, que habla de un lugar donde no existe la esclavitud, y donde todos los seres humanos son tratados por igual, ya sean pobres o ricos. Los cinco autores coinciden en su idea del hombre en estado natural como un modelo de virtud, siendo la codicia el vicio típico de la sociedad contemporánea y la ausencia de ésta, ejemplo de la sociedad natural, idea que retomará el cristianismo en sus pecado capitales.

Todos estos textos releídos en los albores del Renacimiento influyeron definitivamente en la descripción que hizo Colón de la naturaleza americana y de los indígenas como parte de esa naturaleza, construyendo lo que sería un arquetipo cultural que encontramos en muchos autores latinoamericanos, especialmente en el romanticismo. Este resurgimiento del mito clásico a raíz del descubrimiento de América es para Cro "el proceso por el cual, después del largo paréntesis medieval, el

humanismo y el Renacimiento recuperan la cultura clásica” (71). Por ellos los americanos descritos por el navegante fueron perfectamente interpretados por la sociedad europea dentro de esta corriente humanista sin que a nadie se le ocurriera cuestionarlo. Como dice Gómez-Moriana: “*Colomb nous livre une image de l’Indien dont l’authenticité ne sera point questionnée*” (Gómez Moriana, 1991: 24). Colón, inspirado en los mitos clásicos para construir el de la imagen del Hombre Nuevo en el Nuevo Mundo, comenzó un nuevo mito. Este mito dio lugar a numerosas obras que marcarían una tradición de mucha influencia en la literatura, desde el tratado de Montaigne, “*De Cannibales*”, escrito en 1589, hasta el más importante y de gran influencia en la cultura occidental del XIX, el “buen salvaje” de Rousseau que en *Canaima* aparece encarnado en el personaje de Ponchopire, o el indígena bueno y sabio.

Colón no sólo nombra sino que describe. Como apunta Pilar Almoína, los indígenas que describe el almirante “se inscriben dentro de la descripción de la Naturaleza” (1991: 326). Colón describe a los indios como describe a los pájaros o a los árboles (nota 14). Sin embargo le llama la atención su desnudez, de la que saca curiosas interpretaciones: “Luego vinieron gente desnuda...” seguidas por numerosas referencias al hecho que más marcaba su “diferencia” (nota 15). Según Tzvetan Todorov, la ausencia de ropa los hace identificarlos con los habitantes del paraíso, los cuales, otra vez siguiendo la tradición cristiana, se vistieron después de ser arrojados del Edén. Pero Colón extrapola esta falta de ropa de los indios a la falta de todos los signos culturales como religión, lengua o costumbres. “Esta gente es muy mansa y muy temerosa, desnuda como dicho tengo, sin armas y sin ley” como los primitivos seres anteriores a la cultura. La interpretación de Colón está en consonancia con los deseos de los Reyes Católicos de expandir el Catolicismo: “No les conozco secta ninguna, y

creo que muy presto se tomarían cristianos, porque ellos son de muy buen entender” (Colón: 63). Los habitantes del paraíso estaban esperando que llegara la religión “verdadera” para aprenderla. Estos comentarios pueden interpretarse como el deseo de Colón de complacer a su benefactora.

Colón es, además de mariner, un buscador de oro. Bien sea por pagar a la monarquía española o por propio provecho, el genovés tiene muy presente ese objetivo en sus anotaciones. El hecho de que los indios no parecieran codiciar el metal precioso, fue motivo suficiente para calificarlos de “buenos y generosos” pues fácilmente cambiaban el oro por objetos de menor valor traídos de Europa. El describir al indígena como bueno y generoso fue asimilado como parte de un mito europeo que ha permanecido a través del tiempo en forma de *bon sauvage* - como lo nombrara su creador, Rousseau - cuyo origen lo encontramos en textos de la Antigüedad clásica.

También el primer cronista oficial del nuevo continente, Pedro Mártir, hace directa referencia al “buen salvaje” en sus ocho *Decadas de Orbe Novo* y cartas que circularon por toda Europa hasta llegar al Papa. Pedro Mártir (cf. Gruzinski y Barnard, 1996:26) tiene muy claro haber llegado a la edad de oro al ver a indios desnudos sin medidas ni jueces deshonestos, ni libros ni dinero; es decir, todos los elementos que abundaban en la sociedad contemporánea del cronista. Los habitantes de La Española son incluso más felices que los habitantes de Itálica en *La Eneida* de Virgilio, ya que pueden aprender la verdadera religión. Incluso opina que vivir en estado natural por un tiempo puede modificar las malas costumbres de los europeos (nota 16).

Toda esta serie de narraciones retóricas desde Colón hasta las interpretaciones de las costumbres indígenas marcaron lo que sería, hasta la novela del siglo XX, en palabras de Gómez-Moriana la “instancia discursiva”:

A travers les rapports des acteurs de la Conquête (commerçants, missionnaires et autres) et, surtout, a travers les controverses qui ont lieu dans les universités de Valladolid et de Salamanque au cours du XVI siècle sur "la nature des Indiens" (Ginés de Sepúlveda/Bartolomé de Las Casas) et sur les "titres légitimes de domination" de l' Espagne en Amérique (Bartolomé de Las Casas/Francisco de Vitoria), etc., l'"Indien" (faux mot et fausse image) devient ainsi une "instance discursive", un "lieu" (topos) au convergent toutes les formations discursives, instituées comme propres aux différentes disciplines du savoir de l'époque, Dans leur division du travail discursive (24).

Los escritos de Bartolomé de las Casas fueron efectivamente muy importantes para significar a los indios de América, ahora desde el punto de vista evangélico. En su decisión de proteger al indio, de las Casas se lanzó en una cruzada paternalista que también determinó futuras representaciones de los indígenas. Se creó así la imagen del pobrecito indio, débil e ignorante de Dios. En su obra *Apologética historia sumaria*, el religioso parte de que todos los hombres tienen por luz natural un conocimiento de Dios, por lo que las idolatrías de los indios no eran más que esta religiosidad natural desviada y descarriada. De esta manera el hombre americano, en su primigenia simpleza, por un lado equivocaba el objeto de su adoración y le rendía culto a ídolos, astros u hombres y por otro lado eran los demonios, en cuya existencia se creía firmemente en el siglo XVI, los que con su astuta malicia usurpaban para sí los honores ofrecidos a los dioses por los hombres. Precursor de las ideas que desarrollaría el naturalista francés Buffon dos siglos después, el fraile culpó a lo extremo del clima del Nuevo Mundo de engendrar seres silvestres o bestiales. Estos hombres silvestres que se asentaron en América eran, según el fraile, diferentes a los europeos tanto por las dificultades de adaptación a una tierra desconocida, como por la necesidad de dispersarse en busca de medios de subsistencia en ríos y montes, lo que favorecía el aislamiento de cada familia. Según de las Casas, estas razones reafirmaban la necesidad

de evangelizarlos para, por medio de Dios, pacificarlos y amansarlos. La posición del fraile es, según Todorov, egocéntrica, al reducir al plano de la evolución su argumentación para justificar la igualdad. Para Bartolomé de las Casas, los pueblos americanos están en un estado de civilización anterior, comparables al europeo siglos atrás (cf. Todorov, 1984). Esta misma argumentación la defendieron los antropólogos darvinistas siglos después, quienes justificaban la necesidad de civilizar a los habitantes africanos por ser pueblos “retrasados” evolutivamente. De las Casas habla en el mismo libro de la importancia de las fuerzas infernales bajo la forma de superstición, brujería y cultos demoníacos en la conformación de las culturas americanas. Para Roger Bartra, Bartolomé de las Casas se inscribe en la corriente humanista renacentista con su explicación natural de la existencia de hombres salvajes, en contraposición con la otra corriente de la época que buscaba influencias infernales y demoníacas en las costumbres extrañas y diferentes a la cultura cristiana renacentista. “La herencia escolástica - dice Bartra - ecuménica medieval, que partía de la unidad esencial de todos los hombres, era incapaz de entender las diferencias culturales sin recurrir a factores externos casi siempre ligados a las influencias del demonio” (Bartra, 1997:151). En el Renacimiento, el demonio era la explicación de los males que amenazaban el cristianismo y de ahí las hogueras de la Inquisición. Sin embargo, según Bartra, de las Casas es víctima de estas contradicciones renacentistas, ya que la mayor parte de sus escritos nos quieren demostrar las influencias demoníacas existentes sobre los indígenas a la vez que aceptaba sus “naturales” costumbres dentro de su estado sin evolucionar.

Estudios recientes, tanto de crítica literaria como antropológicos, sobre el indígena como instancia discursiva confirman este fenómeno del indígena depositario de valores e intereses, los cuales han sido diferentes dependiendo de cada época. Así,

las diferentes formas de describir y narrar al indígena han servido para variadas causas: justificar conquistas y evangelizaciones, llenar deseos de renovación, de romanticismo o, más recientemente, como denuncia social y política. Esta larga tradición de vestir al indígena con ropajes tan distintos es en definitiva la necesidad de dar explicación a la existencia de habitantes de otras tierras lejanas a Europa. Para ello, los europeos acudieron a su herencia cultural, echaron mano de sus convicciones religiosas, sus fantasías o sus mitos más antiguos. Esta tradición es también la que va a sustentar a Gallegos y Conrad en su aproximación al personaje indígena. Carlos Fuentes insiste en la importancia de reconocer esta herencia histórica en la retórica latinoamericana para entender la evolución de la propia literatura:

La novela hispanoamericana se conoce (a sí misma, por los demás) cuando se reconoce en sus textos de fundación: las crónicas de Indias. Y en sus visiones fundadoras, que son las del Renacimiento que nos trae la herencia mediterránea y medieval, vence a las mitologías indígenas, proyecta una mitología europea: la edad de oro, la utopía, y derrota a ambas con la lógica implacable de la necesidad épica, dejando un espacio, sin embargo, para la reflexión irónica y la aspiración de libertad, rescatando la propia cultura de los vencidos. (1991: 47)

El indio caribe de *Canaima*, a pesar de su fuerte presencia en la obra, apenas ha ocupado un par de estudios explícitos sobre su identidad. En una revisión crítica de esta novela coinciden varios autores en que *Canaima* es la novela de la selva y sólo Janine Potelet señala la injusticia de no ser catalogada como la novela del indio caribe. Ciertamente, como apunta Potelet,

Los indios están presentes en dieciocho secuencias de la novela, de las cincuenta que la componen. En nueve de ellas se manifiestan directamente, a la vez como protagonistas de la ficción literaria y objeto de descripción etnográfica. En las otras nueve secuencias aparecen indirectamente a través de las reflexiones y evocaciones de los protagonistas fascinados y preocupados en diferentes grados por el mundo indígena, como Ureña y Marcos Vargas, o que son emanación suya como Juan Solito (1984: 393).

Para Potelet, la temática de la redención del indio es el polo de interés mayor en *Canaima*. La crítica descubre a un Gallegos muy preocupado por la situación social y cultural de sus compatriotas a quienes redime a través de la novela. Dice Potelet:

La redención pasa por la comprensión y la aceptación del otro, en sus diferencias y mismedad humana. La orientación vital del héroe ha sido marcada desde el principio por la fascinación de la selva y del indio, y su trayectoria será la de la iniciación e integración al mundo indígena, siguiendo las enseñanzas de los mismos indios (394).

Marcos está fascinado por la selva y sus habitantes indígenas. Hay ciertamente una intención de denuncia de las condiciones de vida de los indios. Apelativos como “raza abandonada”, “degenerada”, “aniquilada”, “explotada” y “despojada”, “perdida” e “inútil”, se repiten en la novela. Incluso hay un intento de integración por parte del personaje principal, pero, como veremos más adelante, el acercamiento es siempre desde afuera. Apreciaciones como las de Potelet encajan perfectamente dentro de la corriente crítica que, con mayor o menor fortuna, ha catalogado a una serie de textos literarios donde hay personajes indígenas como « novela indigenista. »

En un estudio sobre esta llamada literatura indigenista, el antropólogo Lancelot Cowie define novela indigenista (nota 17) como aquellas obras en las que el indio aparece como un peón oprimido y explotado. Según Cowie, estas novelas enfocan los conflictos espirituales, económicos y sociales que confronta el indígena (1990: 176). Esta definición sin duda marca una ruptura con la narrativa romántica del XIX, como el caso de *Atala* o *Maria*, en las que el indígena aparece como una figura idealizada y erotizada. Sin embargo, tiene el peligro de reducir al personaje indígena en su valor humano e incluso literario. Cowie añade que, según Luis Alberto Sánchez, a pesar de que los temas indios invadieron la literatura americana a partir de la Primera Guerra Mundial, esta gran cantidad de novelas no ha suscitado hasta la fecha un importante

trabajo crítico del indígena como instancia discursiva. La mayoría de los estudios que se han hecho se han basado en las semejanzas temáticas, de ahí que el interés de la narrativa indigenista sea señalar los problemas del indio, sus creencias, su condición social, etc. Para el antropólogo, para quien los autores de la novela indigenista se erigen en demandas sociales como: “reparto equitativo de la tierra, abasto de agua potable, accesibilidad a la medicina, estabilidad de empleo, buenas vías de acceso, mejores sueldos y garantías de mercado para sus productos” (73) el indio es manipulado, y hasta el final muestra su candidez e inocencia más absoluta. Es víctima de engaños y de una gran mala suerte, es depositario de todos los conjuros fatídicos posibles y tiene una especial disposición para atraer la desgracia.

Si algo caracterizara a la novela indigenista sería su fuerte demanda social y política: “Todos los escritores - sigue Cowie - concuerdan en una visión del indio sojuzgado y vendido, el indio con recursos inferiores a los del hombre blanco. Por otra parte, presentan con empatía sus cualidades humanas y sus capacidades” (79). El indio bueno, dócil, aplastado, y el ladino cruel, déspota y carente de valores morales, son lugares comunes dentro de estas narrativas. Si el indio bebe, es para olvidar el hambre, si mata, es porque está borracho. Este tipo de novelas, en las que la dramática situación llega a tener su propia estilística, una especie de estética de la miseria, que “huasipunguea” al indio - como diría Moreno Durán (1988: 88) - son una reducción de la complejidad vivencial y cultural de las comunidades indígenas de Latinoamérica. El que se haya estudiado el contenido de estas novelas como contenido antropológico y no literario - caso de Cowie - es un ejemplo de la intención de “rescate” de tradiciones indígenas y de denuncia de su situación por parte de los novelistas y por otro lado, se mantiene esta actitud por parte de la crítica de trasponer modelos ideológicos. ¿Qué

significa realmente que *Canaima* sea “la novela del indio caribe” como dice Potelet? ¿Estamos en esta clasificación de indio como pobrecito, o es puro exotismo? ¿Hasta qué punto puede un novelista de tradición europea reflejar la realidad indígena con tal fidelidad que contribuya a exponer su “realidad”?

Siguiendo a Carlos Fuentes, en *Canaima* aparecen temas muy complejos para la cultura latinoamericana: Opción entre civilización y barbarie, conjunciones de destinos individuales y colectivos, escritura como orden, como ingreso en la historia y como libertad y entradas en mundos míticos. En palabras de Carlos Fuentes, sin *Canaima* “no se habrían escrito *Cien años de soledad*, *La casa verde* o *Los pasos perdidos*” (1990: 119). *Canaima*, reconocida por el escritor mexicano como una obra clave en la narrativa latinoamericana, ha sido por tanto clasificada y estudiada por la crítica latinoamericana no tanto teniendo en cuenta su calidad literaria sino siguiendo la inercia de su fácil inclusión en la literatura indigenista, con todas las connotaciones de novela reivindicadora, novela de tesis que ello implica. Esta circunstancia ha limitado su estudio y quizás su reconocimiento dentro de la literatura universal. El estudio de los personajes indígenas en la obra nos desvela las grandes complejidades ideológicas que encierra la temática de la propia novela.

Lancelot Cowie concluye su estudio de un corpus de once novelas latinoamericanas diciendo que el interés de dar a conocer las costumbres de los grupos indígenas por parte de los autores - algunos de ellos, como B. Traven, de origen alemán - convierten a estas novelas en mala literatura: “Algunos autores están tan preocupados por retratar los aspectos políticos, sociales y culturales de la civilización indígena, que descuidan la elaboración artística de su narrativa”(220).

Centrándonos en la situación del indígena en *Canaima*, es cierto que lo que Marcos encuentra es la ya conocida pérdida cultural del indígena. La intención del protagonista parece ser la de “rescatar” esos valores originales y auténticos, cayendo sin embargo en el error que ha prevalecido hasta ahora en la mayoría de la narrativa indigenista: la imposibilidad de conocer al otro.

En el capítulo “Tarangú”, el protagonista presencia la ceremonia de los indios guaranúos, y ahí se refleja la contradicción del europeo ante el indio, el indio “de verdad”. El Sute Cúpira - criollo explotador que vive en la selva y por tanto la “conoce” bien - invita a Vargas a conocer una fiesta consistente en danzas primitivas. Ambos son meros espectadores:

Es un espectáculo curioso - habíale dicho - que le dará de una vez por todas la idea de lo que es el indio. (...) En efecto, allí estaban aquellos guaranúos en plena barbarie, si no totalmente salvajes, tal como se encuentran todos los aborígenes venezolanos (...) ya estaban allí las hembras feas, chatas, de frente huida y pechos flácidos (...) Golpeó el suelo con la diestra el viejo músico, señal esperada por los bailadores y éstos comenzaron a girar en torno a él, una cadencia lenta y monótona, marcada por el bárbaro chischo de la maraquita y canturriando a coro, con destemplada entonación creciente (...) los forasteros sonreían. En materia de música y danza no podía darse nada más simple: era sólo un ruido persistente y un paso de marcha contenida y apresada en un círculo obsesionante. Y un coro de canto rudimentario que se repetía con desahuciable insistencia (...) El Caicareño y Aceituno recorrían el círculo danzante ofreciendo diabólicos polvos. Los indios los sorbían ávidamente y ya por todos los cuerpos corría el inmundo líquido negro y viscoso de la secreción nasal, eran unas asquerosas bestias que jadeaban y se retorcían bajo la acción deshumanizante del ñopo (...) Ya algunos indios lloraban, con esa extraordinaria facilidad que para ellos tienen... De pronto se interrumpe la danza y los hombres se lanzan unos contra otros, mientras las mujeres abandonan el sitio y corren a refugiarse dentro de la churuata. Luchan, forcejean, escurriéndose los cuerpos babeados de las manos que tratan de apresar, hasta que por fin caen extenuados y ruedan por el suelo, toda la indiada formando una masa inmunda y jadeante. El cuerpo del músico viejo y flácido es una piltrafa que no rebulle; de sus manos se ha desprendido la maraquita y ya no suena (143-46).

En este episodio, Gallegos construye una imagen del salvaje desde fuera, también como espectador, producto de su mentalidad colonialista y posiblemente de su decepción. Es una imagen que no está solamente en las costumbres de los indios y en la descripción del ñopo - “es el ñopo un polvo negruzco extraído (...) borrachera delirante (...) ofreciendo diabólicos polvos (...) secreción nasal (...) bestias” (143) - sino también en la unión entre esta identidad salvaje y las costumbres que tienen que ver con el animal. Es la descripción un tanto horrorizada de lo primitivo: “acción deshumanizante del ñopo” (144). Gallegos, que viene de una estética social de lo occidental de la que no puede desprenderse, al no entender lo que ve, lo descalifica. Junto a esta descalificación hay una reivindicación del indio visto como ser humano al que al mismo tiempo no puede verlo como ser humano. Es un discurso clásico colonialista, un discurso dividido, escindido en estas dos partes imposibles de conciliar. Gallegos no se puede desprender de los patrones católicos de su ambiente de ver diabólico aquello que desvía, como decía de Las Casas, de conocer al verdadero Dios a través de rituales católicos. El autor venezolano no puede negar su pasado y aunque vive en el mismo territorio, la distancia es abismal, semejante al turista que va a buscar objetos exóticos al Caribe. ¿Cómo escaparnos de la tiranía de nuestra piel, no del color de la piel sino del color de la conciencia, de esa capa que lo cubre todo? Es el discurso en *Heart of Darkness* o en *La Serpiente Emplumada*: unos europeos a los que les molesta lo mismo: las serpientes, el calor, la torpeza de los indios...

La reacción de desencanto con respecto a las expectativas del hombre occidental - Gallegos - es que todo es extraño: “bajo los techos tierra bárbara, ...una cadencia lenta y monótona” ... “canción extraña, monótona” (145). Siguiendo a Gabriel Weisz, el observador occidental está en un mundo que no le pertenece y que incluso le desagrada:

es el discurso del que viene de la velocidad y se enfrenta a la lentitud sin pensar qué es lentitud y qué es velocidad (Weisz, curso sobre poscolonialidad, 1999). El final del ritual del ñopo acaba, según Vargas, en borrachera, que interpreta no sólo como decadencia del simple borracho que “pierde los papeles”, sino como la decadencia de una cultura de miles de años de vida que ha perdido su sentido y su razón de ser. La descripción del espectáculo la hace un europeo que se muestra en toda su culturización europea: el mirón quiere ver una espiritualidad como la deben tener seres que viven en contacto con una naturaleza desconocida para el blanco, y la decepción viene cuando descubre los peores síntomas de la propia civilización occidental, que sería la de la borrachera relacionada con el vicio o la degradación. La danza pasa de ser religiosa a ser una manifestación de la atroz destrucción de su cultura por los colonizadores. Los indígenas expresan este momento decisivo en la vida de sus pueblos convirtiéndose en un triste espectáculo para los colonizadores con lo peor de esta civilización: el loco enajenado por el alcohol. En cuanto al contenido de este rito, sea cual sea, se les escapa a los espectadores y por tanto al narrador y a los lectores. Este capítulo es muy significativo por el hecho de la imposibilidad de dar otra explicación a las costumbres del otro que no sea utilizando las propias y con una respuesta casi automática a esa otredad al estilo de Tarzán y Robinson Crusoe. Lo terrible es que el discurso racista está tan metido en nuestra manera de comprender las cosas que es muy difícil deshabituarnos de estos planteamientos instantáneos sobre el otro. Es un discurso que ni siquiera es consciente de lo que está haciendo. Vargas es ajeno a esta imposibilidad, como lo somos casi todos - y codifica la sumisión al ñopo por la sumisión al blanco, y se alza defensor: “ya es tiempo de que los pobres indios se sacudan la opresión de ustedes. ¡Hatajo de bandidos que los explotan inicuaamente! ¡Usted a la cabeza de

todos!” (146). Aquí Vargas por primera vez se postula ante la situación de los indígenas. La postura de crítica de Gallegos es clara. La decepción producida por una interpretación desde fuera del rito, que nunca llega a comprender, lo suple con el odio hacia los explotadores, causantes de lo que él ve como degeneración.

El final del capítulo de Tarangüé es de un gran pesimismo hacia la cultura india. Los presenta como seres sin identidad, sojuzgados, sin posibilidad real de redención y tan débiles que no pueden manifestar su odio contra el explotador ni en sus fiestas sagradas. En una palabra, el indio no tiene remedio. Potelet apunta a propósito de este capítulo:

(...) es un ejemplo de cómo se mezclan y complementan en la novela la ficción literaria, la materia etnográfica y el discurso ideológico (...) (que) forman un núcleo de la obra, cuyo título por sí solo es ya expresión y compendio de un mundo indígena genuino amenazado; compendio de sus creencias, y de su situación y problemático porvenir en la forzada relación con el otro (395).

La crítica ha resumido toda la complejidad ideológica del capítulo, aunque su entusiasmo por el espíritu de “redención del indígena” de la obra, no le permita observar que, aunque realmente haya un conocimiento directo del autor sobre este episodio, su interpretación, iniciada por la frase que antes comentamos del Cúpira, indica que en realidad el autor se quedó con este aspecto exterior de un rito que supondría iba a ser auténtico en las comunidades indígenas y que en realidad era una especie de borrachera de estudiantes con motivo del último día de curso. No había ritual, ni jefe espiritual, ni ceremonia, ni nada. Todo quedó en la gran desilusión o justificación de la imposibilidad de confiar en las comunidades indias la rebelión contra los opresores en este caso los criollos dueños de las tierras.

Otro discurso que ha heredado Gallegos es la idea de que, en tiempos anteriores a la conquista, el mundo indígena era idílico y místico. El autor venezolano es víctima

de esta contradicción que lo deja entre dos culturas: “en efecto, allí estaban aquellos guaraúnos en plena barbarie, si no totalmente salvajes, tal como se encuentran todos los aborígenes venezolanos que bajo el régimen de la encomienda o la misión no hicieron sino perder el vigor y la frescura de la condición genuina” (143). La condición genuina, lo anterior a la sustitución de los símbolos y los ídolos, posee vigor y frescura, es decir, es lo auténtico. ¿Realmente sabía de la condición genuina y la frescura o es parte del mito de la vuelta al origen? ¿Es el mismo primitivismo que el europeo quiere encontrar en lo auténtico, lo genuino de aquello anterior a la civilización europea? El desconocimiento de las culturas anteriores y el significado de sus ritos nos lleva más a pensar que aquí está la reencarnación de la edad de oro arruinada por los españoles, que sumieron a los habitantes de “las islas felices” en la edad de hierro, época injusta y llena de sangre. Pero aquí Gallegos da un salto al mito y propone su visión de la esperanza, la posibilidad de una nueva edad de oro, que es la del orden, las leyes y el progreso. Ese orden representado por el joven intelectual Gabriel Ureña y por el comerciante Manuel Ladera es el de la nueva burguesía venezolana, la promesa de un lugar más justo y más civilizado.

Otro modelo muy usado en la narrativa europea es la representación del indígena bueno y sabio. En las primeras páginas de la narración, el personaje principal, Marcos Vargas, conoce al que será su futuro maestro en la selva, un indio que por poseer conocimientos ajenos al blanco es descrito como enigmático: “Callaba el indio enigmático... ya oscurecía cuando el mariquitare, sin quitar la vista del punto incierto donde la tenía fija, murmuró: Cuando tú yendo allá, Ponchopire enseñándote las cosas”(10). Ponchopire es la perfecta imagen del “buen salvaje”. Cura a Marcos de fiebres malignas, posiblemente salvándole la vida -antecedente de numerosos westerns-

y lo acoge en su tribu, donde se enamora y casa con su hermana. Ponchopire habla mal español. Gallegos sigue con fidelidad el habla de algunos personajes: el andaluz, el inculto Cúpira, el indio Juan Solito, el educado Ladera. Cada uno se representa a sí mismo por su manera de hablar. En ese caso el indio se comunica en la segunda lengua con errores que son parte de su caracterización, y utiliza expresiones que describirían su cultura - "aquí seis lunas perdiendo la huella". En esta frase añade, sin embargo, un cierto colorismo y exotismo en la caracterización del indígena -. Su mal español deriva de que el indio es incapaz de conjugar los verbos castellanos y los convierte en gerundio, y en vez de aprender con Vargas, éste acaba hablando igual que él.

Cuando Vargas se inicia en el trabajo de purguero, son también dos indios quienes le enseñan todo lo referente a los misterios de la selva:

En cuanto a la compenetración con la selva, con su misterio fascinante y con la vida formidable y múltiple que palpitaba bajo la quietud y monotonía aparentes, lo aleccionaban dos indios de las riberas del Acarabasi que tenía a su servicio personal (...) Ellos le enseñaron a percibir los mil rumores que componen el aparente silencio de la selva; a distinguir los que produce el hombre cuando marcha por el bosque, de los que son producidos por los animales que lo pueblan (..) a descubrir la presencia de aves (...) y de las bestias (..) y los cachicamos (..) la huella de la danta (...) y las del oso hormiguero, del puma y del jaguar (122).

Tras la tempestad espiritual que sufre Marcos Vargas en el episodio "La tormenta", llega la paz cuando se va a vivir con los indios en su mundo mítico. Esta paz está representada por el perfecto *locus amenus* en donde viven los indios de la comunidad de Ponchopire. Es una tribu errante, pero de nuevo la naturaleza le beneficia con un lugar a salvo de los blancos y con comida abundante: "sol tierno alumbraba ahora el entorno", "paz soporosa de días soleados", "paz silenciosa, cuando los hombres se iban en sus conchas a la pesca diaria por los remansosy las mujeres a los conucos" (184). Siguiendo a Pimentel, el entorno - en este caso el selvático -

caracteriza de forma indirecta al personaje “en una especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales” (1998: 16). Si el lugar es pacífico, los habitantes lo son también: los hombres van a pescar y las mujeres a las tareas del hogar según una armonía occidentalizada. El *locus amenus* tiene como objeto no sólo pintar un cuadro colorista sino que es la representación del paraíso perdido donde el hombre se libera de lo artificial y se funde con el entorno. “Un sol tierno alumbraba ahora en torno a Marcos Vargas sencillas escenas de comienzos de mundos y una nueva sensación de sí mismo, pasada la tormenta espiritual, lo envolvía en la suave voluptuosidad de una paz profunda” (184). Es el regreso al primitivismo, a la sencillez de las primeras civilizaciones, al opuesto de la rígida e institucional educación europea que Marcos ha recibido. “Ahora”, es decir, ya, por fin, llegó a “las islas felices” tras pasar el rito iniciático. Este *locus amenus* nos remonta a tradiciones europeas de armonía entre el hombre primitivo y la naturaleza pero también a la tradición de búsqueda de exotismo de la Europa de principios de siglo XX. En el misticismo que rodea a estos indios hay toda una ideología del exotismo muy relacionada con la idea de trópico en la temática del modernismo español. Lili Litvak escribe sobre los rasgos del exotismo en la novela europea: “Destacan en este exotismo la inmanencia de una ensoñación primaria donde el hombre recupera la infancia del mundo, tanto física, geográfica, como psicológicamente en los pliegues más profundos de su memoria” (Litvak, 1986 :149) . Es la misma situación en la que se encuentra Vargas, en las costumbres sencillas, en la primitiva ensoñación:

Y así estuvo varios días, en el chinchorro de urdimbre sutilísima tejida con plumas de raros pájaros de la selva (...) contemplando, como a través de una niebla de ensueño, la quietud o la actividad que lo rodeaba. La paz silenciosa (...). Quieto silencio que apenas turbaba el chapichapi del río bajo el soplo del viento o el sordo rumor distante del gran raudal de Tencua. Paz soporosa de días

soleados, en tierras melancólicas que se quedaron atrás en la marcha del mundo (184).

En la *duermevela* Vargas se halla inmerso en el más puro exotismo, durmiendo sobre un chinchorro tejido con aves raras de la selva, - porque si son de la selva, han de ser raras -. En contraste con toda la racionalidad del mundo de los blancos, el personaje retrocede en el tiempo y el espacio, se interna en culturas en las que aún se manifiestan fuerzas oscuras e irracionales en contacto con la tierra y la naturaleza, un lugar donde se lleva a cabo una rehabilitación de los instintos. Allí Vargas recupera su estado primigenio, ya adelantado en el capítulo “la tormenta”, cuando, después de encontrarse solo en mitad de una tormenta tropical, aparece desnudo, mojado y abrazando a un mono aterrado.

La estancia de Marcos entre la comunidad india alcanza la perfección temática dentro de este esquema de vuelta a los verdaderos y auténticos valores, anteriores a la corrupción del hombre blanco: tras una experiencia traumática el blanco busca libertad espiritual en un receso hacia el primitivismo, representado por una tribu indígena. Se enamora de la hermana del jefe, la más bella y virgen quien, tras el ritual del paso de la pubertad a la madurez, se casa con el blanco en una ceremonia sagrada. El blanco aprende gustoso las costumbres de los indios, aunque no las comparte totalmente - sobre todo las relacionadas con la higiene y la preparación de la boda - y los indios se benefician de la civilización del blanco - hielos, lenguaje y protección - en un perfecto intercambio.

Gallegos resalta de estas comunidades lo que más las diferencia de las costumbres occidentales: la idea de igualdad social, la estrecha unión con la naturaleza y los ritos relacionados con ciclos biológicos menstruales. El contraste de la vida entre

los indios con el resto de la experiencia de Marcos es dado por su condición de igualdad frente a la desigualdad social que había entre Vellorinis y Vargas, gaucheros y amos, negros, esclavos y criollos, etc. En la tribu el ideal de vida en común impregna incluso los sentimientos:

Vida simple y compartida en común, bajo un solo techo, el mañoco y el piraricú tomados de una misma fuente y con las solas manos, acucillados en el centro de la churuata donde había unas topias sobre las cuales a veces se asaba un chigüire o un paujil que uno de ellos cazó para que comiesen todos (...) Vida tan de todos por igual, que si a veces los vapores de la yuca fermentada se les subían a la cabeza (...) bastaba con que uno se acordase de alguno de los muertos de la comunidad e invitase a los otros a llorarlo para que en la churuata resonara el llanto unánime. (185)

La reproducción está envuelta en un halo de misticismo estrechamente ligado con la naturaleza:

De noche bogaban las parejas o se internaban por la espesura, tal vez en busca del nahual para el hijo: el espíritu del árbol o animal o de la estrella fugaz que debe compenetrarse con el alma del indio desde el primer instante de su encarnación (48).

Esta costumbre tiene un aspecto bucólico imprescindible para completar la imagen del indígena: su constante comunicación espiritual con los elementos o fenómenos de la naturaleza que se trasladan de la sincronía con ésta en el momento del acto sexual:

El nahual del cacique de la comunidad era el váquiro salvaje del cual tomaba su nombre Ponchopire, acaso por haber sido engendrado y concebido en algún paraje de playa a tiempo que alguna manada de tales bestias bajara a abrevarse en el río y el nahual de su hermana Aymara era el pez de este nombre, de carne exquisita pero espinosa (185).

Sin embargo, el protagonista sigue viendo estas tradiciones como "rudas". Es la dicotomía otra vez entre Rómulo Gallegos que los quiere ver como humanos pero que no deja de ser alguien que juzga desde fuera:

No le eran desconocidos a Marcos Vargas ni las rudas costumbres ni los ingenuos misterios de aquella existencia, aunque hasta allí no había sido sino el

espectador de unos ratos y de todo aquello sólo había captado lo que estimulaba o complacía la curiosidad del civilizado (185).

Ahora habla Rómulo Gallegos justificando la postura del occidental o “civilizado.” El lector aplaude sin embargo cuando el blanco rompe algunas de las dolorosas tradiciones de la tribu. Es el caso cuando Marcos convive con la tribu de Ponchopire y va a unirse a la india Aymara. El narrador nos cuenta que cuando Aymara tiene la primera menstruación, es sometida a un rito muy severo para purificarla. Las mujeres de esa tribu viven toda la infancia y pubertad pensando que llegar a la edad de procrear significa contaminarse. Para limpiarse necesita estar dos días y dos noches en ayuno absoluto y posteriormente ser golpeada por los hombres de la tribu en un baile ceremonial. En contraste, Vargas representa lo civilizado, ya que la alimenta a escondidas y consigue que la golpeen suavemente. Posiblemente documentado en libros etnográficos, Gallegos se limita a reproducir costumbres atractivas, por diferentes, a los ojos europeos. Siguiendo a Luz Aurora Pimentel y su reflexión sobre la clasificación que Hamon hace de los personajes de novela, el personaje referencial “remite a una clase de personajes que, por distintas razones, ha sido codificada por la tradición” (51). El indígena, - siguiendo los ejemplos de Pimentel - como el pícaro y el obrero son desarrollados - o no desarrollados- según estereotipos totalmente predecibles al estar ya creados en el epistema del emisor y receptor. La total significación de los personajes indígenas se construye casi completamente en la conjunción de los códigos comunes del lector y el narrador. Pimentel cita a Hamon quien señala que estos personajes remiten “a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por la cultura, a roles, programas y usos estereotipados, y su legibilidad depende del grado de participación y conocimiento del lector - deben ser aprendidos y reconocidos”(52).

La cultura del mundo moderno, hasta nuestros días sigue reproduciendo mitos, inmovilizados por la cultura, que son reconocidos por el lector actual. Desde Tarzán en la selva africana hasta el subcomandante Marcos en la selva Lacandona de México, estos espacios son reconocidos como míticos, los cuales están habitados por personajes reconocidos como “buenos salvajes” donde la convivencia es, en consecuencia, pacífica y armoniosa.

En estos capítulos en los que Marcos Vargas vive con la comunidad de Ponchopire, Gallegos va describiendo con curiosidad de antropólogo cada una de las costumbres, herramientas, casas y tradiciones de los indios:

La actividad cuando regresaban las mujeres, a la espalda el guayare colmado de yucas, y se entregaban a preparar el mañoco de la comida cotidiana o el yaraque y la yucuta para las fiestas, y cuando volvían los hombres con el producto de la pesca y les entregaban a aquéllas los morocotos y los aymaras para que los destripasen y pusiesen a secar, que luego los macerarían hasta convertirlos en harina de piraricú. Y la cháchara de las guarichas provocando la algarabía de los loros y guacamayos mientras tejían los chinchorros de cumae o de curagua o las mantas de palo marimba para defenderse de los mosquitos y los mapires para los crios que esperasen o las esteras, talegas y guapas adornadas con grecas vistosas para el mensaje de la vivienda común. Y el trabajo taciturno de los hombres fabricando las curiaras y las conchas, preparando las puyas de juajua y de cocorito para las flechas y los cañutos para las cerbatanas o machacando el barbasco para la pesquería del alba siguiente (185).

Estas descripciones, que no contribuyen a la trama, convierten a los personajes en tipos depositarios de costumbres que, por ser tan diferentes a las europeas, despiertan el interés de los narradores. Esta tendencia es común en muchos libros indigenistas y tiene el riesgo de caer en el exotismo por un lado y por otro, en un afán antropológico y etnográfico. En su estudio del indígena en la narrativa desde el punto de vista de la antropología, Lancelot Cowie concluye: “Muchos autores indigenistas se han inspirado en las investigaciones de antropólogos y etnógrafos, que coleccionan leyendas populares o que analizan los ritos mágicos y religiosos de esos grupos indígenas” (15).

Es una manera de comprobar la autenticidad de la narrativa y mostrar que el novelista se basa frecuentemente en los hechos para retratar al indígena, esperando demostrar la creciente importancia de la literatura como medio válido de investigación de las civilizaciones indígenas. Según Cowie, novelas como *Benzulul*, *Los hombres verdaderos*; *Juan Pérez Jolote*, y *La Tarahumara Sierra de los Muertos*, son novelas - testimonio o de “reconstrucción antropológica”, muy convincentes, que nos dan, según Cowie, una “imagen real de la mente indígena”. ¿Hasta qué punto puede un autor no indígena conocer la mente del indígena? Este interés etnográfico del autor hacia la selva de su país natal, que se observa en los episodios de la menstruación, la boda, el baile ritual, etc., le ha valido a Gallegos una crítica negativa a propósito de la trama y la estructura de la novela. En la *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Imbert cataloga a la novela como excesivamente preocupada por dar a conocer las costumbres de la zona añadiendo que ello fue en detrimento de la calidad de la novela: “Hay demasiados episodios sueltos, demasiados personajes porque Gallegos parece más interesado en la sociología y la etnografía de esa región venezolana que en una trama bien ceñida y una buena caracterización sociológica” (98).

Aunque Gallegos abunda en el uso de vocablos locales ya que por su específica sonoridad produce un agradable efecto de estilo - como apuntábamos más arriba - esto no excluye una intención de exotismo. Litvak opina que el uso casi excesivo de voces extranjeras - en el caso de *Canaima*, los vocablos locales son prácticamente extranjeros para un venezolano ajeno a estas comunidades de la selva - pretende, además de redondear el clima de la acción, exhibir una rica documentación resaltando el valor de la palabra como signifiante: “el valor ideológico de los vocablos está, desde el principio, eclipsado por la sensación indefinible de la palabra recreada. Los exotismos

no se usan sólo para expresar un referente o significado nuevo” (20). En el pasaje anterior, la gran cantidad de términos presenta a Gallegos como un gran conocedor de voces locales de las comunidades indígenas del Orinoco: cháchara, guarichas, guacamayos, chinchorros, cumare, curagaua, marimba, mapires, talegas, guapas, curiaras, conchas, puyas, juajua, cocorito, cañutos, cerbatanas, barbasco... y de nuevo apreciamos, por su especial fonética y ritmo, un importante valor lírico en este catálogo. Como vimos antes, la intención de evocar lugares exóticos y de producir un efecto estilístico, es mayor que la de dar sensación de alejamiento al lector o simplemente “documentarlo” sobre la cultura indígena.

Por otro lado, el detallado interés etnográfico viene dado por un especial cuidado en no cometer errores antropológicos o sencillamente, en estereotipos. Según Cowie, la mayoría de las novelas con personajes indígenas contienen algún episodio en el que hay un nacimiento, un matrimonio, una muerte, alguna fiesta típica con danzantes incluidos, - carnaval, del peyote, del santo patrón...-, que es lo que el curioso visitante busca cuando se acerca a estas comunidades. En estos pasajes hay un gran derroche en descripciones de los colores, los abalorios, adornos, bordados, etc. (Cowie, 1976: 108). Será necesaria una literatura hecha por indígenas que formen parte del canon para que los autores llamados indigenistas no tengan la necesidad de acudir a estereotipos, minuciosas descripciones etnográficas o simple exotismo.

Un personaje interesante es el cazador de tigres Juan Solito, quien, sin ser indígena, ha sido criado entre ellos, convirtiéndole en una combinación perfecta de hombre blanco con sabiduría indígena: “Deciase que había vivido mucho tiempo entre los indios del alto Orinoco, cuyos piaimas lo iniciaron en sus secretos y así como se ignoraba su nombre, origen y procedencia, no se sabía tampoco donde habitaba ni se le

conocían relaciones permanentes con los moradores de la región” (22). El haber vivido con los indios le recubre de un halo de exotismo y sabiduría que lo aleja del lector a la vez que justifica el por qué de su profunda filosofía. “¿no digo yo que por la boca de Juan Solito habla un filósofo?”, pregunta admirado el sensato protector de Vargas, Manuel Ladera. Los indios son hasta este momento individuos mejor adaptados al medio que los mestizos o criollos, y generosos al compartir sus enseñanzas, las cuales resultan más útiles que cuatro años de estudio en las escuelas inglesas donde se formó Marcos Vargas. Juan Solito es ejemplo del perfecto conocedor del equilibrio de la naturaleza y de los secretos ocultos de la selva que la ciencia no podrá nunca descubrir. En un siglo de grandes descubrimientos y de primacía del positivismo y de la razón, el sabio Juan Solito representa el espacio para la superstición que no sólo no se abandonó con la fe en la ciencia sino que aumentó. Para ello se necesitan fuerzas casi mágicas, de otros espacios y otros tiempos, para dar justificación a este otro conocimiento, y nada mejor que los desconocidos indios para ser portadores de esta sabiduría sobrenatural, más allá de la objetividad científica. Cuando Vargas va en busca de Juan Solito tras la muerte de Ladera, lo encuentra sentado en una piedra mirando al suelo: “ni cazador de tigres en aquel momento ni tampoco espectador del paisaje, sino más bien como sumido en él” (23). Las mariposas se equivocan pensando que Juan Solito es un árbol:

Era hacia el mediodía, las copas de los árboles entrelazados cernían en torno suyo una luz verdosa que matizaba sus harapos a manera de musgo sutil, semejante al que cubría los troncos de los árboles circundantes, un aire de calidad vegetal florecido de mariposas azules, una de las cuales plegaba y desplegaba sus alas sobre el hombro del cazador, donde acababa de posarse (60).

Su sabiduría mística le permite adivinar la llegada de Marcos sin levantar la cabeza y emitir sentencias de tono filosófico, que por supuesto impresionan profundamente al joven Marcos. Juan Solito puede incluso predecir la muerte de

Ladera: “Porque ya Don Manuel está montando guardia por lo suyo” (...) Y no iría muy lejos cuando recibimos la noticia de la desgracia” (81) Juan Solito tampoco escapa de la estética de lo exótico. El poder de adivinación con respecto al asesinato de Manuel Ladera responde al modelo de “buen salvaje” sabio con el ingrediente de lo misterioso, por lejano y desconocido hasta para el narrador, quien nunca aclara el origen y el verdadero nombre de Juan Solito. Cuanto más lejano e inaccesible para el lector, más atractivo su comportamiento “sobrenatural”.

En el caso de las mujeres indígenas que aparecen en *Canaima*, es una doble otredad la que las separa del mundo de los personajes masculinos. Además de personaje exótico y tipo por ser india, es un personaje “tipo” por ser mujer, que, aunque más complejo que los personajes femeninos no indígenas, no impide que sea “aprendido y reconocido” por el lector en la novela.

Siguiendo la ideología de lo exótico, cuando el tío del Gabriel Ureña, quien vive en la selva, visita a la familia cuando Gabriel era un niño, éste queda completamente asombrado con los regalos que trae. Estos regalos, que harían las delicias de turistas occidentales, representan “perfectamente” a la selva: pájaros exóticos, metales preciosos y artesanías de los indios. En este contexto presenta a Maigualida, la hija de los Ladera a la que ha invitado a la ciudad. Maigualida, como los pájaros y las pepitas de oro, tiene de exótico el “sugestivo el nombre indígena”, “su nombre sugestivo” (77). Gabriel es seducido por lo que le sugiere el nombre indígena, por lo lejano y por lo exótico, y, aunque no sea indígena, es la encarnación del misticismo que rodea al mundo indígena. Con la fonética de su nombre propio, la chica es otro personaje referencial con ecos exóticos ya definidos en la identidad de lo diferente. Según Pimentel “estas formas de motivación son interesantes porque en muchas de ellas (...) el

nombre en si funge al mismo tiempo como una especie de “resumen” de la historia y como orientación temática del relato” (91). En este caso, el nombre Maigualida predice un futuro encuentro de Gabriel con la selva. La India Rosa es otro personaje exótico, que además presenta en su descripción connotaciones propias de un discurso colonial. La India Rosa Arecua - nunca la nombran simplemente Rosa - es compañera y madre de los hijos del cacique José Gregorio Ardavín. Como india que es y dentro de esta estética de lo exótico, Rosa tiene algo de misteriosa, de inescrutable, que no tiene ningún personaje blanco: “con el *enigma* aborígen en la interesante expresión de la faz desbastada” (102). El “otro” desconocido - sin significado conocido -, se convierte en el otro “enigmático”. Recién muerto el rico José Gregorio Ardavín, la india Rosa y sus hijos quedan solos y desamparados: “Ojos quietos, ellos solos, y las silenciosas lágrimas” (102). El carácter pasivo, de soledad, de resignación, es casi una descripción etnológica de los indígenas. Su dolor es parte del abismo de la incomunicación entre la india y los criollos.

En la representación del indígena, como en la representación de la naturaleza, Gallegos usó varios modelos reconocidos por el lector europeo sin que la mezcla de ellos produzca contradicción. Más bien ayuda al enriquecimiento temático a la vez que perpetúa esos modelos.

La representación de los indígenas en *Heart of Darkness* nos remite a la controversia antes comentada sobre si la obra de Conrad es racista o no. Partiendo del propio texto y de un análisis de la semántica de las expansiones de los personajes, será interesante descubrir qué aporta Conrad a la visión de Europa con respecto al indígena negro, el Otro desconocido. Una lectura detallada de la caracterización de los personajes negros nos proporcionará elementos de juicio para comparar la ideología de

Europa de principios de siglo con la de América, a la vez que aportaremos a esta discusión sobre la postura ideológica de Conrad.

Aunque la mayor parte del relato metadieético se desarrolla en África, sus habitantes no ocupan en él una posición central permanente. Cuando no están en el fondo como parte del escenario, son trasladados al frente para desempeñar una función central temporal que, una vez cumplida, los relega y desplaza hacia atrás. Ni siquiera los canibales, que forman un grupo especial entre los negros, escapan a este patrón: en el frente o como telón de fondo, su posición siempre está definida en relación al blanco, el cual constituye el motivo de la comparación. Es decir, la historia es sobre y para blancos y los negros son el punto de contraste.

¿Qué son los indígenas para los blancos? Para empezar son enemigos, ya que oponen resistencia a la colonización. Por ello pelean contra ellos y, como el barco francés en la orilla del río, les disparan una y otra vez. *"a small flame would dart and vanish, a little white smoke would disappear, a tin projectile would give a feeble screech"* (41). Disparan ¿a qué? *"there wasn't even a shed there... there she was, incomprehensible, firing into a continent"* El contraste es grotesco: un barquito con cañones ridículamente pequeños produciendo llamaraditas, mástiles delgadísimos, diminutos proyectiles que producían un débil sonido... contra la inmensidad de un continente, del cielo y del agua. Con la ironía con la que cuenta el episodio, Marlow se ríe de la absurda tarea de los franceses. Para él, es descabellada para Marlow la idea de hacerle la guerra a todo un pueblo. Más adelante, cuando se encuentra con los primeros negros, pensará en esa escena anterior: *"but these men could by no stretch of imagination be called enemies"* (43).

En segundo lugar, los negros son criminales, por no obedecer las leyes impuestas por los blancos, como los que construyen el ferrocarril, y por ello van encadenados. Cuando observa los cuerpos de seis de los negros que están contribuyendo al “progreso” de la zona, establece una relación entre las vértebras que unen sus *costillas* “*like knots in a rope*” y las cadenas que unen sus cuellos “*all were connected together*”, como si, en un tremendo determinismo, fueran sus cuerpos los que les condenaran, sólo por eso, por existir y estar ahí, llevándoles a un fatal e inexorable destino. A la vez las cadenas se mueven con el paso “*rhythmically clinking*” y los cabos de las cuerdas que atan los sacos a sus cabezas se mueven “*to and fro*”, con lo que la imagen de los transportadores es como una procesión ceremonial a la muerte. “*They passed me within six inches, without a glance, with that complete, deathlike indifference of unhappy savages*” (43). Más adelante, se produce una de las ironías más brillantes del relato. Cuando el encargado de la fila de criminales, un negro, lo ve de lejos y le apunta con un rifle, Marlow piensa: “*white men being so much alike at a distance that he could not tell who I might be*” Es capaz, desde su posición de blanco, entender que a los negros les pasa lo mismo que a los blancos: ver a todos los negros iguales. Luego añade: “*I also was a part of the great cause of these high and just proceedings*” (43) y sigue la ironía que le coloca en esta posición del otro. Ahí es el blanco frente al negro. Todos los negros son enemigos o criminales y todos los blancos son los colonizadores. Ahora Marlow no solo no quiere ser parte y lo cuestiona, sino que se sitúa más cerca del negro que del blanco.

Para el blanco, además de criminales o enemigos, los negros son inhumanos. Por ello le sorprende tanto que dadas las mismas circunstancias, el negro y sus reacciones sean tan “humanas”, comprensibles y aceptables como las de los blancos. Ante la

soledad del lugar y los restos de pueblos abandonados, el marino razona: "*Well, if a lot of mysterious niggers armed with all kinds of fearful weapons suddenly took to traveling on the road between Deal and Gravesend, catching the yokels right and left to carry heavy loads for them, I fancy every farm and cottage thereabouts would get empty very soon*" (48). Se ve a sí mismo como el blanco que es atacado por los negros. Sólo que en la historia no se dio así. Al remontar el río y penetrar en lo que él llama el corazón de las tinieblas, Marlow recorre el camino que va del sueño del blanco como descubridor, conquistador, civilizador e imperialista, a la pesadilla del origen común y de nuevo, el reconocimiento de que el negro también es un ser humano.

We were wanderers on a prehistoric earth, on an earth that wore the aspect of an unknown planet. We could have fancied ourselves the first of men taking possession of an accursed inheritance, to be subdued at the cost of profound anguish and excessive toil. The men were—No, they were not inhuman. Well, you know, that was the worst of it—this suspicion of their not being inhuman. It would come slowly to one. They howled, and leaped, and spun, and made horrid faces; but what thrilled you was just the thought of their humanity—like yours—the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly. Yes, it was ugly enough; but if you were man enough you would admit to yourself that there was in you just the faintest trace of a response to the response to the terrible frankness of that noise, a dim suspicion of there being a meaning in it which you—you so remote from the night of first ages—could comprehend (69).

¿Qué significa este recapacitar en que realmente son humanos? Es el Bartolomé de las Casas europeo. Aquí tenemos un marinero aventurero que enfrenta lo que ha ignorado siempre: la presencia del Otro, que no existía hasta entonces. Al contrario que los católicos en la Nueva España, el protestantismo nunca se preocupó de que las almas de los indígenas fueran o no al infierno; no hubo debate de si tenían alma o no, de si eran seres con derechos o no. No se escribió la ley de abolición de la explotación apoyada por la reina Isabel la Católica, -aunque nunca se llevara a cabo - La idea de llevar cultura y "civilización" justificaba todo.

¿Cómo ve Marlow al Otro desconocido? Los encuentros con los negros estarán relacionados con la empresa colonial, lo que le produce una extraña sensación, expresada por oposición cuando ve botes a lo largo de la costa con remeros en lo que parecía eran actividades propias de esas comunidades desde siglos atrás; remar para pescar, para trasladarse, usar el generoso río para la pacífica convivencia de los habitantes de sus costas:

You could see from afar the white of their eyeballs glistening. They shouted, sang; their bodies streamed with perspiration; they had faces like grotesque masks - these chaps; but they had bone, muscle, a wild vitality, an intense energy of movement that was as natural and true as the surf along their coast. They wanted no excuse for being there. They were a great comfort to look at. For a time I would feel I belonged to the world of straightforward facts. (40)

Es interesante su referencia a la vitalidad y la fuerza de esos hombres. No por novedoso, pues ha sido justificación de dos siglos de esclavitud, sino porque lo relaciona con lo “natural” de la naturaleza, tan natural como que ellos están allí. Para Marlow los remeros no necesitan ninguna justificación para estar en la selva y eso los sitúa de alguna forma por encima de él, que necesita, como todos los blancos, una excusa para estar allí, no sólo surcando esas aguas sino apropiándose de tierras. Tras esas miradas inexpresivas de máscaras grotescas se oculta lo que hay más allá de los márgenes del río: todo un mundo ajeno a él.

Heart of Darkness es la novela de la palabra, del discurso. Las referencias a “lo que se oye” son muy importantes. Marlow va conociendo a Kurtz por lo que le cuentan; está sustituyendo a otro capitán porque murió en una pelea verbal, las dos últimas palabras de Kurtz nos dejan en el misterio de lo que era el horror para Kurtz, la genialidad de Kurtz, a pesar de sus actos maléficos, se basa en el poder de su palabra - sobre el arlequín, sobre los indígenas, sobre su novia y sobre Marlow mismo - y sobre

todo, Marlow está contando la historia a un grupo de marinos. Una de las argumentaciones de la crítica de Achebe es la falta de lenguaje de los africanos: *"it is clearly not part of Conrad's purpose to confer language on the rudimentary souls of Africa"* (en Hammer, 122). Sin embargo, Marlow no le da voz por razones precisamente opuestas a las que apunta Achebe. Primero el silencio de los negros es la sumisión hacia el blanco. Esto no significa que les niegue la facultad del lenguaje, ni del canto, como vimos en la descripción de los negros remando, y lo más importante, la capacidad de organizarse a través del lenguaje, y de ahí el miedo por parte del contable de que se rebelasen por ese motivo. Cuando uno de los cargadores se enferma en su camino hacia la Estación Central: *"all the carriers were speaking together"*, aunque fuera en *"violent babble of uncouth sounds"*. Es en este momento en que hablan, *"alluding with a toss of the head to the tumult in the station yard"* el único momento en que el jefe de los contables se queja de los negros, a quienes odia hasta la muerte... *"when one has got to make correct entries, one comes to hate those savages - hate them to the death"* (47) ¿será porque en ese momento del lenguaje reconoce que son personas y le puede el remordimiento? o ¿teme el jefe al poder de la palabra que puede levantar motines?

Otras veces el silencio es parte de lo exótico del personaje. No hablar es aumentar el misterio que rodea en ciertos pasajes a la actitud de los negros, más como parte de la incompreensión de lo que ocurre, de la propia confusión de Marlow, - como cuando liberan a Kurtz - que por negarles la capacidad de lenguaje: la multitud de fieros guerreros que le salen al paso a los peregrinos que rescatan a Kurtz y lo llevan al vapor, escucha las para Marlow inaudibles palabras del blanco y, en silencio, desaparece en el bosque *"without any perceptible movement of retreat."*

Pero lo más importante es que Marlow no quiere inventar al estilo *Robinson Crusoe* o *Huasipungo*. El que los negros no tengan voz es más una constatación de la imposibilidad de conocer su lenguaje que una falta de respeto como indica Achebe ¿Cómo conocer el lenguaje de unos esclavos que su única manera de salvar sus vidas es obedecer sin rechistar?

Achebe apunta que las dos únicas ocasiones en las que el negro habla es para rebajarlo: "*they constitute some of his best assaults*" (123) Uno es el sirviente del director, "*an overfed young negro*" cuyo amo permite tratar a los blancos bajo sus propios ojos con "*provoking insolence*." Éste, al anunciar la muerte de Kurtz, *asoma "his insolent black head"* por la puerta y dice "*in a tone of scathing contempt: "Mistah Kurtz- he dead"*. La segunda ocasión ocurre cuando el vapor queda atrapado en una espesa neblina y, tras el grito desolador que emerge de la espesura, el director y los peregrinos anticipan temerosos una emboscada. Los canibales, por su parte, se muestran alertas y muy interesados. El jefe de ellos dice a Marlow: "*Catch 'im, ' with a bloodshot widening of his eyes and a flash of sharp teeth... 'Give 'im to us'"* (74). Sus palabras sirven para dar malas noticias y para caracterizar al caníbal. Estas dos intervenciones en un inglés lógicamente mal aprendido producen la grotesca imagen del indígena incorporado a la cultura impuesta.

El hecho de no dar lenguaje a los negros ni a las negras también fue observado por la crítica feminista Johanna M. Smith quien opina que es a través del silencio de las mujeres nativas como Marlow impone su masculinidad. Smith señala que los personajes femeninos muestran una visión imperialista del autor, ya que la visión sobre el género y el imperio están interrelacionados en la obra: "*By silencing the native laundress and symbolizing the equally silent savage woman and the Company woman,*

Marlow reconstructs his experience of the darkness they stand for. (...) (Smith, 1996: 170).

La narrativa de Marlow intenta así colonizar y pacificar tanto lo salvaje - considerado en su connotación ideológica imperialista - como la mujer. Piensa que la labor del imperio es una labor masculina que somete a la mujer igual que domina tierras desconocidas. Ciertamente el silencio en la mujer indígena es una prueba de la crítica de Smith, pero como ya hemos visto no indica mucho pues sólo dos indígenas tienen voz. Al contrario de Stevenson, Defoe, o Icaza, Conrad no quiere “inventar” una voz a quien no la tiene ni ideológicamente ni por la experiencia de Marlow - o Conrad -. Sin embargo, la humanización se puede dar en otros niveles, como es el caso de la mirada de la concubina de Kurtz. La africana que vive y cuida a Kurtz impresiona a Marlow, además de por su físico, por una mirada capaz de hacer enmudecer al blanco:

She looked at us all as if her life had depended upon the answering steadiness of her glance (...) A formidable silence hung over the scene (...). She stood looking at us without a stir, and like the wilderness itself, with an air of brooding over an inscrutable purpose. A whole minute passed, and then she made a step forward (100).

Un minuto sosteniendo una mirada altiva proveniente de la otredad. Al meterse de nuevo en la selva, su cuerpo se va disolviendo entre el follaje, pero sus ojos permanecen mirando a Marlow:

She turned away slowly, walked on, following the bank, and passed into the bushes to the left. Once only her eyes gleamed back at us in the dusk of the thickets before she disappeared (101).

Los ojos son lo último que ve Marlow de la mujer. Esta mirada se podría interpretar dentro de lo exótico del misterio de la selva. Sin embargo, si la relación de dominio dentro de la pedagogía colonialista es predicada por la dominación del que nombra por el nombrado, también se podría aplicar al que ve sobre el visto, en cuyo

caso la ecuación queda revertida. La negra devuelve la mirada al que tiene el privilegio de ver, de conocer, con una mirada más allá del lenguaje y del conocimiento. Esta mujer no europea es a la vez sujeto de una doble mirada: observada por la jungla como la imagen de sí misma - ya veremos cómo Marlow la describe - y por otro lado, observada por el blanco como la imagen de su Otro, tanto de género, de raza y de cultura.

El que domina, es dominado, el que consume "*his mouth wide -it gave him a weirdly voracious aspect, as though he had wanted to swallow all the air, all the earth, all the men before him*" (134), es consumido. Esta voracidad se revierte con la de su pareja, la encarnación de la femineidad de la selva que atrae, abraza y atrapa al hombre.

El cuerpo de la negra encarna toda la imagen occidental de la selva. Es descrito con operadores tonales de lo salvaje mítico, en el que la fuerza, la vitalidad y la magnificencia están incluidos:

She was savage and superb, wild-eyed and magnificent: there as something ominous and stately in her deliberate progress. And in the hush that had fallen suddenly upon the whole sorrowful land, the immense wilderness, the colossal body of the fecund and mysterious life seemed to look at her, pensive, as though it had been looking at the image of its own tenebrous and passionate soul. (...) (101).

Siguiendo a Pimentel y su estudio sobre los personajes, "toda descripción de la alteridad de un personaje está coloreada por la subjetividad del personaje que describe, o por la subjetividad de la conciencia focal a través de la que el narrador hace la descripción" (Pimentel, 1998: 82). Una narración focalizada en narrador autodiegético, Marlow, nos proporciona el moderno aspecto de la subjetividad de un individuo comprometido con la vida. La mujer en esta diégesis es para el navegante europeo triplemente ajena: por ser mujer, por ser indígena y por ser la misma imagen de la selva.

Analógicamente, la relación mujer-selva viene dada por concepciones ideológicas de lo atractivo mítico del exotismo, amplificado por ser ella la esencia de lo salvaje.

Su caracterización incluye su indumentaria, cargada de gran contenido ideológico:

She walked with measured steps, draped in striped and fringed cloths, treading the earth proudly, with a slight jingle and flash of barbarous ornaments. She carried her head high: her hair was done in the shape of a helmet: she had brass leggings to the knees, brass wire gauntlets to the elbow a crimson spot on her tawny cheek, innumerable necklaces of glass beads on her neck; bizarre things, charms, gifts of witch-men, that hung about her, glittered and trembled at every step. She must have the value of several elephant tusks upon her. (101)

Esta descripción, que dice más del narrador y de sus mitos sobre la fecundidad que del sujeto de la descripción, se opone a la visión de Smith quien interpreta la exuberancia de los adornos como contemplación de una mujer-objeto de valor: *"the woman's body is here commodified, to become merely the thing of which "value" is displayed"* (Smith, 1996: 175).

Sin embargo, en vez de esta visión feminista de mujer-maniquí, si nos fijamos en los operadores tonales de la narración: *"barbarous, bizarre"*, la veríamos también como parte del "más allá", del mundo de los dioses. Esta pormenorizada descripción de los ornamentos ¿no es la descripción de una figura casi mítica? no son simples adornos sino que poseen un alto valor ideológico - aunque más adelante haga referencia a lo material. Como una diosa griega o egipcia, esta dama impone con su figura y su presencia, paralizando a Marlow, al arlequín y a todos los que la miran; Marlow, obviamente impresionado, recuerda mucho tiempo después su indumentaria con todo lujo de detalles.

Los detalles son importantes en todas las descripciones del viajero : las ropas del arlequín, las camisas de Mefistófeles. Marlow, ya hemos visto, caracteriza con lo físico,

y esas caracterizaciones conforman la personalidad, más allá de verlos como puros atuendos, o naturales rasgos anatómicos. Sobre este punto, el comentario que hace el dolido rival de los sentimientos de Kurtz nos ofrece un panorama distinto a la propuesta de silencio como dominio de Smith: la compañera de Kurtz le reclama - voz - a éste el que le hayan agarrado sus ropas. Para el líder, ella no sólo tiene voz sino que su palabra la coloca por encima del blanco.

La africana también se encuentra dentro de la imagen de la luz: "*Dark human shapes could be made out in the distance, (...) and from right to left along the lighted shore moved a wild and gorgeous apparition of a woman*" (100). La luminosidad de ella contrasta con la idea de oscuridad como incivilizado que parece ser el punto de partida temático de *Heart of Darkness*. Luz reveladora en medio de la oscuridad del corazón de África. El blanco va a conquistar la selva, pero no se adentra nunca en ella, y de esa oscuridad sale la figura iluminada de una mujer con atributos fecundos. ¿Quién conquista a quién? La presencia de la mujer está iluminada, riéndose desde un espacio más allá del conocimiento, más allá del lenguaje, más allá, incluso, de la vista.

Sin embargo, la gran cantidad de mitos occidentales con los que Marlow ha llenado este personaje: la mujer - diosa, la mujer - salvaje, la mujer- fatal, y la mujer - vida, testifica el vacío de contenido real que tiene este personaje indígena dentro de la novela.

Lo significativo es que en un impresionante contraste, la novia sea descrita con los atributos tonales de esterilidad y muerte. Marlow ve no a una mujer sino un "*pure brow*" "*illuminated by the unextinguishable light of belief and love*" (117). Ella, que pertenece a la desarrollada civilización europea, vive en la mentira, aun antes de que Marlow le mintiera sobre las últimas palabras de Kurtz. La mentira de Marlow es la

gran mentira del imperialismo, la doble moral de la política expansionista disfrazada de civilización - en su sentido de eliminar lo negativo de las sociedades "no civilizadas" -. La prometida de Kurtz debe estar al margen, el horror no lo deben conocer las mujeres en Europa. Con la novia se quedaron las ilusiones de la labor civilizadora progresiva y educadora de la colonización belga, y las ideas que redimen. Ella es lo que Marlow era antes: un ser engañado, un ser en tinieblas. De ahí la gran contradicción de que la luz que rodea un personaje civilizado sea una luz apagada, ¿quizás por lo fraudulenta y brutal? Es la misma idea que tenía la tía, "*a dear enthusiastic soul*", a la que pide ayuda para conseguir el trabajo de capitán en el río Congo. Que la empresa imperialista era un negocio de hombres lo reconoce Marlow con su comentario sobre el hecho de pedir a ayuda a una mujer, dato que se encuentra en la propia biografía de Conrad cuando hizo su viaje al Congo: "*would you believe it? - I tried the women. I, Charlie Marlow, set the women to work - to get a job. Heavens*"(34).

La descripción de los dos personajes femeninos principales y en total antítesis nos presenta de nuevo su postura ante el imperialismo europeo en África: las dos novias de Kurtz, una blanca perteneciente a su mundo civilizado y otra negra perteneciente a su etapa incivilizada. Si la luz es lo civilizado - y ahí vemos cómo el relato comienza en un Londres lleno de luces - la novia que pertenece a ese mundo debería estar dentro de esa luz y no estar rodeada de negritud, como si la muerte la rondara. Igualmente la amante africana no debería aparecer como símbolo de vida y fecundidad, luz entre sombras quizás otorgada por poseer un conocimiento acerca de ese continente que el blanco no podrá tener nunca.

El grupo de aborígenes africanos con los que Marlow llega a tener un contacto más prolongado, y al cual el marino inglés dedica especial atención, es el de la treintena

de canibales que forman su tripulación. Comer carne humana es una costumbre que la civilización ha catalogado convenientemente de incivilizada y salvaje. Los seres superiores comen carne de los inferiores. Sólo los animales se comen entre sí, por lo que estos hombres están más cerca de los animales. ¿Por qué no se comen a los blancos entonces, a pesar de que pueden sentirse con razón engañados con su sistema de pago con trozos de metal inservibles? ¿o por qué no se comen entre ellos, a pesar de todos los días que llevaban sin comer? Marlow hace una reflexión sobre lo inexplicable de la situación:

I looked at them as you would on any human being, with a curiosity of their impulses, motives, capacities, weaknesses, when brought to the rest of an inexorable physical necessity (...) and these chaps, too, had no earthly reason for any kind of scruple (76).

Hay una clara empatía entre Marlow y los aborígenes que se acentúa con el uso de la ironía: “*So, unless they swallow the wire itself, or made loops of it to snare the fishes with, I don't see what good their extravagant salary could do to them*” (75) El narrador presenta los hechos de forma que el lector desearía que los explotados trabajadores se sublevaran ante los opresores y hasta que se alimentaran de ellos. De alguna manera Marlow se ha intentado poner en el lugar del Otro y no puede entender. En su tono se vislumbra una gran admiración – más que alivio – hacia el grupo de hambrientos canibales. Pero sobre todo le produce mucha curiosidad e incertidumbre, y al final lo explica como un ejemplo más del estado de irrealidad en el que vivió todo el trayecto hacia la Estación Interior.

But there was the fact facing me – the fact dazzling, to be seen, like the foam on the depths of the sea, like a ripple on an unfathomable enigma, a mystery greater – when I thought of it – than the curious, inexplicable note of desperate grief in this savage clamour that had swept by us on the river-bank, behind the blind whiteness of the fog (77).

Marlow cree en la pedagogía colonialista: "he was an improved specimen" dice del fogonero. En el desempeño de su trabajo ofrece un espectáculo edificante, "as seeing a dog in a parody of breeches and a feather hat, walking on his hind legs"(70). Es la idea que subyace de que el trabajo para el progreso - hacer andar la máquina, símbolo del progreso, de la civilización, es la que Marlow tenía sobre la necesidad de llegar a África. El timonel, adiestrado por el predecesor de Marlow, es también sujeto a examen del cual no sale tan bien librado como el fogonero. Previa descripción de su físico admirable, Marlow pasa a su carácter:

He...thought all the world of himself. He was the unstable kind of fool I had ever seen. He steered with no end of a swagger while you were by, but if he lost sight of you, he became instantly the prey of an object funk, and would let that cripple of a steamboat get the upper hand of him in a minute" (79).

Para Marlow no son criminales ni enemigos sino seres humanos con personalidades distintas e individualidades. Cuando el timonel muere, como consecuencia de su carácter imprudente, Marlow lo compara con Kurtz: "He had no restraint, no restraint - just like Kurtz" en cuya comparación el negro sale con ventaja: "I am not prepared to affirm the fellow was worth the life we lost in getting him" (88). Después de todo, la vida del timonel era más valiosa que la de Kurtz.

Si el timonel es comparado ventajosamente con Kurtz, de igual manera y con resultados similares, los canibales son comparados con los peregrinos. Ante la amenaza de ataque al vapor en circunstancias que Marlow considera iguales para todos, pasajeros y tripulantes, ya que los canibales desconocen esa parte del río tanto como los blancos, el marino registra las reacciones de ambos grupos. Si bien es preciso aclarar que las circunstancias no son iguales para todos ya que los peregrinos están armados con "winchesters" y los canibales con nada, pero en cambio la familiaridad que estos últimos tienen con las culturas locales les permite interpretar el significado del grito y

chillidos que preceden al ataque - conocimiento que a ningún blanco se le ocurra que exista, menos que le sea de utilidad. Lo interesante aquí es la forma en que el marino percibe a unos y a otros. De los blancos, Marlow dice:

The whites, of course, greatly discomposed, had besides a curious look of being painfully shocked by such an outrageous row (...) Two pilgrims were quarrelling in hurried whispers as to which bank. 'Left' 'No, no; how can you? Right, right, of course' (77).

Y tras la explicación que da a los blancos de porqué cree que no se producirá un ataque, Marlow observa: *"You should have seen the pilgrim stare! They had no heart to grin, or even to revile me"* (78). Una vez que el ataque comienza, los peregrinos *"were simply squirting lead into that bush"*.

De la reacción de los caníbales, Marlow dice: *"The others had an alert, naturally interested expression; but their faces were essentially quiet, even those of the one or two who grinned as they hauled the chain. Several exchanged short, grunting phrases, which seemed to settle the matter to their satisfaction"* (82). Tras la privilegiada intervención del jefe de los caníbales anunciando su deseo de comerse al enemigo, Marlow lo observa escudriñando la niebla *"in dignified and profoundly pensive attitude"* (83). Mientras que los peregrinos son percibidos como cobardes, ridículos y despreciable, la tripulación proyecta, a pesar de sus antropófagas costumbres, una imagen de compostura, valor y dignidad que todo el grupo de blancos involucrados en la empresa mercantil jamás llega a tener.

La caracterización de los negros siempre está referidos en función al blanco, y curiosamente son los blancos los personajes negativo de la historia. Los blancos, al igual que los negros - excepto su antecesor Fresleven y Kurtz - poseen nombre. Son agentes, contadores, peregrinos o capitanes. El primer empleado de la Compañía, el

jefe de la contabilidad, es una fachada hueca. Tras el traje impecable y el orden de su oficina en medio de la selva, espiritualmente está vacío. Marlow se da cuenta en ese episodio del negro que traen enfermo, del significado de la empresa colonial en relación a vidas e insensibilidades humanas:

In the steady buzz of flies the homeward-bound agent was lying flushed and insensible; the other, bent over his books, was making correct entries of perfectly correct transactions; and fifty feet below the doorstep I could see the still tree-top of the grove of death (47).

Al llegar a la Estación Central, Marlow conoce a los grandes exponentes del espíritu mercantil y civilizador europeo: el director, a quien llama irónicamente Mefistófeles de cartón piedra, y los agentes apodados peregrinos, a quienes ridiculiza y compara negativamente - como vimos - con los caníbales. Seres ambiciosos, que no hacen realmente nada sino pelear por un buen puesto en la explotación del marfil: "*A taint of imbecile rapacity blew through it all, like a whiff from some corpse*" (52). A lo largo de la narración, Marlow se refiere a ellos con desprecio e ironía, lo que no hace con los negros. De igual forma ve a su jefe, el tío del director, con un exterior ridículo y despreciable, reflejo de un interior corrupto: "*he resembled a butcher in a poor neighbourhood, and his eyes had a look of sleepy cunning*" (61). El director es vulgar "*in complexion, in feature, in manners, and in voice*" (50). Es incompetente e inspira malestar.

La forma en que Marlow percibe a estos personajes es hasta cierto punto convencional. Lo que sobresale es la diferencia entre lo que parecen, o que deberían ser, y lo que son realmente. Los negros igualmente son lo que Marlow ve, pero no lo que "debería" ver. En los dos casos hay una grieta entre lo que deberían ser y lo que son. Negativamente para los blancos, positivamente para los negros. Los personajes blancos, como las ciudades de donde proceden, están asociados a imágenes de muerte:

el contador la tiene a sus pies y a quince metros de su "oficina"; los peregrinos la respiran en su ambiente de codicia; el director la evoca en su sonrisa y el Mefistófeles la induce al acercar a Marlow a la mentira. Pero ninguno tanto como Kurtz "*a shadow insatiable of splendid appearances, of frightful realities; a shadow darker than the shadow of night, and draped nobly in the folds of a gorgeous eloquence.*"

Los blancos representan todos los males asociados a la ciudad: hipocresía, codicia, corrupción, mentira. Lo significativo aquí es que sean representados así en relación al negro, cuestionando incluso su superioridad moral.

El estudio de los indígenas en *Canaima* remite a textos descriptivos antiguos y a una tradición de caracterización de los habitantes indígenas muy complicada y a la vez interesante. El europeo se enfrenta a otro desconocido desnudo al que le intenta revestir, llenar de ropajes conocidos para poder incluirlo en su campo semántico de individuos "entendibles" por los lectores. Las diversas etapas culturales, sociales y hasta políticas han ido cambiando ese perfil. El indio manso y generoso, el indio "antropologizado", el pobrecito indio, el indio degenerado, la raza perdida... *Canaima* tiene la ventaja de ofrecer un abanico amplio de este espectro de representaciones. Pero tanto los indios de *Canaima* como los negros de *Heart of Darkness*, no son verdaderos personajes. En *Heart of Darkness* son habitantes africanos que aparecen como mano de obra injustamente castigada, y cuyo sufrimiento no parece acallado por las bondades del "enlightment" que Europa lleva a sus colonias en África y Asia. Su aparición en la obra es inevitable aunque sin apenas relevancia temática, a no ser por la dedicación que otorga a la muerte de su timonel. Sí tiene importancia el hecho de que los negros viven subyugados por las "unspeakable" prácticas de Kurtz. Los indígenas ahí son parte de la otredad desconocida, no son tratados como verdaderos personajes, y están muy alejados

de Marlow. La idea de la falta de lenguaje, que fue uno de los argumentos en los que se apoya la crítica de Achebe, no puede ser tomada sin embargo como la causa de la falta de protagonismo. El hecho de que los negros no hablen podría indicar simplemente una muestra de respeto hacia los negros, teniendo en cuenta la imposibilidad para el narrador de conocer su idioma. Sin embargo, una prueba de que sí les da voz es que Marlow oye sus voces en más de una ocasión y hasta considera el que pueden usar la lengua para una organización rebelde. Al igual que en la representación de la naturaleza, Conrad tiene cuidado de no inventarse lo que no puede conocer. La narración de Conrad tiene más que ver con una indagación personal que con intereses antropológicos, de divulgación etnográfica o de creación de personajes exotizados.

IV- CONCLUSIÓN

El análisis de las etapas del héroe en Canaima y Heart of Darkness me han llevado a conclusiones que relacionan ambas novelas al utilizar un mito común y a la vez manifiestan las grandes diferencias entre los personajes europeos y los latinoamericanos.

Marcos y Marlow realizan el mismo camino del héroe, el periplo donde después de dejar el terreno familiar y conocido, se enfrentan al espacio desconocido atraídos por fuerzas interiores. El espacio geográfico alejado de la civilización occidental – selvas del Congo y Venezuela - representa un regreso en el tiempo a la vez que un viaje al interior de su propio ser. Con la ayuda de agentes y con la fuerza que le dan las experiencias que viven en el camino, pasan al otro lado del umbral. Marlow y Marcos de esta forma se enfrentan a sí mismos, a su propia cara oculta. Cuando Marlow llega a la Estación Interior, al corazón de las tinieblas “ *we were travelling in the night of the first ages*” se encuentra con lo primigenio. Igualmente, el viaje de Marcos hacia el pasado primigenio viene acompañado de un fenómeno atmosférico, una tormenta, de dimensiones apocalípticas. La tormenta transforma la selva en un espacio-tiempo anterior a las leyes sociales, un tiempo que no existe, un lugar atemporal. Su encuentro con lo primigenio – simbolizado en un mono - lo realiza desnudo, en un estado anterior a la sociedad. Según Arturo Echevarria: “el viaje a las épocas más remotas y el enfrentamiento con el hombre primigenio y atávico que todos llevamos dentro tiene como consecuencia el enfrentamiento con la verdad despojada de todo ropaje temporal, con la idea de que la mente es capaz de todo, porque en ella está contenida la totalidad



del pasado y la totalidad del futuro. En ese tiempo que es simultáneamente remoto e inmediato se logra el encuentro con todo lo más grande, lo más noble y, a la vez, lo más horrible y tenebroso que llevamos dentro.” Marcos y Marlow encarnan a dos héroes modernos cuya búsqueda se queda en el ámbito del “*self*”, del conocimiento de sí mismo, de la introspección.

Este es uno de los ejes de *Canaima* y *Heart of Darkness*. Si en *Heart of Darkness* el desplazamiento en el pasado y en el tiempo a épocas de tinieblas tiene como fin el suscitar en Kurtz lo más tenebroso, lo peor que es capaz el ser humano, en *Canaima* Marcos despierta un carácter mesiánico de redención de los indígenas. Tras un proceso de desapego a los valores materiales – el oro – y sociales – el matrimonio – Aracelis, se pierde y se confunde con la selva.

En el viaje del héroe, lo más importante es que éste sufra una transformación de conciencia. Ambos protagonistas empiezan el viaje pensando de una forma y terminan pensando de otra, siendo esa la principal función del mito. Esto ocurre en el estadio llamado resurrección. En ese momento el héroe tiene que empezar a pensar en el regreso. Debe regresar y compartir con la humanidad lo que ha aprendido. La distinta relación que Marlow y Marcos han tenido con la naturaleza y el indígena, condicionada por el “ropaje” europeo que ambos llevan a la selva, es precisamente lo que va a condicionar sus regresos.

Marlow es el héroe que va a salvar al otro héroe – Kurtz - que ha quedado atrapado al otro lado del umbral. Marlow está así destinado a cerrar el círculo heroico empezado realmente por Kurtz, el idealista que persigue la imposible misión de hacer reformas humanistas y sociales. Kurtz es el héroe al que, siguiendo a Campbell, las fuerzas del mal no le dejan volver. Kurtz ha conocido el poder de la cara oculta y se

encuentra cómodo en su trono de dominador, se cree realmente iluminado pero utiliza su poder para dominar. Sólo que Kurtz fracasó al ver la oscuridad, el odio inhumano, el horror, the “*unrestrain*”. El horror que se ocultaba en el interior de la selva es el horror que el odio humano puede transformar a un “*noble man*” como Kurtz en un ser diabólico. A la vez, Kurtz es el mismo diablo que atrae a Marlow, convertido en la verdad que Marlow está buscando, en el resumen de los valores negativos del ser humano. Conrad nos muestra el cambio que sufre Kurtz cuando significativamente escribe la frase: “*exterminate all the brutes*” – Así, el talismán que encuentra Marlow resulta ser: “*The horror!*”, una verdad demasiado terrible, demasiado negra para contemplarla, para vivir con ella. En vez de evolucionar, Marlow involuociona y en su regreso transforma el horror en parte de la gran mentira que es la mesiánica ideología del “*enlightment*” tras la que se oculta una más terrible ideología del imperialismo. La sociedad europea, encarnada por la tía y la novia, viven en esta mentira. Marlow, al depositar la mentira de las últimas palabras de Kurtz de vuelta a la sociedad que la engendra, se convierte en uno de ellos, es parte del juego, de un juego mortal que conviercte a las ciudades en tumbas custodiadas por dos mujeres vestidas de negro.

Al igual que Marlow, Marcos también ha involuocionado. Como a Kurtz, las fuerzas que ha encontrado Marcos en su viaje han sido negativas, ha desoído los consejos del agente que lo quiere traer al mundo exterior – Gabriel, Arteaguita - y se ha quedado atrapado en la naturaleza, o lo que es lo mismo, no ha regresado de su encuentro mítico. Aquí está la diferencia entre Marcos y Marlow. El héroe americano está atrapado al otro lado del umbral y no puede volver. Su regreso está condicionado a una nueva raza, que es la segunda oportunidad para América. El amigo de Marcos, Gabriel, al rechazar la llamada de la selva representa la autorrealización a través del

estudio y la meditación dentro de las expectativas europeas. Al contrario, Marcos está condenado a vagar perdido, convirtiéndose en el símbolo de la búsqueda de la identidad del latinoamericano.

¿Por qué Gallegos ha escogido al final de este periplo un final pesimista? ¿Quizás por el mismo pesimismo de la situación de Venezuela, que preocupaba tanto al autor? ¿Ha quedado también atrapado por la naturaleza, y no ha podido darle forma a sus ideas renovadoras? ¿Qué nos propone entonces Gallegos? Cerrando una estructura circular del espacio con un regreso a la boca del Orinoco, el último episodio comienza como comienza la novela ¡Nueve pies! ¡Fondo duro! Sólo que ahora la tierra, que se nos presentaba en el capítulo bien llamado "pórtico" el inicio de los tiempos, está vieja de pronto "Guayana frustrada. La que todavía no ha sido y la que ya no es!" ya pasó su momento, momento que se personificaba en Marcos adolescente, la promesa que ha sido frustrada. Marcos es como las cataratas del Yuruari, una fuerza desperdiciada y frustrada. A modo de epílogo, este capítulo, "¡Esto fue!", nos cuenta lo que ha sido de las tierras por donde andara Marcos más de una década después. El trabajo mal hecho de la explotación del purgo y de la mina ha derivado en miseria. El resplandor y la esperanza pasó. Sin embargo, el mensaje queda ahí: Sólo fructifican las tierras donde habita gente educada, como ocurre con las tierras de Gabriel: "Sólo en Tupuquen restan esperanzas bien cifradas. La tierra produce, los ganados se multiplican, los hijos crecen y van saliendo buenos."

¿Cuál es la gran diferencia entre esos dos héroes frustrados atrapados en su propio *self* que nunca logran regresar con el mensaje?

Al contrario que Marcos - héroe americano -, Marlow - héroe europeo -, viaja a África con la maleta llena de ideas europeas, y esto le impide llegar a comprender el

mensaje. Marlow se encuentra con la naturaleza y el indígena, que representan vías de transformación, pero nunca logra integrarse con ellas. Marlow no llega a ser parte de la naturaleza, por lo que el cambio que sufre es el reverso a la iluminación. De igual modo, no puede compartirlo porque nunca llegó a captarlo. Ve siempre la naturaleza desde fuera, nunca se funde con la naturaleza – y menos con el indígena – como hizo Marcos. En el caso de Kurtz, que sí se fundió con la naturaleza y el indígena, el fracaso de la unión se explica en términos de legitimidad, siendo esa otra diferencia entre Marcos y Marlow- Kurtz. La fusión del Kurtz con el indígena y la naturaleza está contaminado por la codicia, por el verdadero mal que es el dolor causado por el sistema colonialista. A diferencia del héroe europeo, Marcos tiene la posibilidad de “fundirse” realmente con la naturaleza - hasta el punto de convertirse en ella - porque su presencia en ella es legítima. Por ello la naturaleza puede ser amable, fructífera o albergar historias de amor o de sabios “merlines” americanos. Kurtz, poseedor ilegítimo, no puede nunca comprenderla, llegar a fundirse simbólicamente. Al contrario, siempre la ve como un ente lejano y amenazante. Como símbolo de la transformación de Kurtz hacia el lado del mal, la naturaleza es amenazante y dominadora cuando Marlow llega. La travesía hacia su interior convierte a los habitantes blancos en seres poseídos por la locura. Ahora, son los blancos la otredad para ella. Los blancos, que se aprovechan de sus “tesoros” sin ninguna legitimidad o impunidad.

Al convertirse en la encarnación de Kurtz, Marlow regresa a su lugar de origen, pero solo físicamente, porque no puede compartir con los otros lo que aprendió, ya que ese escenario sigue siendo lo Otro desconocido, lo ajeno, y eso es precisamente lo que le perturba, lo que le impulsa a contar la historia una y otra vez para él mismo darle explicación.

El americano hace el mismo viaje, encuentra al indígena y a la naturaleza, y esos dos agentes son sin embargo parte de su transformación, de su metamorfosis.

Al contrario que Marlow, Marcos convive con la selva, se une mitológicamente con una indígena, se pierde en la naturaleza y la resurrección es en forma de su hijo, fruto de esa unión. El regreso completa el ciclo perfectamente. El entorno de la nueva Venezuela propuesta por Gallegos en la figura de Gabriel es el que necesita el hijo de Marcos para educarse. Mandando Marcos a su hijo de regreso al “mundo exterior”, queda el viaje completo a la vez que Gallegos propone la solución perfecta al desarrollo de Venezuela: La mezcla armoniosa, la aceptación de las diferencias, la unión. La solución de Gallegos es que sea el hijo de Marcos, el fruto de su unión con la naturaleza y el indígena - representada por Aymara, - el que debe volver al mundo exterior para comunicar el mensaje. Ahora no es civilización frente a barbarie como el mensaje de Doña Bárbara. La solución en *Canaima* es mucho más conciliadora.

¿De qué le ha servido el viaje a Marlow? ¿Cómo le ha afectado la experiencia?

Al escoger Conrad la forma de narración focalizada en el narrador, no podemos ignorar el hecho de que la experiencia narrada quede supeditada al poder transformador de la experiencia misma, sobre todo tras un viaje de tintes iniciáticos. Es lógico pensar que dentro de este proceso iniciático que hemos descrito, el Marlow que cuenta la historia en el *Nellie* no es el mismo que el que vio un ridículo barco francés disparando su arrogancia contra una inmensa otredad. Marlow, marinero aventurero que desde pequeño quería conquistar el espacio en blanco, cuenta sin embargo una historia donde el espacio en blanco se ha convertido en oscuridad. ¿Cómo nos indica Conrad que Marlow ha sufrido una transformación? Al volver de su viaje, Marlow se sitúa en un

nivel diferente al del entramado de la pedagogía civilizadora e imperialista que le arropó cuando consiguió su trabajo. Es muy probable incluso que Marlow compartiera con su tía la noble causa de llevar luz a las tinieblas antes de partir. Una vez de regreso de su aventura, una vez el talismán es entregado a Marlow, puede entonces contar una historia donde los negros son descritos como figuras fragmentadas que sufren, donde hay personajes humanos africanos como el timonel, ahora Marlow puede darse cuenta que un negro tiene “capacidad” de ver a todos los blancos iguales. El Marlow atormentado no trae la luz al mundo, pero sí un enorme escepticismo que el autor materializa magistralmente en forma de ironía. Tras una transformación que le hace dudar del sistema a la vez que estar atrapado en él, a Marlow solamente le queda el recurso de la ironía. La ironía es la capacidad de ver la realidad con ojo crítico y a la vez con escepticismo y burla. No es casualidad que el texto esté plagado de comentarios irónicos, como hemos visto, especialmente cuando Marlow describe a los blancos. - agentes del imperialismo -, o cuando describe prácticas imperialistas - el trato inhumano de los negros tomados como esclavos, un barco francés disparando a la maleza sobre pasivos indígenas llamados “enemigos”, etc. La ironía le separa del pensamiento convencional y de la ideología del imperialismo en la que Conrad vive.

Concluyendo, tanto *Canaima* como *Heart of Darkness* son una indagación en torno al mundo de la explotación y de la injusticia, - Ardavin, los agentes - de la miseria y la deshumanización - Damesano, los caucheros, negros - desencadenada por el sistema caciquil o imperialista. Son, a la vez, meditaciones en torno al poder y a la desolación desencadenadas por el sistema económico corrupto, dentro de una magnífica estructura del mito del viaje del héroe. Unos héroes que los complejos contextos

históricos determinan unas soluciones, unos regresos al mundo convencional real igualmente problemáticos. Pero ante todo *Canaima* y *Heart of Darkness* nos cuentan la historia de la lucha del individuo por encontrar recursos que le ayuden a entender la vida, a desentrañar las verdades ocultas, los entramados sociales y a sus propios demonios.

Con este estudio comparativo me uno al esfuerzo de algunos críticos de abrir nuevas líneas de análisis en *Canaima*, novela que, como hemos visto tiene un gran potencial estilístico y temático. *Canaima* comparte con *Heart of Darkness* la dificultad de representar una naturaleza ajena a los dos protagonistas y a la vez común espacio mítico donde tiene lugar una transformación de los mismos. Igualmente, la representación del indígena desvela complejos e interesantes mecanismos de semantización que se han venido elaborando durante siglos y que es parte no sólo de la historia europea sino de la misma percepción que el blanco tiene sobre sí mismo. *Heart of Darkness* marcó una ruptura con la novela realista europea. Igualmente, *Canaima* es precursora en Latinoamérica de un movimiento narrativo que empezaba a mostrar la gran complejidad de Latinoamérica. Los modelos narrativos usados en *Canaima* y sus resonancias e influencia europea le otorgan características que anteriores críticos - hasta principios de los noventa - no habían puesto de manifiesto. Por ello, *Canaima* había sido relegada a un segundo plano dentro de la novelística de Gallegos, detrás de Doña Bárbara, mucho más estudiada y difundida y sin embargo de mucha menos calidad literaria que *Canaima*.

Igualmente, profundizar en los diferentes mitos y tradiciones que sustentan las distintas representaciones de la naturaleza y el indígena americano ha sido una invaluable ayuda para indagar en mis propios prejuicios y mitos, desde los cuales he

abordado el tema como heredera de la misma tradición europea. Como europea he llegado al continente americano con mi maleta cargada de imágenes preconcebidas y construidas en parte por textos como los de *Canaima*, por lo que puedo afirmar que la tradición continúa... gracias a este estudio he tenido la oportunidad de conocer y entender que había dentro de esa maleta, y las razones de por qué estaban ahí.

Espero haber contribuido a abrir una puerta hacia nuevos estudios más comprometidos con la obra de Gallegos, y darle a *Canaima* la justa importancia dentro de la historia de la literatura latinoamericana en general y venezolana en particular.

VI. NOTAS

1.- Las citas corresponden a la edición *Heart of Darkness*, Penguin Classics 1985, London. p. 29.

2.- Las citas son tomadas del libro *Canaima*, edición crítica Charles Minguet colecciones Archivo, México, 1991. Pag. 3.

3.- Singh, 1978, Stewart 1980, Kuesgen 1984, Saravan 1980, Burden 1991, Watt, 1980, Hawins, 1979, Said 1986, entre otros.

4.- Los arquetipos para Jung, eran imágenes de fuerzas vitales nunca precisas ni inmutables, “modos de comportamiento”, “plasmados del alma”, formas de ensoñaciones colectivas, símbolos fluctuantes y no personas, ni personajes. Dice Jung “llamo colectivo todo contenido psíquico propio, no de un solo individuo, sino de un gran número a la vez: sociedad, pueblo o humanidad entera.” Jung distinguió entre inconsciente individual y el inconsciente colectivo “Me parece que es un malentendido fatal considerar la psiquis humana como un simple asunto personal e interpretarla exclusivamente desde un punto de vista individual.”

5.- Los misioneros de mitad del siglo veinte se quejaban de que los indios del bajo Orinoco creían en unos seres, los *Canaimas*, que eran causa de la muerte entre los indígenas. Estos *Canaimas* les hacían vivir asustados a la vez que muchos crímenes quedaban impunes al ser achacados a *Canaima*. Como el pecado original, los *Canaimas* acabaron con la inmortalidad de sus antepasados, unos dioses inmortales de donde los pemones provienen. En un documento testimonio de los indios recogido por el Padre Eulogio M. de Villarín, antropólogo, quien convivió con los indios durante treinta años, afirma que “La idea de Kanaima la tienen los indios metida hasta la médula, y no hay razón, por convincente que sea, capaz de persuadirles lo contrario”. Algunos de los

argumentos que los indios usan para describir a los *Canaimas* son los siguientes: “Que yendo de camino vieron sus pisadas - el Kanaima anda de puntillas o de talón para que su rumbo no sea conocido); que el otro día no más, a un indio, que estaba en el conuco, agarró Kanaima y luego empezó a dolerle el espinazo; que la india tal, yendo por agua a la quebrada, vio a Kanaima y se enfermó; que tal otro, andando de caza, oyó sus silbidos y sus lloros como de un niño(...) que ordinariamente los indios no mueren en manos del Kanaima, sino varios días después, y que tampoco deben decir que vieron a Kanaima o que los agarró Kanaima, sino que vieron tigre o tropezaron con un palo, etc. hasta que no pase el peligro, pues de lo contrario se enfermarán más (...) que por ningún motivo ni nunca ataca a los que no son indios” Más adelante, el Padre Villarín concluye “ Y, por el contrario, si no hubiera Kanaima los indios serían inmortales o poco menos, pues apenas hay una muerte que no atribuyan a Kanaima” (134)

Kanaima Etunumá (se oye la voz de Canaima), Lyll Barceló Sifontes- Abreu. Separata del Boletín Universitario de Letras. Vol. I Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias. Universidad Andrés, 1993.

6.- La diosa Innana se prepara a la bajada al mundo inferior ataviada con ricas joyas, vestiduras , y las siete llaves de las siete puertas del infierno. A cada paso una prenda o abalorio era tomado hasta que llegó desnuda al infierno. “desnuda, fue llevada ante el trono. Hizo una profunda inclinación. Los siete jueces del mundo inferior, los Anunnaki, estaban sentados ante el trono de ereshkigal y clavaron sus ojos sobre Inanna, los ojos de la muerte”. Sobre este paso Campbell sigue mas adelante: “el héroe debe hacer a un lado el orgullo, la virtud, la belleza y la vida e inclinarse o someterse a lo absolutamente intolerable. Entonces descubre que él y su opuesto no son diferentes especies, sino una sola carne”. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, 103.

7.- Esta tradición ha seguido el impulso dado por la primera reseña de la obra, la del entonces catedrático de la Universidad de la Habana, Manuel Pedro González. González destacaba la importancia de la naturaleza, a la que daba el valor de personaje: “más que en las novelas anteriores, la naturaleza es el verdadero asunto o tema central del libro” (citado por François Delprat 343). Según el crítico cubano, Gallegos ha sabido “animarla y vivificarla artísticamente hasta convertirla en una fuerza propulsora condicionante del drama que en su seno va a desarrollarse. La naturaleza en esta obra adquiere proporciones de mito, sin que le falte su oscura y misteriosa teogonía que embruja y aniquila al hombre civilizado que en ella se adentra”. González la relacionaba así con *La Voragine* de J. E. Rivera. Más tarde Araujo, uno de los críticos que con más profundidad ha estudiado *Canaima* destacó por primera vez el valor estilístico de la novela y añadió que *Canaima* no era novela de la selva sino novela de un río. En la revisión crítica publicada en 1991, Pedro Díaz Freijas apunta de nuevo que la selva “ejerce un papel protagónico”, tomando carácter de “ente viviente y misterioso. Dice Seijas: “la selva tiene jerarquía de tótem en la novela. Lo que se acerca a ella se potencia positivamente. Lo que se aleja, adquiere signo negativo. El poder de la selva es omnívoro frente a las facultades humanas.” (481) Coincide con González en el poder mítico de la naturaleza pero para él son los naturales los que han dado sentido mítico a lo que no pueden dar explicaciones, a lo desconocido, como lo es la naturaleza de la selva.

8.- En el suplemento dominical de *El País Semanal*. 22 de agosto, 1999 aparece la siguiente descripción del altiplano de Guatemala: “Guatemala es un territorio donde todo ocurre con desmesura: los terremotos, la pasión y, fundamentalmente, las historias” y mas adelante “esta tarde llueve como si nunca lo hubiere hecho, de forma

desgarradora, con desmesura, como ocurre cada cosa en esta bendita tierra de sangre e incienso” .

9.- Almoína, Pilar. “Cronistas e historiadores, ¿antecedentes de la literatura venezolana?” Prepublicaciones del Instituto de Investigaciones literarias de la Universidad Central de Venezuela. 1975.

10.- En un suplemento especial coleccionable titulado *Paraísos Perdidos* de uno de los periódicos de mayor prestigio en España, el correspondiente a marzo del 2001 está dedicado al parque natural de *Canaima*, donde se encuentran los bosques que describe la novela. El reportero describe así el paisaje: “Alrededor, la selva estalla en enigmáticos sonidos. (...) Al dar una vuelta aparece de frente la gran catarata, precipitándose por un acantilado inacabable (...) Por la mañana, la bruma se enreda en los árboles y da la impresión de haber despertado en un mundo primigenio (...) sólo se oye el tronar de la catarata y su eco puebla la selva densa de una de las últimas tierras inexploradas del planeta.” Es muy interesante observar que es el mismo discurso de Gallegos o Humboldt sobre lo misterioso, el principio de los tiempos y lo inconmensurable - o infinito, juntos. “enigmáticos sonidos”, “mundo primigenio” y “acantilado inacabable.” El reportero de la era de la imagen está narrando la naturaleza con los mismos operadores tonales que sus antepasados. La ecuación una foto vale “más que cien palabras” no funciona cuando las palabras están llenas de evocaciones románticas y literarias de hondas reminiscencias que se mueven en el campo de la imaginación. A ese espacio apela el periodista con ansias literarias.

11.- El primer escrito que lo manifiesta es una carta fechada en 1416 con claras influencias de la *Germania* del historiador romano Tácito. En su *Germania*, Tácito expone la virtud viril, el valor, el coraje, la rectitud y las decentes costumbres sexuales

de estos pueblos no civilizados, oponiéndolos a la corrupción de la sociedad romana de su tiempo. Esta situación, históricamente verdadera, tiene rasgos parecidos a la descripción del buen salvaje por parte de los cronistas; igual que los indios para los primeros cronistas, para los romanos, los germanos tampoco conocían la usura, la codicia, los vicios ni las convenciones propias de los pueblos civiles. Su intención es claramente moralista como cuando dice: "Ellos viven muy virtuosamente y no conocen por su parte ni las seducciones de los espectáculos, ni la excitación de los banquetes. Hombres y mujeres por igual ignoran los secretos de la literatura. En una nación tan numerosa los adulterios son extremadamente raros, el castigo es inmediato y está reservado al hombre "...y sigue así..." limitar el número de hijos o matar a uno de los que nacen después del primogénito se considera un delito infame, y entre ellos las buenas costumbres tienen una fuerza mayor que las buenas leyes en otras partes". El descubrimiento del Nuevo Mundo sirvió de confirmación empírica a una actitud mental ya difusa entre los humanistas del siglo XV.

12.- En *Las obras y los días*, Hesíodo representa las distintas edades de la raza humana, concebidas como cinco momentos sucesivos en una involución que revela la decadencia del hombre. Primero está la edad de oro, en la que habitaba la raza de oro, hombres que vivían como dioses, sin tristeza ni sufrimientos los cuales cuando morían se entregaban a un sueño profundo; después está la edad de plata: aquí los hombres eran infelices además de pecadores y ultrajadores de los otros pueblos. Como no ofrecían sacrificios a los dioses, Zeus los borró de la tierra. La tercera raza era la edad de bronce, terrible y muy fuerte, tan crueles y violentos que se aniquilaron unos a otros. La cuarta generación eran los semidioses, más nobles y justos, pero las guerras los exterminaron. A los que quedaron Zeus los mandó a una isla lejana lejos de los hombres, donde

vivieron sin sufrimientos en unas islas felices. Luego Zeus creó la quinta raza, la de hierro, cuyos hombres no dejarán de sufrir los trabajos y los dolores diarios ni de perecer durante la noche. Nada será como en los buenos tiempos: ni el hermano querrá al hermano ni el huésped a sus invitados. Estas cinco edades conciben tres ideas constantes en el pensamiento occidental: la idea de la edad de oro, la idea de una existencia feliz en los confines del mundo y la idea de la edad de hierro como de la corrupción y del mal.

13.- Ovidio en la *Metamorfosis* también trata el tema de las edades pero distingue cuatro: la de oro, la de plata, de bronce y de hierro. También como Hesíodo habla de decadencia que va desde la de oro donde el hombre vivió feliz en el lugar de la eterna primavera: sin ciudades ni propiedad, sin armas ni trabajos, hasta la de hierro, como la edad de la pérdida de las virtudes y afirmación universal de los vicios: odio, violencia, muerte.

14.- Nótese las numerosas referencias al aspecto físico en los primeros días de su llegada: “Todos de buena estatura, gente muy hermosa”. “Muy bien hechos, de muy hermosos cuerpos y muy buenas caras” (12-10-1492) “Son los más hermosos hombres y mujeres que hasta allí hubieron hallado” (16-12-92).

15.- “y vinieron muchos de esta gente , semejantes a los otros de las otras islas, así desnudos y así pintados dellos de blanco, dellos de colorado, dellos de prieto y así de muchas maneras” (20-10-1492). Esta curiosidad por la falta de ropa sigue en los sucesivos meses: “Desnudos todos , hombres y mujeres, como sus madres los parió “(6-11-1492), “ Este rey y todos los otros andaban desnudos como sus madres los parieron, y así las mujeres sin algún empacho” (12-10-1492). “Son ...sin codicia de lo ajeno” (26.12-42) , “Y no se diga que porque lo que daban valía poco, por eso lo daban

liberalmente, porque lo mismo hacían, y tan liberalmente, los que daban pedazos de oro como los que daban la calabaza de agua; y fácil cosa es de cognoscer - añade- cuando se da una cosa con muy deseoso corazón de dar”. (21-12-92) “Mas todo lo que tienen lo dan por cualquier cosa que les den; que fasta los pedazos de las escudillas y de las tazas de vidrio rotas rescataban”(13-10-92) “de lo que tienen luego lo dan por cualquier cosa que les den, sin decir que es poco”. (13-12-92). “La gente toda era una con los otros ya dichos, de las mismas condiciones, y así desnudos y así pinados (22-10-42), “Esta gente... es de la misma calidad y costumbre de los otros hallados”(1-11-92) “Ellos son gente como los otros que he hallado - dice el almirante- y de la misma creencia” (3-12-92).

16.- El caso de Pedro Mártir es muy interesante pues con él empieza la “interpretación” de las costumbres indígenas. En un estudio sobre la evolución de las imágenes en América, Gruzinski identifica a Mártir como el primero que da identidad a objetos de culto de otra religión. Se podría decir que fue el primer conocedor de la historia del sincretismo en América: da nombre y sentido a objetos religiosos. El milanés, que nunca puso un pie en América, estudió los escritos del catalán Ramón Pané, cronista oficial de Colón, sobre las costumbres religiosas de los indígenas antillanos. Mártir llamó zeme a unas máscaras descritas por Pané y vio que eran “máscaras de algodón tejidas imitando los espectros pintados que afirmaban ver durante la noche” (Gruzinski, 26). Esta idea creó la teoría de las apariciones nocturnas para los indígenas, lo que no tenía relación alguna con el verdadero significado de las máscaras antillanas. Según Gruzinski, fue el primer intento de recuperar estos objetos sagrados en el campo figurativo.

17. - Siguiendo *el Dictionary of Spanish Literature*, Maxin Newmark, Nueva York, Philosophical Library 1959.

VII. APENDICE

Heart of Darkness

En el Nelli, un bergantín anclado en el río Támesis, un grupo de marineros y pasajeros esperan a que suba la marea para hacerse al mar. En la cubierta un marinero, Marlow, empieza a contar una historia. Años atrás, Marlow consigue con las influencias de una tía ser capitán de un barco de vapor por el río Congo y lograr así un sueño que tenía desde su infancia. La misión: recoger a Kurtz, el jefe de la Estación Interior de la compañía belga, famoso por ser el que más marfil conseguía para el rey de Bélgica, Leopoldo II. Kurtz había caído enfermo y se encontraba en el interior de la selva. Tras una larga travesía hasta su barco, Marlow lo encuentra en el fondo del río. Mientras espera la llegada de unas piezas que necesita para repararlo, conoce a agentes de la compañía, burócratas y otros personajes que le van ampliando su imagen de Kurtz. Tras sufrir diversos ataques de los habitantes de las orillas del río y ver morir dramáticamente a su timonel, llega a la Estación Interior. Allí descubre que Kurtz es como un jefe espiritual y político para los aborígenes. Conoce a su fiel amigo, un europeo que tiene idolatrado a Kurtz. En plena estación sufren un último ataque por los guardias de Kurtz y consigue llegar hasta el moribundo jefe, cuidado por su concubina, una negra que los mira desafiante. Ya en el barco, Kurtz confía a Marlow su informe y le suspira dos enigmáticas palabras antes de expirar: “El horror!, El horror!”

A su regreso a Bélgica, Marlow visita a la desconsolada novia de Kurtz, quien igualmente le tenía gran adoración. Al preguntarle cuáles fueron sus últimas palabras, Marlow le dice que fue su nombre. En mitad de la noche, cuando la marea empieza a subir, Marlow termina su relato.

Canaima

Canaima es una obra que cuenta la vida en los bosques venezolanos a las orillas del río Orinoco. Marcos Vargas, el protagonista, sale de Ciudad Bolívar siguiendo la llamada de la selva y desoyendo los cuatro años de estudio en un colegio inglés. Su intención es, como los muchos aventureros de la zona, enriquecerse fácil y rápidamente a la vez que convertirse en el Hombre Macho al que todo joven aspira. Su primer negocio es comprarle fiado unos carros a Manuel Ladera, quien se los traspasa por no querer competir con otro carrero con quien tiene cuentas pendientes, el cacique José Francisco Ardavín. Para Ardavín trabaja un tal Cholo Parima, un asesino a sueldo que mató al hermano de Vargas años atrás. Cuando Ladero muere a manos del mismo asesino, a Marcos no le faltan excusas para dispararle en la primera ocasión, pasando así la prueba definitiva para ser considerado lo que llaman Hombre Macho. Su vida de carrero es corta pues tras ganarle los clientes en una jugada a José Francisco, éste le quema la mercancía. El avaro comerciante Vellorini - de cuya hija Marco está enamorado-, le propone ser capataz de caucheros en la explotación de goma de la selva, y así recuperar las pérdidas por los carros para pagar la deuda de su cuñado Manuel Ladera, y a la vez alejarlo de su hija, para quien quiere un marido europeo. Su estancia en la selva, donde sufre experiencias reveladoras, le hace cuestionarse sobre los valores violentos de la zona, la codicia, la explotación inhumana de los purgueros, etc. Al volver ya acaudalado, su enemigo José Francisco intenta matarlo, pero acaba como el perdedor a quien Vargas le perdona la vida, muriendo después de soledad y locura. Enfrentarse a José Francisco posibilita que el mejor amigo de Marcos, Gabriel Ureña, se case con la hija mayor de los Ladera, Maigualida. Marcos decide experimentar con otra

de las riquezas de la zona, el oro. Tras encontrar un filón lo suficientemente grande como para enriquecer a sus amigos, Marcos se marcha renunciando a su riqueza a refugiarse con una comunidad india, a la que en un momento anterior vio como la única esperanza de lucha y recuperación de los valores auténticos perdidos. Aprende cómo viven los indios y se casa con la hija del jefe, Aymara, con la que tiene un hijo. Es una etapa de reflexión y tentación de unir y liderar a los grupos indígenas dispersos en contra del blanco explotador, pero termina en el desencanto. Su alma atormentada le impulsa a seguir vagando por la selva el resto de sus días. Cuando su hijo cumple los doce años, lo envía a estudiar en la ciudad con Gabriel y Maigualida.

VIII. BIBLIOGRAFIA

- Adelman, Gary**, *The search for the unconscious*, Bonton, Twayne, 1998.
- Ashcroft, Bill**, (et al.) *The Postcolonial Studies*. London, Routledge, 1995.
- Alegria, Ciro**, "Notas sobre Rómulo Gallegos", *Repertorio Americano*, Caracas, 15 de diciembre de 1954.
- Almonia, Pilar**, "Canaima: arquetipos ideológicos y culturales". En *Canaima*, edición crítica. Colección Archivos, México, 1993.
- Anderson Imbert, E.** *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, FCE, 1985.
- Banzhaf, Hajo**, *El Tarot y el viaje del héroe. El tarot como camino iniciático*. Madrid, Edaf, 2001.
- Barceló Sifontes- Abreu, Lyll**. *Kanaima Etunumá (se oye la voz de Canaima)*. "Separata del Boletín Universitario de Letras." Vol. I, Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias. Universidad Andrés, 1993.
- Bartra, Roger**, *El salvaje en el espejo*. México, UNAM, 1992. Ediciones Era.
El salvaje artificial, México, UNAM, 1997, ediciones Era.
- Beltrán, Rosa**, *América sin americanismos*, México, Facultad de Filosofía y letras, 1996.
- Bhabha, Homi**. *The location of culture*. London, Routledge, 1994.
- Burden, Robert**, *Heart of Darkness*. London, Mcmillan, 1991.
- Campbell, Joseph**, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Argentina, FCE, 1986.
- Carrera, Gustavo Luis, (et al.)** *Canaima ante la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1995.

Carreras Gonzalez, Olga. "Tres fechas, tres novelas y un tema. Estudio comparativo de *La Voragine, Canaima* y *Los pasos perdidos*." *Explicación de textos literarios*, Vol II, 2. Sacramento, California, 1974.

Colón, Cristóbal, *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*, Madrid, Alianza, 1982.

Cooper, J.C. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, ediciones Gustavo Gili, 2000.

Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, London, Penguin Classics, 1985.

Crónica personal. Edición de Miguel Martínez Lage, Madrid, Trieste, 1990.

Cortés, Hernán, *Cartas de relación.* México, Editores mexicanos unidos, 1984. Colección literaria universal.

Cosgrove, Denis y Daniel, Stephen (eds.) *The Iconography of Landscape.* Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Cowic, Lancelot. *El indio en la narrativa contemporánea.* Mexico, Instituto Nacional Indigenista, 1990.

Cro, Stelio, "Las fuentes clásicas de la utopía moderna: El Buen salvaje y las Islas Felices en la historiografía indiana," *Anales de la Literatura Latinoamericana.* Mexico. 1987.

Delprat, Francois, "Recepción crítica de Canaima", en *Canaima*, edición crítica. Colección Archivos, México, 1993.

Díaz Seijas, Pedro, *Historia y Antología de la literatura venezolana.* Caracas Gráficas Armitaño, 1986. Tomo I.

Dunham, Lowell. *Rómulo Gallegos, vida y obra.* México, editorial Andrea, 1957.

Echavarría, Arturo, "La confluencia de las aguas. La geografía como configuración del tiempo en *Los pasos perdidos* de Carpentier y *Heart of Darkness* de Conrad". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Tomo XXXV, n. 2. México 1987.

Fernández Moreno, César, *América Latina en su Literatura*, México, siglo XXI, 1982.

Franco Carvalhal, Tania, "La literatura comparada en sudamérica", en *Mil seiscientos dieciséis. sociedad española de literatura eneral y comparada*, Madrid, n.IX, anuario 1995.

Fuentes, Carlos, *Valiente mundo nuevo*.(1990) México, FCE, 1997.

Gallegos, Rómulo, *Canaima*, Edición crítica. Minguet, Charles (coord.) (1991). México, Colección archivos, 1993.

Gerbi, Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo, Historia de una polémica 1750-1900*. (1955) Trad. Antonio Alatorre. México, FCE, 1993.

Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*. Salamanca, 1966.

Guerrero, Gustavo, "De las notas a la novela: el memorándum de Gallegos y la génesis de *Canaima*." En *Canaima*, edición crítica. Colección Archivos, México, 1993.

Goic, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. México, Editorial Crítica, FCE, 1990

Gomez-Morina, Antonio, Daniele Trottier, (ed) "L' "Indien", instance discursive", *Actes du Collegue de Montreal*. Montreal, Les éditions Balzac 1991. (Collection l'Univers des discours).

Gruzinski, S., Bernard, C. *Historia del Nuevo Mundo: del descubrimiento a la Conquista: la experiencia europea, 1492-1550*. Mexico. FCE 1996.

- Hammer, Robert D.** (editor) *Joseph Conrad: Third World Perspectives*, Washington D.C., Three Continents Press, 1990.
- Huggan, Graham.** "Voyages towards an absent centre: Landscape interpretation and textual strategy in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Jules Verne's *Voyage au centre de la terre*." *The Conradian*. Numbers 1 – 2. Vol. 14. December, 1989.
- Hulme, Peter,** "La teoría poscolonial y la representación de la cultura en las Américas", *Casa de las Américas*. Enero-marzo. 1996
- Leighley, Jonh (ed.)** *Land and life: a selection from the writings of Carl Orwin Sauer*. Los Angeles, Berkeley University of California Press, 1963.
- Lewonti, R.C., Rose, S., Kami, L.J.,** *Not in our genes: biology, ideology and human nature*. New York, Pantheon Books, 1984.
- Liscano, Juan,** "Mitos Universales de Canaima." *Revista Papel Literario*, Caracas, 29 de julio de 1984.
- Litvak, Lily.** *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913*. Madrid, Taurus, 1986.
- Lorsch, Susan, E.** *Where Nature Ends. Literary Responses to the Designification of Landscape*. London, Associated University Press, 1983.
- Massiani, Felipe,** *El hombre y la naturaleza venezolana en Romulo Gallegos*. Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1964.
- Miliani, Domingo,** "Rómulo Gallegos. Una posición ante la vida." *Latinoamérica. Anuario. Estudios latinoamericanos*. Número 18. México. Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 1985.
- Murfin, Ross C.** (editor) "*Heart of Darkness*": *A case Study in Contemporary Criticism*, New York, Bedford Books of St Martin's Press, 1989.

- O’Gorman, Edmundo**, *La invención de América*, (1958) México, FCE, 1995.
(Colección Tierra Firme).
- Ocampo, Aurora M.** (ed) *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, Antología. México, UNAM, 1973.
- Potelet, Janine**, *Canaima, novela del Indio Caribe*. en *Canaima*, edición crítica. Colección Archivos, México, 1993.
- Parry, Benita**, *Conrad and Imperialism*. London, Mcmillan, 1982.
- Perus, François**, "Universalidad del regionalismo: Canaima de Romulo Gallegos", en *Canaima*, edición crítica. Colección Archivos, México, 1993.
- Pimentel, Luz Aurora**, *El relato en perspectiva*. México, Publicaciones UNAM, 1999.
- Pratt, Mary Louise**, *Imperial eyes: Studies in Travel Writing and Transculturation*. Routledge, 1992.
- Ramos Calles, Raul**, *Los personajes de Gallegos a través del psicoanálisis*. Caracas, Montecavila Aditores, 1969.
- Rank, Otto**, *The Myth of the Birth of the Hero and other Writings*. New York, Vintage Books, Inc. 1959.
- R.H. Moreno**, *De la barbarie a la imaginación*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988.
- Ross, Waldo**, "Meditaciones sobre el mundo de Juan Solito", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, Venezuela, 1963. Enero- abril 1963.
- "La mística de la selva en la literatura latinoamericana." *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, Septiembre-octubre 1963.
- Said, Edward W.**, *Cultura e imperialismo*. Trad. Nora Catelli. Barcelona, Anagrama, 1993.

Scharer, Maya, "Canaima o la fundación imposible". En *Canaima*, edición crítica. Colección Archivos, México, 1993.

Stott, Rebecca, "The woman in black: race and gender in *The Secret Agent*." *The Conradian*, Vol. 17, Spring 1993, No. 2.

Todorov, Tsevan, *The conquest of America: the question of the other*. New York, Harper and Row, 1984.

Villanueva- Collado, Alfredo, "El Macho, la historia y la otredad: *Canaima*, de Rómulo Gallegos." *Alba de América*. Instituto literario cultural hispano. Vol. 13, julio 95, N. 24.

XIX. INDICE

I - INTRODUCCIÓN	2
II - EL VIAJE DEL HÉROE	14
III - REPRESENTACIÓN DE LA NATURALEZA	45
IV - REPRESENTACIÓN DEL INDÍGENA	74
V.- CONCLUSIÓN	121
VI - NOTAS	130
VII - APÉNDICE	138
VIII - BIBLIOGRAFÍA	141