



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**LECTURA DE LA SELVA: PAISAJE CERRADO,
RECEPCIÓN ABIERTA**

T E S I S

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN LETRAS LATINOAMERICANAS**

**PRESENTA:
CLAUDIA CÁRDENAS SOSA**

**ASESOR:
DR. DOMINGO ALBERTO VITAL DÍAZ**



MÉXICO, 2011



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.

Para mi Elena, gracias.

Índice

Introducción	7
Capítulo 1. La naturaleza	9
1.1 <i>María</i>	9
1.2. <i>La vorágine</i>	17
1.3. <i>Un viejo que leía novelas de amor</i>	28
Conclusiones: La naturaleza	49
Capítulo 2. Los viejos en un paisaje cerrado	53
2.1. Clemente Silva, el viejo de <i>La vorágine</i>	49
2.2. Mascarita de <i>El hablador</i>	61
2.3 El viejo de <i>Un viejo que leía novelas de amor</i>	66
Capítulo 3. Las novelas de amor y la lectura	73
Conclusiones generales	81
Bibliografía	88

Introducción

Sin lugar a dudas la naturaleza es un tema esencial en la literatura, pero a partir del descubrimiento de las nuevas tierras la naturaleza del subcontinente ha engrosado la imaginación de la humanidad, de los que “descubrieron” y de los “descubiertos”; nos ha dado personalidad e identidad a los latinoamericanos.

Desde la invención-descubrimiento a fines del siglo XV, América ha sido vista como “la tablita de salvación” de la humanidad. La nueva tierra ha tenido, desde siempre, todos los ingredientes de tierra prometida: naturaleza pródiga, es decir, minerales preciosos, fauna y vegetación exóticos, diversos y abundantes, mucho espacio, mano de obra casi esclava, materia prima en extremo barata y actualmente el agua abundante de sus selvas. Ello ha hecho que América Latina sea percibida como la última reserva natural del planeta. Sin embargo, aun en el paraíso terrenal los conflictos de los seres humanos campean de tal modo que convierten el paraíso en una suerte de infierno. Esta investigación la iniciamos con *María*, una naturaleza romántica, descrita como el Paraíso inaugural, pero ya con características propias de estas latitudes; después, con *La vorágine* nos ubicamos específicamente en la selva amazónica, el infierno verde; el bosque tropical más grande del orbe; esta misma selva que colinda con ocho países de América del Sur y que ha originado un *topos literario*, es decir un lugar en la memoria colectiva donde “se depositan a lo largo del tiempo, en forma estereotipada, esquemas de acciones, situaciones, invenciones características de la fantasía”.¹ El gran topos literario latinoamericano es, en verdad, un texto cultural y como tal, en él se pueden estudiar las relaciones que se han establecido entre el entorno y los grupos sociales que lo usufructúan. El hecho de que se haya descrito, unas veces como paraíso y otras como infierno, permite dilucidar los tipos de relación que establecieron los hombres con ella en un tiempo y un espacio determinados.

¹ Cesare Segre, *Introducción a la literatura comparada*, p. 159.

Un viejo que leía novelas de amor se inserta en la tradición de las novelas de la selva. Gracias a esa pertenencia es posible seguir la transformación de la imagen así como los elementos que se han mantenido y que forman ya un repertorio de imágenes y léxico referidos a ese espacio específico.

Este trabajo también responde a la inquietud de profundizar acerca de cómo el arte es un canal de conocimiento y de cómo es capaz de expresar tanto las preocupaciones individuales como colectivas, en este caso, con respecto a la conservación del medio ambiente sin alejarse en ningún momento de su lenguaje: la imaginación.

Esta tesis no es un estudio de la literatura de viajes o de la naturaleza, es un intento de acercarse al lenguaje del arte y su función. En el estudio de las transformaciones que ha sufrido la naturaleza americana podemos, según lo que propone la tesis, observar el proceso de producción de conocimiento por medio del arte y podemos al mismo tiempo ver la construcción de una nueva imagen de la selva amazónica, importante símbolo de identificación del continente.

Para llevar a cabo esta tesis se recurrió a diferentes disciplinas: literatura, arte y psicoanálisis, de tal manera que desde varios puntos de vista se enriqueciera el análisis del corpus de estudio y así poder construir las premisas que se sustentan en la tesis.

Mi interés principal era estudiar *Un viejo que leía novelas de amor* como lo que es, una obra de arte, y mostrar que la novela de Sepúlveda es una metáfora epistemológica que expresa la crisis actual en la relación entre hombre, naturaleza y civilización occidental que en la novela y en la tesis aparece como naturaleza, viejo y lectura.

1. La naturaleza.

1.1 *María*.

La naturaleza de América Latina es sin lugar a duda uno de los personajes centrales de buena parte de su narrativa; muestra de ello es la importante producción de obras que la tienen como personaje principal o como escenografía de intensas acciones.

La tradición comienza desde las primeras crónicas de viaje con los descubridores. Mucho se ha estudiado sobre el hecho de que los primeros viajeros vieron lo que querían ver. Rosa Beltrán, en su libro *América sin americanismos*, señala que

Tanto la visión de seres extraordinarios que anticipa la visión del otro como las descripciones sobre el espacio y la Naturaleza percibidas por los primeros hombres del siglo XV al pisar el Nuevo Mundo parten de textos previos a su llegada y comparten su estatus de verdad gracias a que estas descripciones se autorizan en el poder de un discurso avalado por la tradición.

Así pues, la divergencia entre la concepción del mundo imaginado por estos autores del siglo XVI y aquella que se desprende de los cronistas de la segunda oleada en el siglo XVII, parte de las ideas previas acerca de mundos desconocidos basadas en los textos de Herodoto, Plinio y Marco Polo y en las ideas milenaristas en el Apocalipsis de San Juan, que son parafraseadas de continuo y sirven como puntos de referencia a Cristóbal Colón. Estos textos previos conforman el paradigma cultural del hombre europeo del siglo XVI y funcionan como garantes de credibilidad al mundo descrito por el cronista, quien adapta su visión a la del consenso ideológico en que se basan – y que determina sus observaciones.²

Así, los que llegan al Nuevo Mundo por primera vez, ven lo que están determinados a ver. A pesar de esta “determinación”, es innegable que la naturaleza americana como tal existe, y que se ha transformado tanto en la imagen literaria como en la realidad. Los resultados que arroja esa primera descripción de la América a la que llegaron los españoles es una visión en la cual los límites de lo imaginario y lo real se confunden. Rosa Beltrán la denomina "estética maravillada" y la define citando a Carlos Fuentes, cuando dice que Bernal Díaz del Castillo “abunda en maravillas dignas de ser vistas, lugares maravillosos, maravillosas visiones: todo era tan maravilloso, nos informa, que él no sabría cómo describir estas ‘cosas nunca oídas, ni aun soñadas, como veíamos’”.³

² Rosa Beltrán, *América sin americanismos*, pp. 26-27.

³ *Ibid.*, p. 22.

De esa “maravillosa” naturaleza, con lugares “maravillosos”, es de donde surge una primera imagen de la naturaleza en la narrativa latinoamericana. Sin lugar a dudas, ésta ha tenido importantes cambios. Debemos considerar que aunque la naturaleza con la que se encontraron los europeos era pródiga y colosal, lo era aun más gracias a sus lecturas y su imaginación.

En *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes expone:

[...] el conquistador llegó en busca de los tesoros de la naturaleza, no de la personalidad de los hombres, y liberarse, en la segunda década del siglo XIX, del conquistador, significaba también convertir la naturaleza enajenada en naturaleza propia.⁴

Parte del proceso de apropiación, de posesión de la naturaleza americana supondría describirla desde dentro; ya no por los otros, los europeos, sino por los latinoamericanos, aunque todavía fueran unos ojos muy europeizados los que describieran. *María* (1867) de Jorge Isaacs es parte de ese proceso con una mirada que trata de ser propia y consciente.

La primera impresión que tenemos de la naturaleza en *María* nos la da Efraín cuando regresa de su larga estancia en Bogotá al Valle del Cauca. El regreso es como la entrada a un mundo cerrado y atemporal, claramente delimitado por una tupida cortina verde. El límite verde es en un principio neutro; serán los ojos que miran los que lo llenen de significados y de esperanzas.

Aquella cortina verde contiene tras de sí un mundo que parecería que está suspendido en el tiempo y en el espacio, en el que Efraín entra y sale, pero al que no podrá pertenecer. En ese espacio los acontecimientos se suceden en un tiempo cuya duración la determina la memoria; es un tiempo desigual, se precipita o se alarga según lo necesite quien recuerda.

Efraín llega al encuentro de su mundo, y éste, como han señalado antes estudiosos de la obra de Isaacs, parece la descripción del Paraíso:

Era ya la última jornada de mi viaje, y yo gozaba de la más perfumada mañana de verano. El cielo tenía un tinte azul pálido: hacia el oriente y sobre las crestas altísimas de las montañas, medio enlutadas aún, vagaban algunas nubecillas de oro... Hacia el sur flotaban las nieblas que durante la noche habían embozado los montes lejanos. Cruzaba planicies alfombradas de

⁴ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, p. 11.

verdes gramales, regadas por riachuelos cuyo paso me obstruían hermosas vacadas, que abandonaban sus sesteaderos para internarse en las lagunas o en sendas abovedadas por florecidos písamos e higuerones frondosos.⁵

En este multicitado párrafo hay una descripción del paisaje, pero también es la descripción de un constante desplazamiento que crea en el lector la imagen y sensación de distancias –casi- sin fin, que están siendo recorridas sin obstáculo alguno. La enumeración en plural de la naturaleza crea un efecto de abundancia; se habla de montañas, ríos en forma de riachuelos, montes y planicies que el jinete va viendo y cruzando en su carrera. Aunado a la abundancia está el uso de adjetivos y calificaciones como “perfumada”, “azul pálido”, “nubecillas de oro”, “alfombradas”, “abovedadas”, “florecidos”, que evocan el “locus amoenus”, el lugar mítico literario en el que florece el amor puro, virginal.

La combinación de describir un paisaje como una escenografía y a la vez como movimiento, crea la sensación de la entrada, por un lado, a un mundo aparte y, por otro, a un escenario. De ahí que yo considere la descripción de la naturaleza en *María* como una escenografía.

Una vez que se atraviesa la cortina verde, emerge el Valle del Cauca, pero parecería que éste no pertenece al continente o al mundo. Muy poco se nos dice del lugar del que viene Efraín; eso contribuye a que el lector conciba ambos mundos inconexos.

En este sentido, Françoise Perus afirma en su libro *De selvas y selváticos*:

[...] el Valle del Cauca es, hasta el final, el referente privilegiado y (casi) único de la narración. Esta reestructuración de los principales elementos que intervienen en la organización del relato refuerzan, así pues, la percepción del universo evocado como carente de ‘exterior’.⁶

La carencia de exterior —como lo señala Françoise Perus— crea la sensación en el lector de que el mundo de María y su historia son atemporales. La tajante inconexión de los mundos también contribuye a asignar a cada uno de ellos características o rasgos exclusivos, de tal suerte que es posible asociar el exterior con castigo. Recordemos que todas las veces en que

⁵ Jorge Isaacs, *María*, pp. 11-12.

⁶ Françoise Perus, *De selvas y selváticos*, p. 57.

Efraín sale de ese mundo es prácticamente expulsado; sale del Paraíso para cumplir una penitencia impuesta. Entonces, no es del todo descabellado aglutinar en una entidad –Valle del Cauca-Paraíso-mundo aparte; y oponerla a otra: mundo exterior-expulsión-Purgatorio o Infierno; la posibilidad de aglutinar y oponer existe porque ambos espacios están claramente delimitados en cuanto a sus características y su función, lo que corrobora la idea de que el Valle del Cauca, en *María*, es un microcosmos construido con naturaleza casi de ornato aunque abundante y castos sentimientos.

Cabe añadir que para Perus el “papel del espacio selvático”, como ella lo define, “representa una especie de limbo o purgatorio que se interpone entre el protagonista y sus ideales en el último viaje de retorno”.⁷

Como lo mencioné, para mí el Purgatorio, primero, e Infierno al final es el mundo exterior, por cuanto éste significa el alejamiento y, posteriormente, la imposibilidad de consumir la unión matrimonial con María.

Desde esta perspectiva de lectura la naturaleza en *María* es a la vez escenario y escenografía y está fuertemente ligada a las emociones y al estado de ánimo de los protagonistas. Al hablar del marcado tono de idealización que caracteriza las descripciones en la novela, Gustavo Mejía, en el prólogo a *María*, dice que “la naturaleza obedece fielmente a los impulsos de los enamorados”; Mejía define de ese modo los vínculos existentes entre personajes y paisaje.

La naturaleza aparece, cambia y reacciona según los personajes centrales. Pero además en el caso de María el vínculo con la naturaleza se establece por medio de las flores del jardín.

Cuando entré a mi cuarto no vi una flor allí. Si hubiese encontrado enrollada sobre la mesa una víbora, no hubiera yo sentido emoción igual a la que me ocasionó la ausencia de las flores... ¡Ah! ¿Con que era verdad que no me amaba? ¡con que había podido engañarme tanto mi imaginación visionaria!⁸

⁷ *Ibid.*, p. 229.

⁸ J. Isaacs, *op. cit.*, pp. 37-38.

A lo largo de la novela, las flores estarán asociadas a la joven, e incluso su muerte tiene una imagen acorde con su dominio: “marchitas y carcomidas por los insectos permanecían en el florero las últimas azucenas que ella había puesto.”⁹

Aun cuando es muy clara y permanente la asociación María-jardín-flores, ello no excluye que la naturaleza del Valle la evoque, aunque indirectamente:

A mi regreso, que hice lentamente, la imagen de María volvió a asirse a mi memoria. Aquellas soledades, sus bosques silenciosos, sus flores, sus aves y sus aguas, ¿por qué me hablaban de ella? ¿Qué había allí de María? En las sombras húmedas, en la brisa que movía los follajes, en el rumor del río... Era que veía el Edén, pero faltaba ella; era que no podía dejar de amarla, aunque no me amase...¹⁰

Hablar de María es, también, hablar de los bosques, los ríos, los árboles, las aves: del entorno natural, del Valle del Cauca. Si hubiera que contestarle a Efraín la pregunta que formula en la cita anterior: “¿por qué me hablaban de ella?”, la respuesta sería: porque al ver la naturaleza ve a María. El nombre de la joven evoca ya de suyo la virginidad del amor romántico, profundamente ligado a la naturaleza.

Citaremos un fragmento del capítulo IX, en que Efraín va a visitar al viejo José:

Las garzas abandonaban sus dormideros, formando en su vuelo líneas ondulantes que plateaba el sol, como cintas abandonadas al capricho del viento. Bandadas numerosas de loros se levantaban de los guaduales para dirigirse a los maizales vecinos; y el diostedé saludaba al día con su canto triste y monótono desde el corazón de la sierra.¹¹

Unas líneas antes, Efraín nos dice: “Todo me pareció triste”, y en ese estado de ánimo es como hace la descripción anterior, de tal suerte que deja en el lector una profunda melancolía. La manera en que describe produce la sensación de alejamiento; muy intencionadamente empleó el verbo “abandonar” para describir el vuelo de las garzas y el efecto que éstas producían al romper contra los rayos del sol. Para concluir, nos dice del ave diostedé que su canto es triste y monótono, y remarca que es un canto que proviene desde el corazón de la sierra. Si bien todavía no es una

⁹ *Ibid.*, p. 401.

¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹¹ *Ibid.*, p. 32.

descripción exaltada de la naturaleza, desde el inicio se puede ver la manera en que se van tejiendo los vínculos entre personajes y naturaleza. Podríamos decir que el fragmento anterior es un augurio de las desgracias por venir y una muestra de cómo la naturaleza-escenario reflejará a manera de espejo, unas veces, y otras como eco las vicisitudes de María y Efraín.

Otro ejemplo de la urdimbre que se crea entre las emociones de los personajes y la naturaleza aparece en el capítulo XXXIII, cuando Efraín y su padre van de regreso a su finca ya con malas noticias:

A la primera luz del día empezaron a revolotear en los plátanos y sotos asomas y azulejos; parejas de palomas emprendían viaje a los campos vecinos; la greguería de las bandadas de loros remedaba el ruido de una quebrada bulliciosa; y de las copas florecientes de los písamos del cacaotal, se levantaban las garzas con leve y lento vuelo.

Ya no volveré a admirar aquellos cantos, a respirar aquellos aromas, a contemplar aquellos paisajes llenos de luz, como en los días alegres de mi infancia y en los hermosos de mi adolescencia.¹²

En este fragmento el ánimo del personaje se ha constituido en el tamiz por el que atraviesa la descripción. Una vez más, describe un amanecer, casi con los mismos elementos que en la cita anterior; ahora las aves revolotean, emprenden viajes, las garzas levantan vuelos lentos como tratando de no ser notadas. A pesar de que no hay nada dramático descrito de manera explícita, se crea un sentimiento de abandono, de que algo importante está por acabar. En el segundo párrafo citado, con el uso de la perífrasis reiterativa volver +a + infinitivo y la repetición del demostrativo “aquellos”, enfatiza lo que está por abandonar muy en contra de la voluntad propia y para siempre, colocando las acciones y los “cantos”, “aromas” y “paisajes” ya muy lejos del presente del que enuncia. Por medio de una figura retórica (acumulación), Efraín desde ese momento y antes de la muerte de María crea y anticipa la nostalgia de la pérdida.

La naturaleza en la novela es una clase de paraíso grandioso y exuberante, de proporciones “maravillosas”; pero nunca es desbordada o amenazante. Es primigenia, intacta, en consonancia con la pureza del personaje femenino. Es una naturaleza que a pesar de ser imponente se conserva dentro de los límites de lo humano, aunque todavía sigue el modelo europeo romántico de una naturaleza en

¹² *Ibid.*, pp. 186-187.

donde: “Heine pudo cantar desde el centro de su pasión romántica a un Rin domesticado, o Goethe buscar la paz del espíritu en largas caminatas por los senderos de los Alpes.”¹³

Sin embargo, aun en esas descripciones se ven los rastros de una naturaleza en la que todo “crece allí con arrebatada, impetuosa, lasciva fecundidad”,¹⁴ observación hecha por Pedro Mártir de Angleria, en el siglo XV; desde ese entonces la naturaleza americana era ya vista como un lugar extremadamente feraz. La misma idea, y casi con las mismas palabras, aparecerá en *La vorágine*, pero con respecto a la selva y con una carga negativa.

Al respecto, Françoise Perus señala sobre el personaje de María:

Aun cuando la novela lleve por título el nombre de su principal personaje femenino, la forma autobiográfica asumida por la narración tiende de hecho a desplazar el centro de atención hacia el protagonista que fue de los sucesos evocados. En otras palabras, es por Efraín y por cómo se relaciona con ella, que llegamos a figurarnos a María. Y aun cuando, en los numerosos diálogos entre los dos adolescentes, podamos oír algunos acentos propios de ella, la configuración del personaje como tal obedece por entero a la voz narrativa de Efraín. Más aún, María no actúa, ni piensa, sino en función de éste.¹⁵

Además de María, también la configuración de la naturaleza y su relación con la pareja se realiza a través de la voz de Efraín. Es decir, la descripción de la naturaleza del Valle del Cauca es eco de los estados de ánimo del personaje masculino, tanto como la relación naturaleza-María.

En la novela, el personaje de Efraín es asociado con la naturaleza virgen, los ríos caudalosos, los cielos infinitos, a veces estrellados, a veces cerrados y sobrecogedores; mientras que para ella es el jardín y sus flores: una naturaleza casera y de ornato. Los espacios naturales están nítidamente delimitados para cada uno de ellos. Son su prolongación.

El entorno natural refleja la emoción del personaje o de los sucesos por acaecer. Así, la presentación del paisaje es el preámbulo para momentos determinantes en el desarrollo de la historia, y también es un recurso para introducirnos suavemente a una atmósfera específica. Por ejemplo:

¹³ C. Fuentes, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴ Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias Nuevas*, p. 90.

¹⁵ F. Perus, *op. cit.*, p. 85.

Necesitaba disimular lo que sufría; llamar en la soledad aquella dulce esperanza que me había halagado para dejarme luego solo ante la realidad del temido viaje...

Cuando regresé ascendiendo por los tortuosos senderos de la rivera, la noche estaba engalanada ya con todos los esplendores del estío. Las espumas del río tenían una blancura brillante, y las ondas mecían los cañaverales como diciendo secretos a las auras que venían a peinarles los plumajes. Los no sombreados remansos del río reflejaban en su fondo temblorosas las estrellas; y donde los ramajes de la selva de una y otra orilla se enlazaban formando pabellones misteriosos, el fondo sombrío reflejaba la luz fosfórica de las luciérnagas errantes. Sólo el zumbido de los insectos nocturnos turbaba aquel silencio de los bosques soñolientos; pero de tiempo en tiempo el bujío, guardián celoso de las espesuras, revoloteaba a mi alrededor, haciéndome oír su silbido siniestro.¹⁶

Aunque se trata de la descripción de un paisaje majestuoso, adjetivos como “tortuoso”, “tembloroso”, “misterioso”, “sombrio”, “errante”, “siniestro”, crean una atmósfera opresiva, donde los lectores pueden adivinar que se aproxima una noche aciaga. Este pasaje es el preámbulo del desenlace trágico de la historia de los enamorados. En el párrafo citado, la naturaleza es la escenografía que enmarca el viaje de Efraín a Europa, lo que precipitará la muerte de María. Es clara la conexión entre la naturaleza sombría y la fatídica decisión.

La constante mención de ríos caudalosos, árboles floridos, vegetación exuberante, enormes y verdes distancias, lluvias intermitentes o sorpresivas y violentas son elementos que aparecen en *María* reiterada y minuciosamente descritos y que serán una parte medular del repertorio léxico y de la composición de la imagen de la naturaleza latinoamericana.

Es esencial puntualizar que la naturaleza en la novela de Isaacs son dos espacios muy distintos. Uno, es el Valle del Cauca, escenario del drama amoroso de la novela. Este espacio es equiparable a un paraíso, en el que ningún conflicto tiene cabida, como lo señala Françoise Perus:

El espacio vallecaucano del idilio se encuentra, así pues, cuidadosamente delimitado mediante el rechazo hacia las fronteras del relato de todos los conflictos potenciales que hubieran podido suscitar las diferencias religiosas (judía y cristiana), ideológica (el idealismo cristiano de Efraín y el incipiente positivismo de Carlos), raciales (la Nay esclava cristiana y manumisa, incorporada a la familia con el nombre de Feliciano), sociales (Emigdio y sus diversas formas de descastamiento), morales (la tentación de Salomé),...No hay conflicto potencial que nos se disuelva apenas empieza a perfilarse".¹⁷

¹⁶ J. Isaacs, *op. cit.*, pp. 230-231.

¹⁷ F. Perus, *op. cit.*, p.83.

El paraíso de María y Efraín es un lugar definido, conocido y hasta cierto punto, controlable. Es una naturaleza, como ya se ha dicho, cuyo tamaño guarda proporción con el hombre, podríamos decir que es una naturaleza muy humana. Una naturaleza inaugural e idílica; un locus amoenus. Y esencialmente este paraíso se constituirá como una primera imagen paradigmática de la naturaleza americana. El otro espacio natural, claramente delimitado y descrito es la selva amazónica que rodea o resguarda el locus amoenus de María y Efraín.

La selva en *María* está presente como límite geográfico, y cómo línea divisoria de clases sociales; es el espacio del “otro”, de lo ajeno, en el que se incursiona dosificadamente. Dentro de ella está lo exótico y hasta lo probable pecaminoso. A ella se entra para cazar bestias salvajes, recordemos la vertiginosa y primitiva cacería del tigre. La selva en *María* es el espacio a atravesar para llegar al Paraíso. En cualquier caso, no es todavía, una naturaleza amenazante, es sólo ajena, exótica. La selva en la novela de Isaacs aún no es un personaje en sí, es más el germen, la prefiguración de lo que será en *La vorágine*. Desde la perspectiva de estudio de Françoise Perus lo profano y lo sensual estarían en la selva, mientras que lo sagrado y casto se ubican en el Valle.

Como dije al principio, desde mi lectura, la naturaleza en *María* cumple una función de marco-escenografía para la historia amorosa; todavía es una relación armónica entre ella, los personajes y la trama; no hay conflicto. Es una naturaleza estática, pasiva, el detalle con el que se la describe resulta en inmovilidad. En *María* se configura una primera imagen literaria de la naturaleza americana y lo que en novelas posteriores se transformará en personaje.

En síntesis, la naturaleza está descrita como un paraíso romántico. Es un telón de fondo que sirve de escenografía y escenario a las emociones y a los acontecimientos de los amantes con los que establece una relación muy simple: de espejo o eco. Sin embargo, dadas las insoslayables particularidades encontradas en el Nuevo Mundo, descritas en el siglo XVI por los descubridores, la naturaleza latinoamericana posee ya importantes transformaciones y definiciones que la hacen diferente de la europea.

1.2 *La vorágine*

En tanto que la naturaleza en *María* era una escenografía que anunciaba o reflejaba los estados de ánimo de los desafortunados amantes, en *La vorágine* hay una transformación importante con características que prevalecerán en la imagen literaria de la selva.

La novela se divide en tres partes: “mientras la primera parte sitúa la narración entre dos rupturas — con el medio bogotano la primera, y con el ámbito llanero la segunda—, las dos partes restantes transcurren efectivamente en la selva.¹⁸ Desde la primera parte somos testigos de cómo se van quedando atrás los códigos de conducta que establece el hombre para vivir en armonía entre sus iguales. Perus las llama rupturas, rupturas irreparables que empujan a los personajes —Cova y Alicia— a irse adentrando en lo que ellos mismos nombran la inmensidad:

-¡Dios mío, Dios mío! ¡El sol, el sol!

Luego, nosotros, prosiguiendo la marcha, nos hundimos en la inmensidad.¹⁹

Transcribo la cita completa porque llama la atención el hecho de que celebren la salida del sol; parecería que la oscuridad en la selva es más común de lo que pensamos. A lo largo de la novela se va creando en el lector la sensación de que la selva es un espacio sin fin, sin límites; surge ante nosotros la inmensidad que provoca cierta zozobra en nuestro ánimo. Si bien es cierto que la primera parte no sucede en la selva, desde allí se inicia el camino y encuentro con una naturaleza que se va volviendo más y más agreste conforme se van internando.

Si recordamos, en *María* la naturaleza y sus habitantes eran presagios, ecos, hasta cierto punto, coro para apoyar emociones; no actuaban, se mantenían al fondo de la escena. En *La vorágine* se rompe aquella armonía, el trasfondo cobra dimensión y ya no actúa en sincronía con las emociones de los personajes. Desde el inicio del viaje la naturaleza se presenta acechante, por lo que hay que defenderse de ella:

[...] aquí y allá los caimanes nombrados cachirres exhibían sobre la nata del pozo los ojos sin párpados. Garzas mediatundas, sostenidas en un pie, con picotazos repentinos arrugaban la charca tristísima, cuyas evaporaciones maléficas flotaban bajo los árboles como velo

¹⁸ F. Perus, *op. cit.*, p. 147.

¹⁹ José Eustasio Rivera, *La vorágine*, p. 15.

mortuorio. Partiendo una rama, me incliné para barrer con ella las vegetaciones acuátiles, pero don Rafo me detuvo, rápido como el grito de Alicia. Había emergido un güío bostezante, corpulento como una viga, que a mis tiros de revólver se hundió removiéndolo el pantano y rebasándolo en las orillas.²⁰

En la primera parte de la cita anterior la selección léxica revela información sobre el autor. Elegir la palabra caimán en lugar de cocodrilo es adoptar una postura también frente a la lengua; no se puede evitar pensar en una intención de describir nuestra naturaleza con palabras nacidas para nombrar esta realidad y no prestadas de otras realidades, es decir, escoger el vocabulario del español de América frente al peninsular.

El léxico empleado determina una atmósfera y un carácter específicos: por ejemplo, en la cita el estanque se tornó una “charca”, cubierto por una “nata” que emana “evaporaciones malélicas” que son un “velo mortuorio”; las garzas dan picotazos violentos, repentinos, ya no son aves que levantan el vuelo “como cintas ondulantes”. De ese amenazante lugar, de repente, irrumpe el peligro, una serpiente acuática lista para atacar, por lo que Cova responde, se defiende. Responder y defenderse será, a partir de ahora, una constante en la relación del hombre frente a la naturaleza.

De la misma manera que desde el inicio se nos plantea el entorno tenso que rodea a los personajes, igualmente presenciamos el ritmo o la velocidad con la que se puede manifestar la fuerza natural en un intervalo de tiempo muy corto:

En tanto que departíamos por la estepa, un cefirillo repentino y creciente empezó a alborotar las crines de los caballos y a retozar con nuestros sombreros...El huracán fue tan furibundo que casi nos desgaja de las monturas...Cuando pasó la tromba, advertimos que la brigada había desaparecido...²¹

Lo que empezó como un viento suave y juguetón, de pronto se convirtió en un huracán. Toda la evolución pasa frente a sus ojos de manera vertiginosa, de tal suerte que lo único posible es tratar de salvarse como puedan. Sólo un actuar rápido, fruto de la experiencia, de lo aprendido y del instinto de sobrevivencia es lo que cuenta.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹ *Ibid.*, pp. 80-81.

Aunque en esta primera parte de la novela todavía Cova no está en la selva, ya hay avisos de cómo será la relación con el entorno natural en el que se va a adentrar. Podemos imaginar una naturaleza que amenaza permanentemente, siempre presta para un ataque inesperado, lo que exige del hombre un estado de alerta constante, un entorno que se vuelve hostil con una rapidez mortal.

En la misma primera parte de la novela hay una descripción de la naturaleza muy cercana a la imagen planteada en *María* y que será sustituida por la que se construye en *La vorágine*. El locus amoenus de *María* se empieza a transformar. La siguiente es una reflexión de Cova:

¿Para qué las ciudades? Quizá mi fuente de poesía estaba en el secreto de los bosques intactos, en la caricia de las auras, en el idioma desconocido de las cosas; en cantar lo que le dice al peñón la onda que se despide, el arrebol a la ciénega, la estrella a las inmensidades que guardan el silencio de Dios. Allí en esos campos soñé quedarme con Alicia, a envejecer entre la juventud de nuestros hijos, a declinar ante los soles naciendo, a sentir fatigados nuestros corazones entre la savia vigorosa de los vegetales centenarios, hasta que un día llorara yo sobre su cadáver o ella sobre el mío...²²

La declaración anterior bien podría haber sido enunciada por Efraín con respecto de su vida con María. Aquí todavía hay secretos de bosques intactos, estrellas refulgentes cuya luz adorna un cielo protector, campos con vegetales centenarios; en fin, es un paisaje propicio para que florezca y llegue a su ocaso un amor puro y casto. La visión de una floresta apacible y acogedora choca de manera frontal desde el primer momento en que Cova entra a la selva, con una naturaleza opresiva y asfixiante, que en la novela es en la segunda parte del texto:

¡Ah, selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina! ¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde? Los pabellones de tus ramajes, como inmensa bóveda, siempre están sobre mi cabeza, entre mi aspiración y el cielo claro, que sólo entreveo cuando tus copas estremecidas mueven su oleaje, a la hora de tus crepúsculos angustiosos...

¡Tú me robaste el ensueño del horizonte y sólo tienes para mis ojos la monotonía de tu cenit, por donde pasa el plácido albor, que jamás alumbra las hojarascas de tus senos húmedos!...

Déjame huir, oh selva, de tus enfermizas penumbras, formadas con el hálito de los seres que agonizaron en el abandono de tu majestad. Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas. ¡Quiero volver a las regiones donde es imposible la esclavitud, donde la vista no tiene obstáculos y se encumbra el espíritu en la luz libre!²³

²² *Ibid.*, pp. 73-74.

²³ *Ibid.*, pp. 95-96.

En este largo fragmento me interesa resaltar varios elementos con los que se ha construido la imagen literaria de la selva en *La vorágine*.

Lo primero que salta a la vista es la asimilación de la selva como una cárcel; prisión oscura y cerrada donde no entra ni un rayo de sol o de luna, donde el horizonte no existe. La selva también es como un cementerio.

En varias ocasiones se señala en la novela la ausencia del sol y la pérdida del horizonte como factores que provocan la desorientación en el andar, aun en el rumbero más avezado, Clemente Silva. La reiteración de la pérdida del camino, el estar perdidos, se transforma en una sombra amenazante. Este elemento contribuye a crear la sensación en el lector de que más que avanzar de manera lineal, caminan en una espiral por la que se adentran en un espacio cada vez más abigarrado y peligroso; tal parece que cada paso los va alejando más y más de la reglas que permiten una convivencia armónica y medianamente justa entre los hombres. Françoise Perus, además de señalar una relación muy cercana con la *Divina comedia*, habla de la forma que toma la trayectoria:

[...] la trayectoria de Cova tiende, como la de los demás personajes y el movimiento mismo de la narración, a ser giratoria y a reproducir el movimiento elíptico que la fuerza de atracción de la vorágine imprime a los diversos destinos, marcados todos por la violencia.²⁴

Aun cuando para Perus no es descendente sino giratorio, no cabe duda de que el avance no es lineal.

Otro elemento importante es la presencia de los ríos; éstos sirven como límites, como medios de transporte a los seres humanos y para el caucho, pero se vuelven una amenaza de la cual hay que cuidarse, ya que en el momento más inesperado también se tragan a los hombres.

La constante mención de los ríos contribuye a crear una imagen laberíntica de la selva, de una cárcel doblemente infranqueable (es inevitable recordar el mito del Minotauro, al que se le mantuvo preso en un laberinto) para escapar hay que cruzar ríos tremendamente caudalosos. Es un espacio doblemente resguardado, la vegetación, la fauna y los ríos. Asimismo, su enormidad y su

²⁴ F. Perus, *op. cit.*, p. 192.

abundancia crean una imagen de una naturaleza desbordada, pródiga ya no en el sentido de generosidad sino de “lasciva fecundidad”, como la describió Pedro Mártir de Angleria. Luego entonces, podemos hablar de una naturaleza que dejó de ser escenario para convertirse en personaje que actúa.

Estudiosos de *La vorágine*, como la misma Françoise Perus y Juan Loveluck, entre otros, han señalado que aun cuando Cova sea una voz exaltada mucho contribuye a forjar la imagen de una naturaleza terrible y despiadada. Sin embargo, sabemos que la naturaleza simplemente es. No es ni buena ni mala, ni vengativa ni violenta, es naturaleza y en ese espacio suceden fenómenos. ¿Qué es lo que la caracteriza como terrible? Veamos una escena muy dramática de la novela:

¡Santo Dios! ¡Las tambochas!

Entonces sólo pensaron en huir. Prefirieron las sanguijuelas y se guarecieron en un rebalse, con el agua hasta los hombros.

Desde allí miraron pasar la primera ronda. A semejanza de las cenizas que a lo lejos lanzan las quemadas, caían sobre la charca fugitivas tribus de cucarachas y coleópteros, mientras que las márgenes se poblaban de arácnidos y reptiles, obligando a los hombres a sacudir las aguas mefíticas para que no avanzaran en ellas. Un temblor continuo agitaba el suelo, cual si las hojarascas hirvieran solas. Por debajo de los troncos y raíces avanzaba el tumulto de la invasión, a tiempo que los árboles se cubrían de una mancha negra, como cáscara movediza, que iba ascendiendo implacable a afligir las ramas, a saquear los nidos, a colarse en los agujeros...

¿Cuánto tiempo duró el martirio de aquellos hombres, sepultados en cieno líquido hasta el mentón, que observaban con ojos pávidos el desfile de un enemigo que pasaba, pasaba y volvía a pasar? ¡Horas horripilantes en que saborearon a sorbo y sorbo las alquitaradas hieles de la tortura! Cuando calcularon que se alejaba la última ronda, pretendieron salir a tierra, pero sus miembros estaban paralizados, sin fuerzas para despegarse del barrizal donde se habían enterrado vivos.²⁵

Así como este episodio, hay varias descripciones similares o más dramáticas; sin embargo, se vuelven terribles porque están en función de los hombres, no porque haya una intención de venganza por parte de la selva. Sólo el ser humano tiene la capacidad de calificar de cierta manera los acontecimientos de la naturaleza.

Lo anterior me lleva a pensar que al referirnos, en la literatura, a la selva amazónica, ponemos en perspectiva un espacio natural específico y un conflicto social que se han vuelto una unidad cargada de significado en sí misma.

²⁵ J. E. Rivera, *op. cit.*, p. 194.

Cuando hablamos del espacio natural llamado selva, nuestra memoria recupera del acervo imaginario de la literatura latinoamericana rasgos que tuvieron su origen en *La vorágine*. Me refiero a la imagen de una selva violenta, traicionera, amenazante, enloquecedora, devoradora; todos ellos, adjetivos con los que, no sólo Cova la describió, sino también voces más serenas de personajes como Heli Meza o Clemente Silva.

Con respecto al conflicto humano, viene a nuestra imaginación la explotación del hombre por el hombre materializada en esclavitud o una condición muy cercana a ella y la explotación de las materias primas, que en el caso de la novela, es la del caucho.

Y no pienses que al decir "Funes" he nombrado a persona única. Funes es un sistema, un estado del alma, es la sed de oro, es la envidia sórdida. Muchos son Funes, aunque lleve uno solo el nombre fatídico.

La costumbre de perseguir riquezas ilusas a costa de los indios y de los árboles; el acopio paralizado de caucherías para peones destinadas a producir hasta mil por ciento, [...] ²⁶

Parecería que esta costumbre permanece hasta nuestros días y se hace presente, incluso en nuestra literatura. Vale la pena citar a Antonello Gerbi, en su texto sobre Oviedo cuando éste habla del cacao:

Pero la atención de Oviedo no se vuelve solamente a esa moneda vegetal y comestible, sino también a la moneda metálica en general, que de las Indias afluye a España y que de España defluye hacia los demás países para no volver nunca más, porque —explica Oviedo anticipando la formulación de la ley de Gresham (1558)— “es la mejor moneda que por el mundo corre, así como entra en poder de extranjeros jamás dellos sale, e si a España torna, es un hábito disimulado, abajados los quilates [...]” ²⁷

Este comentario hecho por Oviedo, que era un gran observador de los usos y costumbres de los habitantes del Nuevo Mundo y que terminó sus días como alcalde de la isla La Hispaniola, hoy República Dominicana, es, desde mi perspectiva, ejemplo de lo que han sido y siguen siendo las relaciones de Latinoamérica en especial con Europa, primero, y ahora también con Asia. Parecería que desde su descubrimiento Latinoamérica está destinada a patrocinar la riqueza y el confort de los países desarrollados. En un principio, era oro y plata, después, materia prima, como el caucho, del Amazonas, y el henequén de México, no hace mucho y hasta ahora, el petróleo y la selva amazónica.

²⁶ *Ibid.*, p. 225.

²⁷ A. Gerbi, *op. cit.*, p. 200.

Es casi imposible imaginar que el oro salido de Centro y Sudamérica entre los periodos del descubrimiento al Virreinato, no sólo mantuvo la opulencia del Imperio Español, sino que además sigue, fundido y vuelto a refundir, circulando por el mundo, “para nunca volver”, según las mismas palabras de Gerbi.

Estos tres elementos, la naturaleza, la explotación de las riquezas naturales y la explotación del hombre por el hombre, han formado una unidad indisoluble, que, al menos en el caso de la literatura latinoamericana, resulta ingenuo tratar de separar porque es, justamente, en ese entramado donde radican la complejidad y riqueza de la propuesta artística frente a esa realidad social.

Con respecto a la novela de Rivera la imagen de la naturaleza es vegetación, ríos y riquezas de proporciones descomunales; la selva es ya un personaje que actúa, que está vivo, que dejó de ser escenario de fondo y que amenaza, ataca o se defiende del hombre: “ [...] el paisaje es ya más que un decorado, y más aún que un “medio”. Es una naturaleza protagonista, o mejor dicho, antagonista, ante la que resultan anulados los caracteres personales”.²⁸

Pero ¿de veras ataca la naturaleza al hombre? Durante una buena parte de la novela parece que así es; sin embargo, en repetidas ocasiones algunos de los personajes hablan de ella como un ente ultrajado, ofendido, que castiga o que reacciona ante la violencia infligida:

[...] La servidumbre en estas comarcas se hace vitalicia para esclavos y dueño: unos y otro deben morir aquí. Un sino de fracaso y maldición persigue a cuantos explotan la mina verde. La selva los aniquila, la selva los retiene, la selva los llama para tragárselos...Y los que se quedan, los que desoyen el llamamiento de la montaña, siempre declinan en la miseria, víctimas de dolencias desconocidas, siendo carne palúdica de hospital, entregándose a la cuchilla que les recorta el hígado por pedazos, como en la pena de algo sacrílego que cometieron contra los indios, contra los árboles.²⁹

La cita anterior es un fragmento de lo que le cuenta Ramiro Estévez a Cova sobre la matanza de los gomeros en San Fernando.

²⁸ Manuel Prendes, *La novela naturalista hispanoamericana, evolución y direcciones de un proceso narrativo*, p.335.

²⁹ J. E. Rivera, *op. cit.*, p. 232.

Françoise Perus y otros estudiosos de la literatura latinoamericana coinciden en ubicar los orígenes de las novelas de la selva en los relatos de viaje: “[...] una al menos de estas matrices fundamentales bien podría ser la crónica, con la que se emparentan los relatos de viaje –ficticios o no y, en un sentido mucho más profundo, el reiterado gesto escritural que consiste en interpretar una realidad cultural a la luz de otra”.³⁰

La relación con los relatos de viaje es innegable, y a lo que nos remite son a aquellos primeros europeos que se toparon con una realidad absolutamente desconocida y que para poder describirla recurrieron a modelos culturales por ellos conocidos y familiares. El punto de referencia para describir la nueva naturaleza era si lo que veían, probaban, oían era “como en Europa o distintos [los frutos] de los de Europa”.³¹ Sin embargo, sabemos que esto no era suficiente para contar lo que sus ojos veían. Una vez que su punto de referencia inmediato dio de sí, naturalmente echaron mano de su imaginario literario: mitología griega, latina, la biblia, etcétera. De ahí que la imagen de la naturaleza americana fuera casi como el paraíso terrenal, sólo que todo aquí era más grande, más fecundo, más caudaloso. En *María*, aunque empieza a perderse la proporción, todavía se conserva la idea de una naturaleza benévola para el hombre. En *La vorágine* hay un cambio importante en esa imagen paradisíaca, irrumpe una naturaleza amenazante, sí abundante, pero también violenta y hace su aparición la explotación. Los tres elementos que he mencionado adquieren una forma artística definida.

La naturaleza adquiere proporciones abominables; pasa de "planicies alfombradas de verdes gramales, regadas por riachuelos cuyo paso me obstruían hermosas vacadas,... sendas abovedadas por florecidos písamos e higuerones frondosos"³² a imágenes como: “[...] Aquí, los resposos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros, los rebalses de caños podridos. Aquí, la parásita afrodisíaca que llena el suelo de abejas muertas; la diversidad de flores inmundas....”³³

El abrupto cambio lo expresa Cova así:

³⁰ F. Perus, *op. cit.*, p.21.

³¹ A. Gerbi, *op. cit.*, p. 47.

³² J. Isaacs, *op. cit.*, p. 11.

³³ J. E.Rivera, *op. cit.*, p. 181.

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

¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales!³⁴

El cambio de paisaje se debe a que Cova y su grupo se adentran en lo que Gutiérrez Girardot denomina el “locus terribilis”,³⁵ entendido éste como la inversión del locus amoenus, no sólo de la primera parte de la novela, sino también, de la imagen creada en *María*.

A su vez, la explotación de la naturaleza y la del hombre son dos elementos que aparecen de manera constante, tanto en esta novela como en la temática de la novela de la selva. Este binomio, de una u otra manera, seguirá apareciendo en novelas latinoamericanas posteriores.

Lo que se ha transformado es la imagen literaria de la naturaleza, en buena medida por el cambio en el entorno natural del continente, pero lo que se ha mantenido es el conflicto social que se manifestó en ese espacio y que quedó plasmado, entre otras novelas, en *La vorágine*.

En el prólogo a la edición de *La vorágine*, de la colección Ayacucho, en el apartado VIII, titulado El feísmo naturalista y su valor expresivo, Juan Loveluck, da cuenta de ello:

Rivera, como lo hará [Jorge] Icaza años más tarde, recurre a cuadros y escenas feístas, en que aparece como deliberada la aparatosa complacencia en lo desfigurado y lo monstruoso, lo tremendo y lo patético desgarrador -verdadero manchón goyesco—, como una manera de hincar con más hondura en el ánimo del lector y enlazarlo así, por la vía de un envolvente film de sangre, en la trágica existencia de llanos y selvas.³⁶

Lo sorprendente en *La vorágine* es que siga conservando la expresividad y la intención con la que fue escrita:

[...] el naturalismo fue un factor determinante para que, durante el tiempo de su aparición y su vigencia, la novela se consolidara como un género propio dentro del conjunto de la literatura hispanoamericana. Por encima de su búsqueda, más o menos lograda, de una escritura narrativa diferente de los modelos imperantes hasta entonces, la novela naturalista constituyó un inapreciable documento social para el conocimiento de la multifacética –y en gran medida contradictoria– realidad hispanoamericana de su tiempo.³⁷

³⁴ *Ibid.*, p.181.

³⁵ R. Gutiérrez Girardot, “Locus Terribilis”, en *La vorágine textos críticos*, p. 234.

³⁶ Juan Loveluck, en *La vorágine*, prólogo, notas y cronología de...p. XXXIV.

³⁷ M. Prendes, *op. cit.*, p. 13.

La fuerza expresiva de la novela se debe, en buena medida, a que Rivera encontró el tono adecuado para el narrador que lleva e hilvana la historia, Cova, y para la otra voz que le sirve de contrapeso, el viejo Clemente Silva.

La exaltación de uno frente a la medida del otro crea un fuerte contraste en el que el primero es el conducto idóneo para expresar la desesperación y locura que provoca la situación humana en la selva, mientras que el segundo se afina como memoria y esperanza de los condenados, voz sabia y mesurada aun en esos infiernos.

La inclusión de cuadros goyescos, como los denomina Loveluck, indudablemente tiene que ver con el naturalismo tardío que estaba en boga en Latinoamérica hacia principios del siglo XX; sin embargo, igual que los grabados de Goya, son escenas como la de las tambochas, las que quedan fijas en el lector, y son las que al final van dejando el sedimento para la conformación de la imagen de una naturaleza descomunal, amenazante, unas veces, y amenazada otras. El listado de los horrores en la selva es detallado hasta llevarlo a un grado doloroso:

De hecho, aunque no tanto por el vocabulario empleado [...] como por la abierta mostración de ciertas realidades veladas por las convenciones del buen gusto, “lo naturalista” acabaría teniendo una acepción “[...] de “expresión directa y sin ambages de una realidad cruda o escabrosa”³⁸

Aunque es sabido que la trama de *La vorágine* tiene su referente directo en la realidad con lo que sucedía al interior de la selva amazónica que comparten Colombia, Venezuela y Brasil y con lo que se llamó Los horrores del Putumayo, es importante señalar que al transformarse la realidad a la que hacía referencia la novela, lo que queda es una clase de información de la realidad que sólo el arte es capaz de proporcionar. Es un conocimiento a través del arte, y en este caso, de la literatura; es un lenguaje distinto al de las ciencias como la biología, antropología o la geografía, es otra manera de estructurar la realidad. Esta manera tiene que ver con la sensibilidad del artista y su momento histórico, de

³⁸ *Ibid.*, p. 265.

tal suerte que solamente algunos artistas son capaces de sintetizar elementos dispersos, tales como preocupaciones sociales, cambios de paradigma estético y moral, en fin, cambios en general.

El naturalismo le dio a Rivera el marco teórico estético para poder cristalizar una obra artística. Un documento testimonial lo transformó en una novela cuyas escenas feístas, crudas y límites sintetizaron y trascendieron el entorno que las produjo. Lo que ha perdurado es la obra de arte que conserva la memoria histórica que sintetiza.

Sin duda, la composición de *La vorágine* ha estado basada en una rigurosa labor observadora y documental cuyo valor es digno de tenerse en cuenta: la misma forma que adopta el texto es la de un testimonio directo y verídico, remitido como documento informativo. Incorpora también un tema de interés social como es el de la dura existencia de los trabajadores en las plantaciones de caucho. Podríamos afirmar en este caso [...] que sin la previa existencia del naturalismo, Rivera nunca hubiera llegado a redactar su novela.³⁹

A manera de conclusión, quiero resaltar elementos que como resultado de mi estudio de la obra de Rivera serán importantes para el desarrollo de esta tesis:

- 1.- Los cambios en la imagen de la naturaleza de *María* a *La vorágine*
- 2.- La identificación del conflicto social de explotación, tanto del hombre por el hombre como del hombre a la naturaleza, entramados en un espacio natural específico, como es la selva amazónica.
- 3.- El papel del arte y específicamente de la obra literaria como otra forma de conocimiento.

³⁹ *Ibid.*, p. 335.

1.3 *Un viejo que leía novelas de amor*

Mientras que en *María* y en *La vorágine* hay una descripción detallada de la magnificencia y exuberancia del entorno natural, en la novela de Luis Sepúlveda, *Un viejo que leía novelas de amor*, la naturaleza está presente sólo a través de trazos, intencionalmente no definidos ni detallados.

Ya en la primera hoja se nos ubica en la selva; desde ese primer momento estamos inmersos en la Amazonia ecuatoriana, pero a partir de ahí, el paisaje y su descripción no son la prioridad en el texto.

¿Cómo nos formamos la imagen de la selva creada en el texto de Sepúlveda? Dentro de la novela, a partir del tejido de relaciones del viejo Antonio José Bolívar Proaño con su entorno y con sus congéneres es como vamos conformando una nueva imagen de la selva.

Al decir, “nueva imagen de la selva” me refiero a que después de la publicación de *La vorágine* (1924) han pasado muchos años y muchos textos hasta llegar al de Sepúlveda (1993). La selva amazónica que sirve de referente a *La vorágine* no es, ni de lejos, la misma de Sepúlveda. Sin embargo, retomará de ella muchos rasgos que se transformarán en el transcurso de la novela. En *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*, Alberto Vital se refiere al poder evocador de la lengua:

De hecho, ¿no contribuyen los lectores a situar a ciertos protagonistas en el ámbito que les corresponde por medio de un recuerdo más o menos consciente de la narrativa que ha creado el contexto donde viven los caciques,[...]? Así, al narrador de *Pedro Páramo* le es innecesario redundar en ambientes y en acotaciones descriptivas que ya se ensayaron en otras novelas, y sólo le basta sugerir una atmósfera a través de la frase concisa de una evocación. En resumen, la forma se depura y el estilo se vuelve evocativo antes que descriptivo.⁴⁰

El poder evocativo de las palabras e incluso, la memoria que conservan y que aflora cuando trascienden su uso meramente denotativo, contribuyen a que nos formemos, primero la imagen de la cual parte Sepúlveda, y luego la que se transforma. El texto y el autor apelan a la imagen literaria ya constituida en los lectores con experiencia con novelas como *María* y *La vorágine*. *Un viejo que leía novelas de amor* pertenece a una tradición literaria de la novela de la selva que al menos desde

⁴⁰ Alberto Vital, *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*, p. 31.

María ha dejado sedimentos. Es difícil pensar que a inicios del siglo XXI una descripción exhaustiva de la portentosa naturaleza amazónica tendría la fuerza expresiva que tuvo a finales del siglo XIX. Sin embargo, le es suficiente al autor sugerir, esbozar la naturaleza para que el lector traiga a su imaginación una selva construida con elementos aparecidos en novelas anteriores. De ahí que no haya una descripción profusa y constante de la naturaleza amazónica en la novela de Sepúlveda. Sólo se encauza la imaginación para que no se desborde ni se pierda.

Estructura de la novela

Tomaremos en cuenta para el análisis de la novela dos paratextos: la Nota del autor y la Dedicatoria, por ser ahí desde donde se ubica espacialmente al lector. La Nota del autor nos informa que:

[...] una banda de criminales mayores, de los que llevan trajes bien cortados, uñas cuidadas y dicen actuar en nombre del 'progreso', terminaba con la vida de uno de los más preclaros defensores de la amazonía, [...]⁴¹

El primer fragmento del libro nos ubica de un plumazo en la Amazonia, desde luego el fragmento citado no es parte de la novela, pero sí lo es del libro: es un paratexto del autor y como tal influye en la comunicación entre éste y el lector.⁴² Por otro lado, también nos da indicios de hacia dónde se orienta el conflicto que tendrá lugar en la novela.

La novela en sí tiene ocho capítulos. Desde el primer capítulo aparece buena parte de los personajes de la historia, a saber: el dentista, los habitantes del pueblo, los jíbaros, los indios shuar, la autoridad, un muerto y el viejo.

En el inicio de la novela se perfila de manera muy sintética el tipo de relaciones que los personajes establecen; el primer capítulo es como un mapa de las jerarquías sociales. Un ejemplo de ello es el siguiente:

⁴¹ Luis Sepúlveda, *El viejo que leía novelas de amor*, nota del autor, s/p.

⁴² Para la noción de paratexto, véase Gérard Genette, *Umbrales*, México, Siglo XXI.

Los jíbaros. Indígenas rechazados por su propio pueblo, el shuar, por considerarlos envilecidos y degenerados con las costumbres de los ‘apaches’, de los blancos.

Había una enorme diferencia entre un shuar altivo y orgulloso, conocedor de las secretas regiones amazónicas, y un jíbaro, como los que se reunían en el muelle de El Idilio esperando por un resto de alcohol.⁴³

En unas cuantas líneas el autor aclara la diferencia entre los indígenas, aun cuando sean de la misma tribu. La pertinencia de la aclaración es muy importante para el desarrollo de la historia.

Asimismo, se establece muy definidamente la relación entre el dentista y el viejo que será fundamental para legitimar el conocimiento y el discurso del viejo y para contrapuntear a la autoridad.

En la primera página se nos presenta al dentista:

[...] un puñado de aventureros llegados de las cercanías se congregaban en el muelle, esperando turno para sentarse en el sillón portátil del doctor Rubicundo Loachimin, el dentista...⁴⁴

El dentista es una figura que tanto por su profesión como por el hecho de ser alguien que viene de fuera inspira respeto. En su trato con los parroquianos transluce su autoridad, una autoridad asentada en sus conocimientos, en el alivio que provee, y en su propia personalidad y biografía:

Despotricando contra el Gobierno, el dentista les limpiaba las encías de los últimos restos de dientes y enseguida les ordenaba hacer un buche de aguardiente.

—Bueno, veamos. ¿Cómo te va ésta?

—Me aprieta. No puedo cerrar la boca.

—¡Joder! Qué tipos tan delicados. A ver pruébate otra.

—Me viene suelta. Se me va a caer si estornudo.

—Y para qué te resfrías, pendejo. Abre la boca.

Y le obedecían.⁴⁵

Se puede ver en el diálogo citado que no es un trato entre iguales: hay cierta autoridad en las órdenes y los regaños del dentista hacia los pacientes. Sin embargo, esta relación “enojona” cambia radicalmente con el viejo:

Ahí lo esperaba Antonio José Bolívar Proaño, un viejo de cuerpo correoso al que parecía no importarle el cargar con tanto nombre de prócer.

—¿Todavía no te mueres, Antonio José Bolívar?

⁴³ L. Sepúlveda, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 16.

Antes de responder, el viejo se olió los sobacos.
 —Parece que no. Todavía no apesto. ¿Y usted?
 —¿Cómo van tus dientes?
 —Aquí los tengo- respondió el viejo, llevándose una mano al bolsillo.
 Desenvolvió un pañuelo descolorido y le enseñó la prótesis.
 —¿Y por qué no los usas, viejo necio?
 —Ahorita me los pongo. No estaba ni comiendo ni hablando. ¿Para qué gastarlos entonces?
 El viejo se acomodó la dentadura, chasqueó la lengua, escupió generosamente y le ofreció la botella de Frontera.
 —Venga creo que me gané un trago.
 —Vaya que sí. Hoy día sacó veintisiete dientes enteros y un montón de pedazos, pero no superó la marca.
 —¿Siempre me llevas la cuenta?
 —Para eso son los amigos. Para celebrar las gracias del otro...⁴⁶

Con la cita anterior, “de pasada” hay una descripción física del viejo, es correoso, es decir, que tiene un cuerpo resistente, ágil y fuerte. Asimismo, queda claro que la relación entre el dentista y Antonio José Bolívar es distinta a la establecida con los lugareños; tal vez es de amistad o de camaradería. En el diálogo hay humor, cierta complicidad y afecto, podríamos decir que es un diálogo entre iguales.

Como ya señalamos, el diálogo que se establece entre el dentista y sus pacientes es desigual, es una relación jerárquica, en donde el dentista está en un plano superior al de los parroquianos. Es una relación asimétrica; al respecto Vital nos dice:

También importan nociones como las de simetría o asimetría en un diálogo, esto es, la ausencia o presencia de una jerarquía como la que existe cuando hablan un almirante y un simple teniente de corbeta. Igualmente puede ser una cuestión jerárquica la diferencia que nace cuando una persona deja de tratar de tú o de usted a un interlocutor, [...] ⁴⁷

En el intercambio con los pacientes, la marca lingüística más evidente es el empleo de los verbos en el modo imperativo. Así, tenemos que el dentista da órdenes y regaños; de hecho, no se llega a establecer a cabalidad un diálogo, en buena medida porque al dar una orden lo que se espera es que se lleven a cabo acciones inmediatas. Esta particularidad subraya la asimetría no sólo en los intercambios, sino también en los niveles en los que se sitúan los personajes. Siguiendo esta reflexión podemos ver que hay un reflejo del plano de la amistad o camaradería con el viejo en el

⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁷ A. Vital, *op. cit.*, p. 13.

diálogo simétrico que se establece. La simetría se plasma en el desarrollo de una verdadera comunicación entre ambos, es decir, hay preguntas con respuestas acordes, hay intercambio de ideas, de información, se hace referencia a datos personales, bromas e ironías, que implican vivencias compartidas, como en efecto, más adelante en el texto se narran.

En todo el primer capítulo poco se dice acerca de la naturaleza; sin embargo, desde el inicio queda clara la presencia de los ríos, más específicamente, el del río Nangaritza, y fiel a su propia función geográfica y literaria, el río continúa siendo el medio más habitual para entrar o salir de la selva, para circular; en la novela que nos ocupa no es la excepción: “Las gentes esperaban la llegada del barco sin otras esperanzas que ver renovadas sus provisiones de sal, gas, cerveza y aguardiente, pero al dentista lo recibían con alivio...”⁴⁸

En la novela, la manera de contar lo que sucede en el Nangaritza es más cercana a la de un río de proporciones humanas, absolutamente navegable y poco temible, que a los violentos y amenazadores ríos de *María* y *La vorágine*. En esta novela, la concepción de la imagen de la selva amazónica se aleja, ya, de la idea de una naturaleza inabarcable, de lo que R. H. Moreno Durán llamó “todas las bases culturales de América” y entre las que se hace una referencia a la geografía:

[...] a) la geografía, topoi recurrente, vasto panel telúrico de ríos caudalosos, bosques, frondosidades que equipara el entorno físico con las manifestaciones sensibles de los protagonistas, rica y variada fauna, naturaleza en movimiento...⁴⁹

El Nangaritza no es un río caudaloso; es, simplemente, vehículo por el que transitan, entre otras cosas, noticias buenas y malas, y éstas se deslizan suave y silenciosamente. La medida en la descripción del Nangaritza nos hace pensar que ya hay una separación entre las proporciones de los ríos y las emociones de los personajes.

⁴⁸ L. Sepúlveda, *op. cit.* p. 15.

⁴⁹ R. H. Moreno Duran, *De la barbarie a la imaginación*, p. 71.

En un río de proporciones humanas, que es la vía de comunicación normal en un pueblo, no llama la atención el tránsito de canoas; el dentista, más concentrado en guardar su instrumental, sin reparar mucho en ellas, “vio pasar la canoa de un shuar [...que] trae un gringo muerto”.⁵⁰

Este hecho, que pasó casi inadvertido y que parecería que no era nada relevante por esos parajes, detona el conflicto del hombre frente a la naturaleza, una vez más presente en la literatura, pero desde una perspectiva nueva, tratada con humor y desenfado, pero con profundidad.

El capítulo segundo es nodal para el devenir de la historia. Aquí aparece uno de los personajes principales de la novela, el alcalde, apodado la Babosa, que representa el poder y también una particular manera de relacionarse con los civiles y el entorno natural. No sólo es un personaje principal antagónico, sino que también es la voz de una capa social de enorme poder cuya posición vital frente a la naturaleza y otras formas de conocimiento son como las del alcalde. Me parece pertinente citar a Perus cuando explica a Bajtín en *La poética de Dostoievski* a propósito del concepto de voz en las novelas polifónicas:

[...] la noción de voz adquiere una serie de rasgos particulares. Por un lado, las distintas voces que concurren en la configuración del universo novelesco no son tan sólo voces individuales. Bajtín insiste una y otra vez en su carácter socialmente representativo, es decir, en la dimensión social de los modelos del mundo y los lenguajes confrontados. La caracterización de estos lenguajes como ‘voces’ se encuentra expresamente vinculada con el hecho de ser todas ellas ‘conciencias’, a la vez personificadas e ideologizantes. La personificación de la conciencia subraya su arraigo en una experiencia social vital (es en este sentido que la voz sigue siendo personaje)...⁵¹

Ahora bien, empecemos por ubicar geográficamente, con claridad, el pueblo: “Murmuraban también que antes de llegar a El Idilio estuvo asignado en alguna ciudad grande de la sierra, y que a causa de un desfalco lo enviaron a ese rincón perdido del oriente como castigo”.⁵² La cita anterior tiene la cualidad de, por un lado, sintetizar la clase de funcionario que es el alcalde, y por otro, ubicar con precisión el pueblo, “un rincón perdido” y yo agregaría, en la Amazonia ecuatoriana. Nada como los rincones

⁵⁰ L. Sepúlveda, *op. cit.*, p. 18.

⁵¹ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, citado en Françoise Perus, *De selvas y selváticos*, p. 26.

⁵² L. Sepúlveda, *op. cit.*, p. 23.

perdidos para que sucedan estas historias con oscuros personajes como el alcalde. Entre más perdido el lugar, más rampante son la impunidad y el abuso del poder; al ser un lugar perdido en la Amazonia, es perfecto para cometer todo tipo de tropelías en contra de la naturaleza, pues nadie sabe qué pasa por allá, y sobre todo, nadie ve, es una realidad que no existe, y por mucho tiempo sólo la literatura dio cuenta de esos lugares perdidos, que hoy son de vital importancia para la existencia del género humano. Sin lugar a duda, es por medio de la imaginación como la literatura informa.

En el capítulo segundo se presenta el muerto que vio pasar el doctor y que va a obligar a que el viejo se encare al alcalde con funestas consecuencias para él. El muerto resultó ser un gringo infractor que cazaba fuera de temporada y especies prohibidas. Éste es el conectivo entre los dos protagonistas y el motor más directo y apremiante de la acción y del conflicto.

La estructura de buena parte del libro es de una novela policiaca; desde el inicio sabemos que hay un muerto, pero ésa no es la historia central, pues rápidamente se desentraña el misterio; sin embargo, es alrededor de la muerte de unos blancos donde se teje la trama y desarrolla el tema de la relación entre el hombre y la naturaleza. En el camino de solucionar el caso de los muertos, es como se va perfilando la naturaleza.

El enfrentamiento entre el viejo y el alcalde se produce porque este último quiere deshacerse del asunto lo antes posible, pues le molesta de sobremanera, y con enorme desenfado y desconocimiento culpa a los indios shuar que trajeron al muerto. Sin embargo, el viejo, además de evitar una injusticia contra los shuar, a quienes aprecia, se le enfrenta, lo cuestiona y lo hace quedar en ridículo, lo que le acarrearán graves problemas:

—Déjenme ver la herida -ordenó el alcalde.
El segundo indígena movió la cabeza del muerto. Los insectos le habían devorado el ojo derecho y el izquierdo mostraba un brillo azul. Presentaba un desgarró que comenzaba en el mentón y terminaba en el hombro derecho...⁵³

⁵³ *Ibid.*, p. 25.

Aquí estamos claramente en un segmento típico de narración policiaca que consiste en el análisis certero de un hecho de sangre:

—Disculpe. Usted está cagando fuera del tiesto. Esa no es una herida de machete. – Se escuchó la voz de Antonio José Bolívar.

El alcalde estrujó con furia el pañuelo.

—Y tú, ¿qué sabes?

—Yo sé lo que veo. [...]

—¿Ve las carnes abiertas en filas? ¿Ve cómo en la quijada son más profundas y a medida que bajan se vuelven más superficiales? ¿Ve que no es uno, sino cuatro tajos?

—¿Qué diablos quieres decirme con eso?

—Que no hay machetes de cuatro hojas. Zarpazo. Es un zarpazo de tigrillo. Un animal adulto lo mató. Venga. Huela. [...]

—¿A qué huele? –preguntó el viejo. [...]

—No sé. ¿Cómo voy a saberlo? A sangre, a gusanos- contestó el alcalde.

—Apesta a meados de gato- dijo uno de los curiosos.

—De gata. A meados de gata grande- precisó el viejo.

—Eso no prueba que éstos no lo mataran.

El alcalde intentó recobrar su autoridad, pero la atención de los lugareños se centraba en Antonio José Bolívar.

El viejo volvió a examinar el cadáver.

—Lo mató una hembra. El macho debe de andar por ahí, acaso herido. La hembra lo mató y enseguida lo meó para marcarlo, para que las otras bestias no se lo comieran mientras ella iba en busca del macho.

—Cuentos de vieja. Estos selváticos lo mataron y luego lo rociaron con meados de gato. Ustedes se tragan cualquier babosada –declaró el alcalde.[...]

—¿Y por qué habrían de hacerlo? –intervino el dentista

—¿Por qué? Me extraña su pregunta doctor. Para robarle. ¿Qué otro motivo tienen? Estos salvajes no se detienen ante nada.

El viejo movió la cabeza molesto y miró al dentista. Este comprendió lo que Antonio José Bolívar perseguía y le ayudó a depositar las pertenencias del muerto sobre las tablas del muelle.

... Al abrirla encontraron munición de escopeta y cinco pieles de tigrillos pequeños. Pieles de gatos moteados que no medían más de una cuarta. Estaban rociadas de sal y hedían, aunque no tanto como el muerto.

—Bueno, excelencia, me parece que tiene el caso solucionado- dijo el dentista. ⁵⁴

Esta larga cita se justifica porque en ella se presenta el enfrentamiento entre el alcalde y el viejo. El enfrentamiento, además de suceder en el plano novelesco anecdótico, ocurre a nivel de confrontación de valores y posiciones vitales, de visiones del mundo. En esta nueva propuesta de lectura, el alcalde es la voz de un cierto tipo de conciencia social que podríamos ubicar en la clase dominante y en el poder, y en el caso del viejo, los indios shuar y el dentista, su voz es más cercana a visiones tradicionales y por lo tanto, probablemente, marginales. En un plano más profundo la novela es un espacio donde se confrontan, y ocasionalmente, dialogan, visiones opuestas del mundo.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 26-28.

Antonio José Bolívar desafía a la autoridad, pero no a través de bravuconadas, sino con hechos, con conocimiento, cuyo origen y síntesis se encuentra en la frase “Yo sé lo que veo”. La detallada, pero seleccionada descripción del muerto permite que el viejo desmenuce y reconstruya el suceso. Es de notar la enorme diferencia de tratamiento en escenas semejantes en *La vorágine*, donde había prolijidad y regodeo en las sórdidas descripciones de cuerpos en descomposición. En este caso la descripción en la novela no es un objetivo en sí mismo, sino una transición. Gérard Genette nos dice, en *Fronteras del relato*: “Todo relato comporta, en efecto, aunque íntimamente mezcladas y en proporciones muy variables, por una parte representaciones de acciones y de acontecimientos que constituyen la narración propiamente dicha y por otra parte representaciones de objetos o de personajes que constituyen lo que hoy se llama la descripción.”⁵⁵

En la novela las descripciones son significativas, como la nombra Genette, en la medida en que la descripción se hace desde un cierto punto de vista, en este caso, el de Antonio José Bolívar; la descripción en sí misma nos da información pertinente sobre el personaje que describe y su experiencia del mundo, de su mundo, razón por la cual sólo el viejo es capaz de armar todas las piezas del rompecabezas, de reconstruir el contexto que explica esa muerte. La escena exhibe su capacidad deductiva, de reconocimiento y de asociación, como más adelante veremos. En el diálogo se presenta un enfrentamiento de poderes, el poder asentado en la autoridad y el poder del conocimiento práctico.

El saber de Antonio José Bolívar es fruto de la experiencia vital, es un conocimiento empírico que se fundamenta en los sentidos, ve, toca, huele. Mientras que el alcalde lo que ve es un machetazo, el viejo identifica una garra, y sabe que no es suficiente hablar de un zarpazo; además agrega que es un animal adulto, y al definir el olor que despiden el cuerpo, dictamina que es una tigrilla.

En la escena citada hay una confrontación de dos maneras de encarar un hecho como la muerte del gringo. El alcalde trata de sacarse el asunto de encima lo más rápido posible, y la manera más

⁵⁵ Gérard Genette, *Fronteras del relato*, en *Análisis estructural del relato*, p. 201.

fácil es culpar a los indios: llegó a unas conclusiones superficiales y equivocadas; mientras tanto, el viejo observa, analiza y pone en movimiento todos los elementos que están frente a él, los evidentes y los ausentes que explican la muerte del fuereño, quien además era un gringo infractor. La manera de proceder del viejo, evoca al personaje creado a finales del siglo XIX por Sir Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes, si bien el famoso detective es producto de la cultura letrada: de la ciencia y el razonamiento deductivo; el viejo, en el otro extremo, es también resultado de un tipo diferente de saberes, que desde luego, no son los de un John Locke o un David Hume; en todo caso, ambos personajes proceden igual: observan, analizan, reconstruyen y confrontan con las evidencias. Esta similitud crea lazos comunicantes con la novela policiaca. Lo singular en esta novela es que para la resolución de las muertes es necesario que Bolívar Proaño ponga en práctica todos los conocimientos sobre la selva y que, incluso, tenga que enfrentarse a sus propios principios.

El del viejo es un conocimiento muy primario, pero también muy práctico, situacional y sensorial; ello le permite hacer una “lectura” e interpretación acertada de los cabos, aparentemente, sueltos. Puede reconstruir el hecho gracias a su profundo conocimiento del entorno, la selva. Es como si leyera los indicios, como si los desplegara para su lectura. El choque entre su conocimiento y la ignorancia del alcalde queda resumido cuando le dice “Tantos años aquí y no ha aprendido nada”.⁵⁶ Precisamente porque conoce la selva y sus habitantes, sabe del peligro que acecha a El Idilio; sólo él sabe que al haber roto el equilibrio de la naturaleza, ésta y sus habitantes atacarán a los infractores, los blancos.

En términos de la relación que se establece entre el viejo y el alcalde, otra vez aparece la asimetría. Parecería que cada uno se ubica, no sólo en planos distintos, sino en ámbitos distintos. A pesar de que el viejo se dirige al alcalde con la forma de usted, la cual se emplea para dar un tratamiento al interlocutor de cortesía, respeto o distanciamiento, es evidente que lo usa para imponer distancia, no respeto. La marca lingüística enfatiza el mensaje del viejo: “Disculpe. Usted

⁵⁶ L. Sepúlveda, *op. cit.*, p. 29.

está cagando fuera del tiesto”. La frase es tremendamente irónica y lapidaria para el alcalde. A lo largo no sólo del diálogo, sino de la novela la asimetría se va pronunciando. La fuerza del viejo va aumentando en la medida en que se va desplegando su profundo conocimiento sobre la selva.

¿Pero de dónde le viene todo este conocimiento que lo hace una voz autorizada para enfrentar a la autoridad y le granjea el apoyo y la consideración del dentista?

En el primer capítulo e inicio del segundo la historia que se narra son acciones presentes con cortes que insertan fragmentos del pasado para hacer referencia a la biografía del dentista, del alcalde y de Antonio José Bolívar. Hay una alternancia entre el presente de la historia y el pasado de los personajes.

En el capítulo tres nos encontramos con información acerca de la juventud del viejo. Y ahí nos enteramos de que él no es oriundo de la selva sino de la serranía, que estuvo casado y sin descendencia y que ésa fue una de las razones principales para emigrar a la selva. Una vez ahí y después de odiarla aprende a quererla y al mismo tiempo descubre que es libre, siendo libre.

Su encuentro con los indios shuar es esencial para su sobrevivencia; de ellos aprende cómo vivir con la selva, adquiere los conocimientos que posee, pero también aprende, dolorosamente, que aunque es como uno de ellos, no es uno de ellos.

En este capítulo hay elementos fundamentales para nuestra lectura: la presencia de los indios en la novela y la biografía del viejo.

El viejo también nos habla de la naturaleza, al hablarnos de su aprendizaje que comienza cuando deja su pueblo, un lugar serrano, cerca del volcán Imbabura, y emigra hacia la selva amazónica de Ecuador. Después de muchos intentos fallidos de cultivar la tierra de la selva como cultivaría la de la sierra, y después de que se queda solo porque su esposa se va enferma para no volver jamás, entra en contacto con los indios shuar, quienes le enseñarán cómo vivir con la selva y no en contra de ella.

En la novela de Sepúlveda los indios están presentes como personajes centrales para el desarrollo de la historia. Recordemos que en *María* no hay indios; en *La Vorágine*, están presentes, pero muy difuminados y son personajes menores, cuyo tratamiento se produce en el contexto de un fuerte desprecio. En Sepúlveda, los indígenas son portadores de conocimientos, son maestros.

Durante su primer contacto con la selva, Antonio se encuentra con un medioambiente hostil y agresivo, con una naturaleza, casi vengativa, que parecía actuar como una afrenta personal.

En realidad, Antonio José Bolívar y su esposa se encuentran con una naturaleza que desconocen; sin embargo, ellos trabajan la tierra de la misma manera que cuando estaban en la sierra y lo que resulta es un choque frontal con un entorno natural totalmente desconocido que, en un principio, se les presenta como una fuerza descomunal y casi maligna: "...Trabajando desde el alba hasta el atardecer arrancaban un árbol, unas lianas, unas plantas, y al amanecer del día siguiente los veían crecer de nuevo, con vigor vengativo."⁵⁷

Una vez más, como en *María* y *La vorágine*, la presencia del agua y del río es avasalladora. Es interesante notar el contraste entre la imagen del mismo río Nangaritza que mencioné antes y la que cito a continuación. A la llegada de los colonos parecía que éste tenía proporciones y características muy cercanas a la de los ríos de *La vorágine*: "Aislados por las lluvias, por esos vendavales que no conocían, se consumían en la desesperación de saberse condenados a esperar un milagro, contemplando la incesante crecida del río y su paso arrastrando troncos y animales hinchados".⁵⁸

En el paroxismo de la desesperación y con fuertes ecos evocatorios de escenas riverianas, la selva se les presenta como un enemigo que ataca sin piedad:

Se sentían perdidos, en una estéril lucha con la lluvia que en cada arremetida amenazaba con llevarles la choza, con los mosquitos que en cada pausa del aguacero atacaban con ferocidad implacable, adueñándose de todo el cuerpo, picando, succionando, dejando ardientes ronchas y larvas bajo la piel, que al poco tiempo buscarían la luz abriendo heridas supurantes en su

⁵⁷ L. Sepúlveda, *op.cit.*, p.42.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 42.

camino hacia la libertad verde, con los animales hambrientos que merodeaban en el monte poblándolo de sonidos estremecedores que no dejaban conciliar el sueño [...]”⁵⁹

Hasta aquí podríamos concluir que la selva literaria con la que se encuentra Antonio José Bolívar es tan amenazadora como la de *La vorágine*; si bien no se mencionan de manera explícita ni reiterada los enormes y violentos caudales de los ríos o la fuerza multiplicadora de la vegetación, ni la violencia de los procesos naturales que suceden en ese espacio, sí están presentes con características similares, en este primer momento de la novela. Las citas anteriores hacen referencia a una imagen de la selva muy similar a la construida por José Eustasio Rivera y que corresponden a la llegada de los colonos provenientes de la sierra.

En suma, una diferencia importante entre la novela de Rivera y la de Sepúlveda es la presencia de los indios. Los habitantes naturales de la selva son personajes fundamentales en la novela. Son portadores del conocimiento necesario para sobrevivir. La presencia de los indios y la biografía del viejo se entrelazan y son una, pues son ellos los que se vuelven maestros y a tal punto aprende Antonio José Bolívar de ellos y del entorno que se volvió casi como uno ellos.

Al principio la salvación llega del mismo lugar, y después, poco a poco, ambos van adquiriendo el conocimiento:

...hasta que la salvación les vino con el apareamiento de unos hombres semidesnudos, de rostros pintados con pulpa de achiote y adornos multicolores en las cabezas y en los brazos. Eran los shuar, que compadecidos, se acercaban a echarles una mano. De ellos aprendieron a cazar, a pescar, a levantar chozas estables y resistentes, a reconocer los frutos comestibles y los venenosos, sobre todo, de ellos aprendieron el arte de convivir con la selva.⁶⁰

Paulatinamente, Antonio José Bolívar Proaño, sin darse cuenta, se va alejando del odio que sentía por aquel “infierno verde”, va conociendo la selva, los shuar le van enseñando: “aprendió el idioma shuar participando con ellos de las cacerías [...] Aprendió a valerse de la cerbatana, silenciosa y efectiva en la caza, y de la lanza frente a los veloces peces”.⁶¹

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 42-43.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁶¹ *Ibid.*, p. 44.

Pero sobre todo aprendió a estar en la selva con todos los sentidos alertas. Y gracias a esta manera de estar aclara y reconstruye las circunstancias de la muerte del primer gringo: “De los shuar aprendió a desplazarse por la selva pisando con todo el pie, con los ojos y los oídos atentos a todos los murmullos y sin dejar de balancear el machete en ningún momento...”⁶²

Desde luego, como todo proceso de aprendizaje, el suyo culminó con una prueba iniciática que le ofreció la selva y que se le presentó en forma de mordedura de serpiente. Al superar la prueba, los shuar lo aceptaron como uno de ellos, aunque con distancia, misma que él observó y respetó:

La vida en la selva templó cada detalle de su cuerpo. Adquirió músculos felinos que con el paso de los años se volvieron correosos. Sabía tanto de la selva como un shuar. Era tan buen rastreador como un shuar. Nadaba tan bien como un shuar. En definitiva era como uno de ellos, pero no era uno de ellos.⁶³

No sólo aprendió el conocimiento empírico que los shuar le dieron, también aprendió sobre la importancia de la ausencia temporal, sobre la muerte entre ellos, del valor de permitir al contrario luchar y morir como un valiente, sobre el amor sin celos, sin más fin que el amor mismo.

Parecería que en la novela de Sepúlveda hay una inversión de las realidades y de los roles creados hasta ahora en algunas novelas cuyo tema es la selva, como *La vorágine*, pero también *Canaima* de Rómulo Gallegos, en la que a pesar de que ya aparecía una cierta reivindicación de la imagen del indio, todavía no se planteaba la posibilidad de que fueran guías o maestros que enseñaran a blancos o mestizos.

Una vez que Antonio José Bolívar pasa la prueba y es aceptado casi como uno de ellos, aquel “infierno verde” del principio se transforma en el Paraíso: duerme cuando está cansado, come cuando tiene hambre; sin embargo, su estancia termina de manera abrupta y dolorosa. La expulsión del Paraíso corre paralela a la depredación de la selva. Las primeras señales aparecen a lo lejos: “Viendo pasar el río Nangaritza hubiera podido pensar que el tiempo esquivaba aquel rincón

⁶² *Ibid.*, p. 46.

⁶³ *Ibid.*, p. 50.

amazónico, pero las aves sabían que poderosas lenguas avanzaban desde occidente hurgando en el cuerpo de la selva.”⁶⁴

Ante la amenaza, los habitantes de la selva se repliegan tierra adentro:

Llegaban colonos, ahora llamados con promesas de desarrollo ganadero y maderero. Con ellos llegaba también el alcohol desprovisto de ritual y, por ende, la degeneración de los más débiles. Y, sobre todo, aumentaba la peste de los buscadores de oro, individuos sin escrúpulos venidos desde todos los confines sin otro norte que una riqueza rápida. Los shuar se movían hacia el oriente buscando la intimidad de las selvas impenetrables.⁶⁵

En este capítulo tres se nos presenta la selva desde varias perspectivas: 1. la selva amenazante con la que se enfrentan Antonio José Bolívar y su esposa cuando llegan de la sierra, 2. la selva equiparada a un paraíso una vez que el viejo aprende cómo vivir con ella y 3. la expulsión de Antonio de la comunidad shuar y una selva ya amenazada por el avance de la civilización y los buscadores de oro.

Los capítulos tres y cuatro son centrales, ya que en ellos, como expliqué antes, se nos muestra una selva que ha ido cambiando, aparecen los indios shuar como un paradigma de conocimiento y armonía. Son capítulos donde a través de los recuerdos del personaje se delinear la selva y sus códigos de comportamiento y de relación con ella para mantener el equilibrio. Hay otro elemento fundamental de la novela, la lectura. Este último elemento lo abordaré en otro capítulo de la tesis; en este momento lo señalo porque la expulsión de Antonio José Bolívar de los shuar se embona con el descubrimiento de que sabe leer.

La llegada de los colonos, los buscadores de oro y los gringos que venían de instalaciones petroleras significan la ruptura del equilibrio entre la naturaleza y el hombre. La prepotencia y la estulticia sin pudor son el trasfondo de las muertes de los gringos, transgresores de los códigos de comportamiento en la selva:

...Se ensañaban con los tigrillos, sin diferenciar crías o hembras preñadas, y, más tarde, antes de largarse, se fotografiaban junto a las docenas de pieles estacadas. Los gringos se iban, las

⁶⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 53.

pieles permanecían pudriéndose hasta que una mano diligente las arrojaba al río, y los tigrillos sobrevivientes se desquitaban destripando reses famélicas. Antonio José Bolívar se ocupaba de mantenerlos a raya, en tanto los colonos destrozaban la selva construyendo la obra maestra del hombre civilizado: el desierto.⁶⁶

Desde el inicio de la novela queda claro que el asesino del primer gringo muerto es la tigrilla y los motivos del asesinato quedan igualmente claros; podríamos concluir que fue en defensa propia, pues fue en reacción a que el gringo mató a sus cachorros. En el capítulo cinco aparece otro muerto, un buscador de oro, que poco o nada le hubiera importado al alcalde aun cuando sabía que la tigrilla fue la que lo mató; sin embargo, una vez más, el viejo da información que alarma a los pobladores de El Idilio:

—Usted lo ha dicho, excelencia. Al nuestro. Siempre se busca este lado, porque, si en una de éstas se pierde la canoa, queda el recurso de regresar al poblado abriéndose sendero a machete. Eso mismo pensó el pobre Salinas.
 —¿Y? ¿Qué importa ahora?
 —Mucho importa. Si lo piensa un poco, descubrirá que el animal también se encuentra a este lado. ¿O cree que los tigrillos se meten al río con este tiempo?
 Las palabras del viejo produjeron comentarios nerviosos, y los hombres deseaban oír algo del alcalde. Después de todo, la autoridad tenía que servir para algo práctico.⁶⁷

En el capítulo seis hay una especie de puesta en escena de lo que líneas arriba definí como la prepotencia y la estulticia sin pudor de los gringos, transgresores de los códigos de comportamiento en la selva que contrasta con la actitud y comportamiento del viejo. Contado como un recuerdo, se nos narra el porqué el alcalde lo detesta. En medio de amenazas y actos de abuso de autoridad, por parte del alcalde, el viejo acepta recuperar los restos de uno de los gringos que se internaron en la selva para fotografiar a los shuar y que fueron atacados por los monos, todo ello a cambio de que lo deje en paz, aunque ésta sea momentánea:

Hay demasiadas cosas que usted no entiende, y yo tengo muchos años de monte. Escuche. ¿Sabe cómo hacen los shuar para entrar al territorio de los monos? Primero dejan todos los adornos, no portan nada que pueda picarles la curiosidad, y los machetes los empavonan con corteza de palmera quemada. Piense. Los gringos con sus máquinas fotográficas, con sus relojes, con sus cadenas de plata, con sus hebillas, cuchillos plateados, fueron una provocación brillante para la curiosidad de los monos. Conozco sus regiones y sé cómo actúan. Puedo decirle que si a uno se le olvida un detalle, si lleva consigo algo, cualquier cosa que atraiga la curiosidad de un mico y éste baja de los árboles para tomarlo, ese algo, lo que sea, es mejor dejárselo

⁶⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 79.

—Te creo. Pero tú tienes la culpa por haberte negado a acompañarles, servirles de guía [...]
 —A mí tampoco me hubieran hecho caso. Los gringos se las saben siempre todas....
 —Ahí, ni siquiera hubo de buscar un rastro. Los norteamericanos dejaron tal cantidad de objetos abandonados en su fuga, que le bastó con seguirlos para encontrar los restos de los desdichados.⁶⁸

Al contraponer las dos maneras de actuar ante la misma situación, se evidencia toda la parafernalia que emplean los que no tienen ningún conocimiento del entorno y hacen alarde de su ignorancia y prepotencia. Contrasta la sobriedad y el conocimiento práctico que da observar y vivir en la selva, como el caso de los shuar y del mismo viejo.

Una vez más dialogan dos voces que fuera del espacio literario imaginativo no estarían en contacto. El alcalde, la voz del poder, necesita al viejo para solucionar el problema, busca la otra forma de conocimiento, la empírica; desde luego la exhortación va acompañada de amenazas y coerción, rasgos que conserva de la voz que personifica.

En el capítulo seis sigue su curso el relato del presente de la ficción, ya sin analepsis: la tigrilla vuelve a aparecer y se cobra dos vidas humanas y una acémila; ante semejante escenario el alcalde tiene que actuar y el viejo sabe que lo va a llamar.

En el capítulo séptimo se retoma la historia central, la búsqueda de la asesina, la tigrilla. El viejo y el alcalde encabezan la cacería, el escenario de la persecución es la selva, terreno en el cual el viejo es experto y el alcalde está en total desventaja.

En los capítulos precedentes hay descripciones de la selva a la que llegó el viejo cuando era joven, la selva como un paraíso, pero ahora estamos frente a la selva que es y no ya la que se evoca.

Conforme avanzan selva adentro el viejo va ganando terreno y liderazgo en la misma medida en que el alcalde lo va perdiendo. El actuar del viejo es certero y pertinente, mientras que la figura del alcalde se va deteriorando; su desconocimiento de la selva lo hace ir de desatino en desatino. Conforme se alejan del pueblo el poder del alcalde disminuye y el poder e influencia del viejo

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 92-93.

crecen. El alejamiento del espacio de uno y la entrada al espacio del otro produce ríspidas confrontaciones; marca las divergencias entre ambos y sobre todo muestra las visiones antagónicas del mundo que cada uno representa. Sobre la función de estas oposiciones Pierre Bourdieu señala en su ensayo “Flaubert analista de Flaubert, Una lectura de *La educación sentimental*” que:

Así, cada uno de los comportamientos de cada uno de los personajes irá precisando el sistema de las diferencias que le oponen a todos los demás miembros del grupo experimental, sin aportar nunca nada nuevo a la fórmula inicial. De hecho, cada uno de ellos está todo él en cada una de sus manifestaciones, *pars totalis* predispuesta a funcionar como signo inmediatamente inteligible de todas las demás, pasadas o futuras.⁶⁹

En cuanto el alcalde entra en la selva y se aleja de la sociedad “letrada” su nombramiento en el papel pierde sentido; su poder también pierde legitimidad porque no está fundado en ningún tipo de conocimiento útil en el entorno de la selva.

A partir de este capítulo la selva es selva, es decir, es cerrada vegetación poblada por animales diversos; entre ellos, el viejo se mueve con determinación y soltura. Hay un elemento importante que adereza la persecución: la lluvia. Pero a diferencia de las otras novelas mencionadas, este escenario, que podría ser monstruoso, en Sepúlveda se mantiene en proporciones humanas. Aquí la naturaleza es independiente de lo que les acontece a los personajes.

En el capítulo octavo el grupo continúa la persecución de la tigrilla, pero ante los evidentes desatinos del alcalde y para no seguir perdiendo autoridad, éste encuentra una salida airosa:

El alcalde comprendió que ya se había desacreditado demasiado frente a los hombres. Permanecer más tiempo junto al viejo envalentonado por sus sarcasmos sólo conseguiría aumentar su fama de inútil, y acaso de cobarde.

Hagamos un trato, Antonio José Bolívar. Tú eres el más veterano en el monte. Lo conoces mejor que a ti mismo. Nosotros sólo te servimos de estorbo, viejo. Rastréala y mácala. El Estado te pagará cinco mil sucres si lo consigues. Te quedas aquí y lo haces como te dé la gana...

El alcalde deseaba zafarse de él. Con sus respuestas agudas hería sus principios de animal autoritario, y había dado con una fórmula elegante para quitárselo de encima.⁷⁰

⁶⁹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 35.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 116-117.

El viejo se queda solo y frente a la tigrilla; a partir de ese momento se entabla un duelo en el que de antemano sabemos que ganará el viejo. Esta secuencia recuerda, inevitablemente, al personaje del Viejo en la novela de Ernest Hemingway *El viejo y el mar*. En ambas novelas se entabla una relación de enorme respeto hacia el enemigo, pero al final lo que define la lucha es la inteligencia y sagacidad del hombre. El triunfo tiene en ambos casos un sabor amargo. Aunque el instinto de sobrevivencia aflora no impide que el hombre proteja la grandeza y dignidad del adversario; busca que éste tenga una muerte honorable.

Lo que interesa de la lucha es la manera en que el viejo entiende y encara el hecho de matar a semejante animal poseedor de una aguda inteligencia.

Para Antonio José Bolívar la muerte del gringo es un acto de justicia por haber asesinado a los cachorros de la tigrilla. Él aprendió de los shuar a no matar a las crías de ningún animal, “sólo ejemplares adultos como lo indica la ley shuar”⁷¹. Ello nos habla de su ética, fruto de vivir en la selva y de su relación con ella.

Antes de la tigrilla tiene que matar al macho que, suponemos, fue herido por el gringo que mató a los cachorros. La escena es muy dramática, entre otras razones porque parecería que por un acto de amor entre los dos animales, la hembra busca al viejo para que remate al macho y así impedir que se prolongue la agonía y que se lo coman las hormigas aún vivo.

El hecho de que la tigrilla lo haya escogido a él para que acabase con el macho podría leerse como una acción selectiva realizada por un ser dotado de compasión y respeto por la vida y la muerte.

A lo largo de la novela hay una referencia que se repite acerca de cómo las hormigas devoran, limpian los cuerpos de los muertos, hombres y animales, y aunque no se describe con la brutalidad de *La vorágine*, de todos modos es tremendo imaginar un animal vivo siendo comido, poco a poco,

⁷¹ L. Sepúlveda, *op. cit.*, p. 122.

sin prisa, por estos bichos. Al matar al macho el viejo detiene esa tortura e inmisericorde agonía; esa muerte es un acto de justicia y de dignificación para con uno de los habitantes de la selva.

Una vez concluido ese episodio se enfrenta al hecho de tener que matar a la tigrilla, ya que, o él la mataba o ella lo mataba a él: era una cuestión de sobrevivencia. Ello no evitó que al matarla su enojo y vergüenza lo carcomieran; estaba muy lejos de sentirse un cazador vencedor. Como homenaje a esa prodigiosa criatura la arrojó al río para que:

[...] las aguas se lo llevarán selva adentro, hasta los territorios jamás profanados por el hombre blanco, hasta el encuentro con el Amazonas[...], a salvo para siempre de las indignas alimañas.⁷²

Al leer esta escena es imposible no pensar en un ritual de purificación. Mircea Eliade señala que “las Aguas conservan invariablemente su función: desintegran, dejan abolidas las formas, ‘lavan los pecados’, son a la vez purificadoras y regeneradoras.”⁷³ Para Gastón Bachelard “El agua se ofrece, pues, como un símbolo natural de la pureza.”⁷⁴ En el arrojar el cuerpo al río hay un deseo de purificación; el agua todo lo borra, lo limpia, pero también recordemos que el río simboliza movimiento, vida:

...el curso del río es el curso del tiempo. Siempre trae algo (la vida, el acontecimiento, el ser milagroso) y se lo lleva. Nada se detiene nunca. El río es la vida, sobre él se asientan las culturas y se realizan los intercambios, las aguas son las venas que alimentan la tierra.⁷⁵

El río es canal de comunicación y transporte: por él llega la muerte, el cuerpo del gringo que detona todo el conflicto; también es la vía para purificar y dignificar la muerte o sacrificio de la tigrilla. Al ser echada al río, el viejo evita que sea devorada por las hormigas, pirañas o gusanos, proceso al que se hace referencia con cierta constancia en la novela, lo que le quitaría dignidad a la vida y a la muerte de ese ser inteligente y magnífico. Asimismo, la corrupción no alcanzará a ese soberbio espécimen porque al llegar a los rápidos será destrozado por puñales de piedra, como cuchillos rituales de obsidiana de un sacrificio prehispánico.

⁷² *Ibid.*, p. 136.

⁷³ Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*, p. 166.

⁷⁴ Bachelard, *op. cit.*, p. 203.

⁷⁵ Pierre Jourde, *Geografías imaginarias*, p. 43.

Como ya dije, la naturaleza se menciona a grandes pincelazos, ya que la selva está en función del relato, no es el objetivo. Por la siguiente cita nos enteramos de que todavía existen sitios vírgenes al menos en la ficción. Al hablar de los cazadores, de manera indirecta, nos enteramos del estado de la Amazonia:

...Es cierto que los cazadores son cada día menos porque los animales se han internado hacia el oriente cruzando cordilleras imposibles, lejos, tan lejos que la última anaconda vista habita territorio brasileño.⁷⁶

Podemos concluir que la selva en *Un viejo que leía novelas de amor* deja de ser el objetivo de la narración. Ya no hay interés por hacer una descripción pormenorizada y grandilocuente de la naturaleza amazónica. La manera de referirse a ella es indirecta, por medio de la relación que establecen algunos personajes con el entorno. Hay, ya, una separación entre los personajes y la naturaleza; ésta deja de ser reflejo de las emociones de los protagonistas. La selva ya no es un entorno amenazante y al que hay que dominar por medio de la civilización. Ahora, en esta novela, está amenazada por el avance del hombre blanco.

⁷⁶ L. Sepúlveda, *op. cit.*, p. 121.

CONCLUSIONES: LA NATURALEZA

Después de haber analizado *María*, *La vorágine* y *Un viejo que leía novelas de amor*, me es posible resumir y señalar algunos elementos de la naturaleza en las tres novelas.

En *María* la naturaleza tiene una función de escenografía que sirve de telón de fondo para la narración de la historia. El entorno natural está fuertemente idealizado, tanto que se le equipara con el Paraíso.

La imagen que se construye a lo largo de la novela es de una naturaleza grandiosa y exuberante, pero también primigenia e inmaculada; paralelamente a ésta se hace referencia a una naturaleza de ornato: las flores, cuyo dominio está asociado al personaje de María.

Los ríos son caudalosos, la vegetación tupida y pródiga y los animales, en general, son pequeños. Incluso los portadores de malos augurios son aves. Sin embargo, aun cuando es grandiosa y exuberante, es una naturaleza que guarda relación con las proporciones del hombre.

Antes dije que la naturaleza es como escenografía, ya que se establece una relación armónica, consonante con la narración. No existe conflicto ni enfrentamiento entre los personajes y la naturaleza, ésta es pasiva. Por momentos, refleja las emociones de los protagonistas, y por momentos es preámbulo para los acontecimientos que se desarrollarán. En general, la voz que construye la imagen de la selva es la de Efraín, voz exaltada que describe los hechos y las circunstancias a partir de sus emociones.

El Valle del Cauca en *María* es un mundo natural cerrado, con límites, que parecería que está suspendido en el tiempo y en el espacio: de él, o se entra o se sale. Prácticamente, son inexistentes los lazos con el exterior. Es casi nulo el referente externo; sólo se establece un vínculo con el exterior cuando Efraín regresa a o de Europa, pero, en realidad, no hay interacción entre El Valle del Cauca y el mundo exterior. En *María*, la imagen de la naturaleza es la de un muy exuberante paraíso, nada amenazador.

En *La vorágine* la naturaleza descrita es la selva amazónica y se nos representa como un espacio sin fin, hasta cierto punto laberíntico. En este caso el laberinto está estrechamente relacionado con una cárcel: selva-cárcel cuyas barreras son infranqueables ríos peligrosamente caudalosos.

Se trata de una naturaleza amenazante, al acecho, que obliga al hombre a estar alerta para defenderse de ella. La exuberancia vegetal y la monumentalidad de la naturaleza cobran un carácter maléfico que contribuye a aprisionar al hombre.

Es una naturaleza que deja de ser escenografía o espectáculo para transformarse en personaje; ya no es eco de los sentimientos de los protagonistas; en lugar de la armonía se entabla una confrontación entre hombre y naturaleza.

En *La vorágine* la naturaleza amenaza, pero también es agredida y parecería que responde. Ese espacio es el escenario en el que se desarrolla un doble conflicto: la explotación inmisericorde tanto del hombre sobre sus congéneres como del hombre sobre la naturaleza para explotar el caucho.

Mientras que en *María* podíamos hablar de una naturaleza idílica en donde el conflicto que se desarrolla es la historia de un amor inconcluso, en *La vorágine* es la naturaleza magnificada a tal grado que rompe toda proporción con el hombre, de modo que, ahora, el conflicto humano-social se enmarca en un entorno amenazante.

Hay dos voces centrales, Cova y Clemente Silva, a partir de las cuales configuramos la imagen de la selva. La de Cova es una voz exaltada y joven, externa por venir de la ciudad y entrar a la selva por primera vez, mientras que la de Clemente Silva es serena, asentada; está dentro de la selva y la conoce como la palma de su mano.

Dentro de la novela hay un referente exterior, Bogotá, lo que permite establecer un doble recorrido. Uno es geográfico que inicia en la civilización y concluye en la selva, y otro es simbólico, en el que Cova y Alicia se van alejando de la ciudad “letrada” y de las formas sociales y culturales que se asocian a ella. Aunque haya un recorrido espacial, podemos hablar de una

colindancia entre los dos espacios. Sin embargo, colindancia no significa interacción; parecería que en el tiempo de Rivera, 1924, todavía no era posible concebir una solución artística que pusiera en diálogo los dos universos, había que abandonar uno para entrar al otro, sin la posibilidad de traer de vuelta lo aprendido en la selva. Incluso, en 1953, en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier estos dos espacios siguen siendo mundos irreconciliables.

Tanto la naturaleza del Valle de Cauca como la de la selva amazónica se plantean en *María* y en *La vorágine*, esencialmente, como espacios aislados y excepcionales.

La novela de Luis Sepúlveda, *Un viejo que leía novelas de amor*, retoma de *María* y *La vorágine* elementos que han ido construyendo la imagen literaria de la selva amazónica. Son características que, por una parte, legitiman la novela, le dan verosimilitud, y por otra la insertan en una tradición. Aquí retomo lo que Yuri M. Lotman señala acerca de la estructura: “Toda obra innovadora está construida con elementos tradicionales. Si el texto no mantiene el recuerdo de la estructura tradicional deja de percibirse su carácter innovador”.⁷⁷

Sepúlveda parte de una imagen de la naturaleza, y específicamente de la selva, creada en textos anteriores a su novela. Así, retoma imágenes, paisajes e incluso personajes, y sobre ellos construye su propuesta artística.

En un punto de la novela nos encontramos con una naturaleza vengativa, amenazante, tal y como era en *La vorágine*; sin embargo, conforme avanza la novela se nos exhibe una naturaleza amenazada, en repliegue. Esto último es el elemento innovador que plantea la obra con respecto a la tradición.

Encontramos, otra vez, la presencia de los ríos que ya habían aparecido en las obras anteriores, pero en este caso tienen otro tratamiento. Dejan de ser ríos peligrosamente caudalosos, diques que cierran el paso, para retomar un tamaño en proporción con los hombres, y sólo entonces se vuelven navegables y se tornan, otra vez, vías de comunicación. Al final de la novela, las aguas purifican y

⁷⁷ Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 35.

enaltecen el sacrificio de la tigrilla. De *María* se retoma el agua como elemento purificador y de *La vorágine* la furia de las aguas. Sepúlveda construye su selva con trazos, sugerencias, en buena medida porque al retomar la estructura tradicional de la que habla Lotman, sólo le es necesario evocar en el lector lo que ya sabe. Considero que Alberto Vital lo expresa claramente cuando dice: “En resumen, la forma se depura y el estilo se vuelve evocativo antes que descriptivo.”

Asimismo, en la novela se expresa un conflicto con la naturaleza, pero ahora con una naturaleza amenazada por el avance del hombre blanco. De hecho, uno de los detonadores del conflicto es una trasgresión, la caza fuera de temporada de especies prohibidas, que entendemos, están en peligro de extinción.

A lo largo de la novela hay una revaloración de la selva como fuente de conocimiento que se adquiere por dos vías: 1. a través de los maestros, los indios shuar, y 2. por la experiencia misma.

El hecho de que los indios dejen de ser personajes de adorno, o en el mejor de los casos, secundarios y pasen a primer plano para ser portadores de conocimiento, así como el proponer que la selva es una fuente de conocimientos, es una perspectiva nueva que nos da la obra en la que se plantea otra forma de acercamiento y relación con ese mundo, todo ello siempre en el entendido de que, como señala Lotman: “El arte es el procedimiento más económico y más compacto de almacenamiento y de transmisión de la información”.⁷⁸

Otro aspecto es el movimiento que se da en la novela; parecería que los dos espacios están contiguos, aunque muy bien delimitados, y con una intensa interacción entre ambos. Cada espacio tiene una voz que lo expresa: la selva tiene al viejo, mientras que El idilio tiene al alcalde. El claro límite entre la selva y El idilio es el río Nangaritza: se está de un lado o de otro; el río es incluso la barrera natural para la tigrilla.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 36.

2. Los viejos en el paisaje cerrado

Clemente Silva, el viejo de *La vorágine*

Para acercarnos al personaje, tanto de Clemente Silva, de *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, como a otros viejos, habremos de revisar el arquetipo del viejo sabio que Carl Gustav Jung definió en el libro *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*:

Así pues, el anciano representa, por una parte, saber, conocimiento, reflexión, prudencia, sensatez e intuición, pero por otra, cualidades morales, como benevolencia y altruismo, con lo que su carácter espiritual quedará sin duda lo suficientemente claro.⁷⁹

A pesar de que Jung no se refería a la literatura, es necesario recurrir al arquetipo definido por él y al concepto de inconsciente colectivo, pues como explica:

He elegido el término “colectivo” porque tal inconsciente no es de naturaleza individual sino general, es decir, a diferencia de la psique personal, tiene contenidos y formas de comportamiento que son iguales *cum grano salis* en todas partes y en todos los individuos. Es, con otras palabras, idéntico a sí mismo en todos los hombres y por eso constituye una base psíquica general de naturaleza suprapersonal que se da en cada individuo.⁸⁰

Sin lugar a dudas el trabajo de Jung es fundacional para acercarse a la imagen literaria del viejo sabio. Hay otro concepto que me es necesario revisar para establecer con cierta claridad el papel de los viejos sabios; éste es la función, analizado por Vladimir Propp:

[...] encontramos valores constantes y valores variables. Lo que cambia, son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones. Se puede sacar la conclusión de que el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que nos permite estudiar los cuentos a partir de las funciones de los personajes.

[...]se puede establecer que los personajes de los cuentos por diferentes que sean, realizan a menudo las mismas acciones. El medio mismo por medio del cual se realiza una función puede cambiar: se trata de un valor variable... Pero la función en cuanto tal es un valor constante. En el estudio del cuento, la única pregunta importante es saber qué hacen los personajes; quién hace algo y cómo lo hace son preguntas que sólo se plantean accesorias.⁸¹

⁷⁹Carl Gustav, Jung, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, p. 205.

⁸⁰*Ibid.*, p. 4.

⁸¹Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, p. 32.

Hay que aclarar que los viejos a los que nos vamos a referir no son viejos decrepitos, sino que son una combinación de madurez y vejez. Ernst Robert Curtius hace una reflexión sobre la diferencia de la imagen y señala que:

Este tópico es producto del estado espiritual de la tardía Antigüedad. En todas las culturas, la etapa temprana y de esplendor celebra al joven y a la vez venera al anciano; sólo las épocas tardías crean un ideal humano que aspira a nivelar la polaridad joven-viejo.⁸²

El matiz introducido por Curtius resulta importante, ya que en el caso de los viejos de *La vorágine* y *Un viejo que leía novelas de amor* ambos personajes están más cercanos a la figura del joven viejo. En buena medida porque así lo demanda la función a desempeñar en la selva. El entorno natural en el que se van a desenvolver agrega un rasgo nuevo, la fortaleza física. Los modelos literarios a los que se refieren Propp, Curtius y en menor medida, Jung, están referidos a la literatura europea, al ser arquetipos, “los contenidos de lo inconsciente colectivo son tipos arcaicos o –mejor aún- primigenios, imágenes generales existentes desde tiempos inmemoriales”⁸³; aun así, compartibles para la literatura latinoamericana. Sin embargo, en nuestro continente toman o agregan otras particularidades.

Clemente Silva, aunque descrito como un viejo y aunque su aspecto físico en el momento de su encuentro con Cova haya sido deplorable, a lo largo de la novela se perfila como un ejemplo de reciedumbre, no sólo moral, sino también física.

La función de Clemente Silva en el texto está contenida en su mismo sobrenombre, El Brújulo. Su función es ser guía, tanto en el imbricado terreno selvático, como en el laberinto de emociones en el que se encuentra Arturo Cova. Aparece en la segunda parte de la novela y guiará al grupo a través de lo más cerrado y peligroso de la selva. Desde su primer encuentro con Cova, éste establece una relación afectiva con el viejo, en buena parte porque le recuerda a su propio padre y luego por la lamentable situación en la que lo hallan.

⁸² Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, p. 149.

⁸³ C. G. Jung, *op. cit.*, p. 4.

—¡Por Dios! ¡No me mate usted, no me mate usted!

Al escuchar tal imploración, percibiendo la semejanza que la ancianidad venerable da a los hombres, me acordé de mi anciano padre, y, con alma angustiada, abracé al cautivo para levantarlo del suelo en que yacía.⁸⁴

En su primera aparición se nos presenta como un personaje dignificado por la vejez. Como señala Ernst Robert Curtius, el “pelo gris del anciano es, pues, símbolo gráfico de la sabiduría, considerada como atributo necesario de la vejez”.⁸⁵ Desde el primer encuentro hay un reconocimiento tácito de que es un hombre que por ser viejo se ha ganado la consideración de los otros; así es recibido por Cova con deferencia. Su saber y su función se irán desplegando conforme cuenta su historia y evoluciona la novela.

El papel de Silva, El Brújulo, como muchos viejos en la literatura, es el de ser guía. Sobre esta función Joseph Campbell nos dice:

No es raro que el ayudante sobrenatural tenga forma masculina. En el reino de las hadas puede ser algún pequeño habitante del bosque, algún hechicero, ermitaño, pastor o herrero que aparece para dar al héroe los amuletos y el consejo que requiere. Las mitologías superiores han desarrollado el papel en la gran figura del guía, el maestro. El conductor, el que lleva las almas al otro mundo.⁸⁶

El viejo sabio es una imagen que se ha ido conformando con diversos elementos provenientes de distintas concepciones religiosas. Curtius, en su libro *Literatura europea y Edad Media latina*, nos dice que la “coincidencia de testimonios de tan diverso origen indica que nos encontramos frente a un arquetipo, una imagen del inconsciente colectivo, en el sentido de C. G. Jung”.⁸⁷

Estudiosos de *La vorágine* como Françoise Perus y Leonidas Morales han señalado, también, la función de guía de Silva. Lo han equiparado con el personaje de Virgilio de la *Divina comedia*:

Por lo concerniente a Clemente Silva, comparte con el Virgilio de la *Divina Comedia* el hecho de ser el “guía” en el conocimiento de los círculos infernales, además de los valores de paz, justicia y misericordia que caracterizan al poeta latino.⁸⁸

⁸⁴ J. E. Rivera, *op. cit.*, p. 134.

⁸⁵ E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 150.

⁸⁶ Joseph Campbell, *El héroe de las mil máscaras. Psicoanálisis del mito*, p. 73.

⁸⁷ E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 153.

⁸⁸ F. Perus, *op. cit.*, p. 193.

Sin embargo, la misma Perus aclara que tal comparación no lo es del todo, pues la identificación entre Cova y Silva no es la misma que la de Dante y Virgilio, fundamentalmente, según Perus, porque estos últimos entablan una deliberación ética, cosa que no sucede entre Cova y Silva.

La función que, sin lugar a duda, desempeña Silva en la novela es la de guía, pero para llevar a cabo tal papel es necesario poseer un conocimiento profundo de la selva, desarrollar el sentido de la orientación y de la supervivencia, pues de ellas depende la vida.

Clemente Silva es un mestizo, no es un indígena; aparece solo, en medio de la selva; es un hombre viejo pero como veremos en lo que resta de la novela, fuerte físicamente, curtido a fuerza de sobrevivir en esos parajes inhóspitos. Desde el primer encuentro aflora su conocimiento de la selva y de la vida.

Una vez que se establece la relación entre Cova y su gente y Silva, éste inicia, por medio de pláticas, el recuento de su trágica vida: la desaparición de su hijo en la selva y la búsqueda de sus restos mortales. Búsqueda que se prolonga por años y años y que se traduce en innumerables recorridos por la selva. Para encontrar el paradero de su hijo, Clemente Silva tuvo que aprender a moverse por intrincados caminos, tuvo que aprender a leer la luz del sol y las estrellas, en fin, tuvo que desarrollar sus sentidos, la memoria y la sagacidad:

Sin fuego, ni fusil, vagó dos meses entre los montes, hecho un idiota, ausente de sus sentidos, animalizado por la floresta, despreciado hasta por la muerte, masticando tallos, cáscaras, hongos, como bestia hervíboras, con la diferencia de que observaba qué clase de pepas comían los micos, para imitarlos.

No obstante, una mañana tuvo repentina revelación. Paróse ante una palmera de “cananguche”, que, según, la leyenda, describe la trayectoria del astro diurno, a la manera del girasol. Nunca había pensado en aquel misterio. Ansiosos minutos estuvo en éxtasis, constatándolo, y creyó observar que el alto follaje iba moviéndose pausadamente, con el ritmo de una cabeza que gastara doce horas justas en inclinarse desde el hombro derecho hasta el contrario. La secreta voz de las cosas le llenó su alma. ¿Sería cierto que esa palmera, encubrada en aquel destierro como un índice hacia el azul, estaba indicándole la orientación? Verdad o mentira, él lo oyó decir ¡Y creyó! [...] Fue así como al poco tiempo encontró la vaguada del río Tiqué...⁸⁹

⁸⁹ J. E. Rivera, *op. cit.*, p. 197.

El conocimiento de Silva es el resultado de recuperar y movilizar lo que sabía antes de internarse en la selva y de aguzar los sentidos y su intuición: recuerda, observa, y asocia. Su conocimiento no es aprendido de otros. Todavía en *La vorágine* los indígenas, de quienes podría haber aprendido sobre la selva, no son importantes; son sólo un telón de fondo: “En general son seres anónimos e idénticos entre sí. Muy pocos se identifican y detallan, y cuando eso ocurre es para describirlos con repugnancia y desprecio”⁹⁰. Si bien ya aparecen en la literatura a principios del siglo XX, nada tienen que ver con el conocimiento o la sabiduría. Para él no hay chamanes, maestros o guías, él es su propio maestro. De hecho presenciamos la manera en que fue construyendo sus saberes: error y acierto. Siempre sabiendo que un error de él podría ser fatal:

Hubo un indiscreto que preguntaba:

-¿Hacia dónde vamos ahora?

Todos replicaron reconviniéndolo:

-¡Hacia adelante!

Mientras tanto el rumbero había perdido la orientación. Avanzaba a tientas, sin detenerse ni decir palabra, para no difundir el miedo. Por tres veces en una hora volvió a salir a un mismo pantano, sin que sus camaradas reconocieran el recorrido.⁹¹

El incumplimiento de la función —guía— de Clemente Silva, en la selva, precipita la pérdida de cordura en sus acompañantes, provoca la locura:

La última sílaba le quedó magullada entre la garganta, porque el otro Coutinho, con un tiro de carabina que le sacó el alma por el costado, lo hizo descender como una pelota.

El fratricida se quedó mirándolo. - ¡Ay, Dios mío, maté a mi hermano, maté a mi hermano!- Y, arrojando el arma, echó a correr. Cada cual corrió sin saber dónde. Y para siempre se dispersaron.⁹²

Los yerros producen conocimiento; a la sabiduría no se llega, necesariamente, por un camino recto. El conocimiento lo adquirió por él mismo, lo que le da, como personaje, libertad e independencia. No debe sus conocimientos a nada, ni a nadie: se crea a sí mismo. En la siguiente cita, aunque sutilmente, hay una confrontación entre el conocimiento teórico, un mapa, y el conocimiento práctico:

⁹⁰ Monserrat, Ordóñez, en *La vorágine*, p. 38.

⁹¹ J. E. Rivera, *op. cit.*, p. 190.

⁹² *Ibid.*, p. 196.

Concentrando en la memoria todo su ser, mirando hacia su cerebro, recordaba el mapa que tantas veces había estudiado en la casa del Naranjal, y veía las líneas sinuosas, que parecían una red de venas, sobre la mancha de un verde pálido en que resaltaban nombres inolvidables: Teiya, Marié, Curí-curiarí. ¡Cuánta diferencia entre una región y la carta que las reduce! ¡Quién le hubiera dicho que aquel papel, donde apenas cabían sus manos abiertas, encerraba espacios tan infinitos, selvas tan lóbregas, ciénegas tan letales! ¿Y él, rumbero curtido, que tan fácilmente solía pasar la uña del índice de una línea a otra línea, abarcando ríos, paralelos y meridianos, cómo pudo creer que sus plantas eran capaces de moverse como un dedo?⁹³

Una era la distancia cuya longitud abarcaba una uña y otra, muy distinta, era la que debía localizar y atravesar para sobrevivir. Su conocimiento se va construyendo paralelamente a sus infaustos recorridos.

Su lenguaje no trata de imitar ni al de los indios ni al de los profetas. El suyo es el de un mestizo. Este no pertenecer también libra al personaje de tener que interpretar alguna cosmogonía indígena o mostrar en su discurso falsos rasgos arcaizantes.

Cuando Silva cuenta sus vicisitudes a Cova y a sus compañeros, los lectores presenciamos el proceso que lo transformó en un guía en el espacio geográfico y un maestro de la experiencia humana. Cuando Cova empieza a sufrir trastornos mentales, inexplicables para alguien ajeno a la selva, es Silva quien reconoce y explica lo que le sucede:

Así dije, y aunque todos estaban pálidos, porque no dudaran de mi salud me puse de guía por entre el bosque. Un momento después se sonrió don Clemente:

—Paisano, usted ha sentido el embrujamiento de la montaña.

—¡Cómo! ¿Por qué?

—Porque pisa con desconfianza y a cada momento mira atrás. Pero no se afane ni tenga miedo. Es que algunos árboles son burlones.

—En verdad no entiendo...

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

Yo también he sentido la mala influencia en distintos casos, especialmente en el Yaguaraní.⁹⁴

No es un hechicero, no trae amuletos mágicos, en definitiva, no es un personaje mágico ni rodeado de un halo sobrenatural; por el contrario, es un personaje de tierra, profundamente

⁹³ *Ibid.*, p. 190.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 180.

humano, que se va volviendo sabio a través de los medios humanos, viviendo, y como único instructor, "... siempre ha tenido el monopolio de la desventura".⁹⁵

Más que ser un guía de las almas, es un maestro que explica, que da el consejo adecuado, pero sobre todo, que no enjuicia. Es una voz de equilibrio, de serenidad.

Otro elemento esencial que le da al personaje el peso y la estatura del viejo sabio, es el hecho de que, en cierto modo, es la memoria y la voz de los explotados de la selva. Es su voz la que cuenta los horrores que se padecen en la selva, algunos propios, pero sobre todo, muchos, presenciados. Desde su aparición hasta el final de la novela se vuelve el contrapeso de la voz exaltada de Cova. En el recuento de su experiencia vivida confluyen distintos ángulos de una misma realidad. Habla tanto de la rudeza del entorno natural que enferma a los hombres como de los horrores que cometen éstos contra la selva.

Un elemento nuevo que se añade a la función del viejo sabio en Silva y que volveremos a encontrar, aunque no sea un viejo, en Mascarita de *El hablador* y en *Un Viejo que leía novelas de amor*, es que estos personajes son voces disidentes. Portavoces de las experiencias y conocimiento de grupos marginados, oprimidos. Su sabiduría radica en conocer la esencia de la naturaleza y del hombre. En el caso de Clemente Silva, es la expresión del mundo de los caucheros. No sólo narra la explotación inhumana de los enganchados; ello sería ubicarse en un solo lado, sino también da cabida a otras voces que incluso, podrían ser molestas; tal es el caso, muy peculiar, de Balbino Jácome; viejo también, pero totalmente inserto en la estructura de los explotadores. Desde mi perspectiva, Jácome es una variante de Silva, pues por medio de su experiencia muestra un actuar menos refulgente, pero que, a su manera, y en la medida de su posición, aminora la explotación. Es un personaje intermedio entre el viejo sabio, justo y sereno y los inmisericordes explotadores. Bien podría ser un viejo crápula, pero desde la perspectiva de Silva se nos presenta como una cara

⁹⁵ *Ibid.*, p. 185.

diferente e inesperada de esa brutalidad. Voz ubicada a medio camino dentro de ese Infierno, es un cierto amparo ante las iniquidades de los dueños de las caucherías. Lo interesante es que en esta novela de extremos aparezca un personaje como Jácome que no es ni totalmente malo ni totalmente bondadoso; es únicamente una voz que está resignada ante esa realidad que se sabe incapaz de cambiar. Silva también escucha y expresa esa voz sin juzgarla; la imparcialidad de Silva es parte esencial de su sabiduría y de su confiabilidad como personaje portavoz. Para Françoise Perus, Silva:

Constituye más bien una fuente de acceso a otros lenguajes, -los de la narración oral-, hasta entonces no incorporados a la literatura, y ofrece así la posibilidad de contrastar las múltiples formas del lenguaje “poético” de Cova con el lenguaje de los caucheros (o el de Franco o el de Griselda) que se orienta primordialmente hacia la recuperación y la valoración de la experiencia práctica.⁹⁶

La aparición en la literatura de un personaje como Silva a principios del siglo XX es importante dado que con él inicia una tradición de recuperación y valoración de la experiencia y conocimiento empírico, que, aunque ya existentes en las culturas indígenas del continente americano, en ese momento, todavía no son reconocidas y asociadas con los indígenas. Esta particularidad entrelazada con el arquetipo del viejo sabio, pero con características dictadas por el entorno geográfico y social latinoamericano, crea una imagen literaria imprescindible, pues como apunta Eliade: “Las Imágenes constituyen ‘aperturas’ hacia un mundo trans-histórico. No es éste el menor de sus méritos: gracias a ellas pueden comunicarse las diversas ‘historias’⁹⁷.”

En Latinoamérica la fuerza y el poder del viejo sabio ya no radican en la magia y los amuletos. Su función, en los términos de Propp, es ser receptáculo del conocimiento empírico, sobre todo de su entorno, y portavoz de una experiencia humana distinta a la establecida y aceptada por los cánones occidentales imperantes en Latinoamérica. La función del personaje se va a complejizar y delinear más, pero no cambiará. Ésta es la razón por la que nos es posible identificarla en otras novelas y establecer vínculos entre algunos viejos sabios literarios.

⁹⁶ F. Perus, *op. cit.*, pp. 193-194.

⁹⁷ M. Eliade, *Imágenes y símbolos*, p. 187.

2.2 Mascarita de *El hablador*.

Otro personaje susceptible de revisión es Mascarita, de *El hablador*, de Mario Vargas Llosa, novela publicada en 1987. Aunque el personaje no es un viejo, es interesante como creación literaria porque es un intento más de acercarse a las culturas indígenas de la selva amazónica por parte de un autor mestizo. Desde mi perspectiva, este intento resulta todavía inacabado, pero aun así contribuyó a allanar el camino para que se encontrara una “solución artística” y así se diera voz a un asunto pendiente de carácter social, al menos en Latinoamérica.

El hablador es un personaje de los machiguengas, una tribu indígena del Amazonas peruano que se dispersó entre otras razones por los constantes ataques tanto de los blancos como de otras tribus. El papel del hablador es el de mantener unida a esa sociedad fracturada, por medio de lo que les cuenta, yendo de una familia a otra; el tema de sus locuciones podría ser desde la repetición de la mitología machiguenga hasta la crónica de los hechos recientemente acaecidos a la última familia con la que estuvo:

[... el hablador] recorría los bosques de mi país llevando y trayendo las anécdotas, las mentiras, las fabulaciones, las chismografías y los chistes que hacen de ese pueblo de seres dispersos una comunidad y mantiene vivo entre ellos el sentimiento de estar juntos, de constituir algo fraterno y compacto...⁹⁸

En la novela de Vargas Llosa, el hablador, Saúl Zuratas, no es un indígena machiguenga, es un joven peruano de origen judío, etnólogo, con un enorme y, según el narrador, desagradable lunar en la cara. Saúl Zuratas, Mascarita, es otro peldaño en la construcción de un puente entre los habitantes y el mundo de la selva amazónica y el mundo de los mestizos, y en general, el occidental.

En *El hablador*, Mascarita es un hombre que se interna en la selva para no volver a salir jamás. Como en otros casos, la identificación del hablador con los indígenas es profunda, a tal grado que no sólo se integra a ellos, sino que se vuelve depositario de sus conocimientos, su memoria y elemento cohesionador.

⁹⁸ Mario Vargas Llosa, *El hablador*, p. 234.

El camino de volverse hablador machiguenga fue un proceso de aprendizaje en diferentes niveles —mitológico, práctico, herbolario— hasta alcanzar su particular sabiduría. De hecho, sabemos que al principio fue oidor; primero escuchaba las historias que otros indios machiguengas contaban para luego aprenderlas y repetirlas. También en este proceso hubo una especie de rito iniciático. Éste pasa por superar una prueba que conlleva dolor físico; en el periodo de dolor hay una agudización de los sentidos que permite tener otra percepción del entorno; es como una puerta que da acceso a otro plano de la realidad:

Acordándome de Tasurinchi, el amigo de las luciérnagas, traté de entender su parloteo [de los loros]. Si estaban ahí, a mi alrededor, hablando con tanta insistencia, ¿no habrían venido por mí? ¿Algo querían decirme? Cerraba los ojos, prestaba atención, me concentraba en su charla. Tratando de sentirme loro, pues. Difícil era. Pero el esfuerzo me hacía olvidar el dolor del pie. Imité sus chillidos, sus gárgaras; sus murmullos imité. Todos sus ruidos. Y, entre pausa, a poquitos, palabritas sueltas, lucecitas en la oscuridad, empecé a oír. ‘Cálmate Tasurinchi’, ‘No te asustes hablador’, ‘Nadie va a hacerte daño, pues’. Entiendo lo que decían, tal vez. No se rían, no estaba soñando. Lo que ellos hablaban, sí. Cada vez más claro entendí. Me sentí tranquilo. Mi cuerpo dejó de temblar. El frío se fue...⁹⁹

Pasada la prueba, puede entender y hablar con los animales y particularmente con los loros. Ello explica una peculiaridad del personaje del hablador machiguenga y de Saúl Zuratas que se establece desde el inicio de la novela; asimismo, encierra una profunda significación, que explica y contradice la costumbre machiguenga de eliminar seres humanos y animales que no son perfectos para la sobrevivencia en la selva; tal sería el caso del hablador y del loro que lo acompaña.

Para volverse hablador machiguenga también hubo un proceso de aprendizaje; en la cita anterior podemos leer el paso para hablar con los animales; también se hace referencia al conocimiento sobre las plantas y animales que se pueden emplear para curar algunos males, todo ello aprendido por medio de escuchar, ver, probar, en resumen, mediante la ejercitación intensa de los sentidos, procedimiento semejante al del viejo, tanto de *La vorágine*, como de la novela de Sepúlveda.

⁹⁹ M. Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 220.

Cuando digo que *El hablador* es otro intento por encontrar una solución artística a un pendiente social, me refiero a que, al final de cuentas, tampoco aquí se logra establecer un puente de comunicación o interacción entre el mundo de la selva y el occidental.

La propuesta de Vargas Llosa es un personaje que se compenetra profundamente con los indígenas machiguengas, que los admira y los respeta hasta tal punto que se vuelve uno de ellos, pero al integrarse a ese mundo rompe todo lazo de unión con su cultura y cancela la posibilidad de comunicación y conocimiento entre ambos mundos. En este momento es inevitable recordar la última frase de *La vorágine*: “¡Los devoró la selva!” Metafóricamente lo devoró la selva porque no regresa con información, conocimiento o experiencias que permitan una construcción de vasos comunicantes entre mundos que se necesitan mutuamente pero que son incapaces de articular vinculación alguna.

Otro elemento que me permite considerar la novela de Vargas Llosa como una propuesta inacabada consiste en que aborda la narración de la cosmogonía machiguenga por medio de la voz del hablador:

[...] ¿Cómo habían podido dejarse engañar por las astucias de su enemigo de siempre? ¿Cómo habían podido traicionar al sol por Kashiri, la luna? Al cambiar su manera de vivir, perturbaron el orden del mundo, desorientado las almas de los que se fueron. En la oscuridad en la que se movían las almas no los reconocían, no sabían si estaban erradas. Por eso ocurrían las desgracias, quizá. Los espíritus de los que se iban y volvían, confundidos con los cambios, se iban de nuevo. Erraban por el bosque, huérfanos, gimiendo en el viento. A los cuerpos abandonados, sin el sustento de las almas, el kamagarini se les metía adentro para corromperlos; por eso les salían plumas, escamas, hocicos, garras, aguijones. Pero todavía estaban a tiempo. La disolución y la impureza las había traído un diablo, viviendo entre ellos vestido de hombre. Salieron en su busca, decididos a matarlo. Pero el kamagarani ya había huido al fondo del bosque. Ellos, entonces, comprendieron. Avergonzados, volvieron a hacer lo que habían hecho antes, hasta que el mundo, la vida, fueron lo que eran y debían ser. Apenados, arrepentidos, echaron a andar. ¿No debe hacer cada cual lo que le corresponde? ¿No les tocaba a ellos andar, ayudando al sol a levantarse? Su obligación la han cumplido, tal vez. ¿Nosotros la estamos cumpliendo? ¿Andamos? ¿Vivimos?¹⁰⁰

En los capítulos dedicados al hablador hay una reproducción “fidedigna” de lo que a él le contaron otros machiguengas. Pero la autenticidad, en este caso, tanto del contenido como de la

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 64-65.

forma de contar es una dilación en la evolución del lenguaje de estos personajes porque regresa a un discurso lleno de rasgos arcaizantes falsos en aras de darle legitimidad.

En la novela hay dos discursos muy diferentes; uno, el del hablador que expresa una particular concepción del mundo y que coincide con la definición de Miguel León Portilla en la introducción a *Visión de los vencidos*, como “ese mundo indígena casi mágico, que tenía su raíz en los símbolos”.¹⁰¹ Esta interpretación mágica del mundo queda ejemplificada cuando, en pleno siglo XX, en medio de la selva, el hablador cuenta que en el momento que los machiguengas detuvieron su andar traicionaron al sol y desorientaron a las almas; he ahí la razón de que siempre tengan que estar caminando.

El otro discurso, el del narrador, confluye en vocabulario, sintaxis y conceptos con el del lector contemporáneo de los siglos XX y XXI. Los dos discursos yuxtapuestos remarcan la imposibilidad de diálogo entre ambas culturas. El mismo narrador manifiesta a lo largo de la novela su incapacidad de entender la decisión tomada por Zuratas. Hacia el final de la historia hace una reflexión muy profunda y conmovedora sobre una realidad inaccesible para él, que lo deja fuera, pero que le inspira un enorme respeto:

Porque convertirse en un hablador era añadir lo imposible a lo que era sólo inverosímil. Retroceder en el tiempo, del pantalón y la corbata hasta el taparrabos y el tatuaje, del castellano a la crepitación aglutinante del machiguenga, de la razón a la magia y de la religión monoteísta o el agnosticismo occidental al animismo pagano, es difícil de tragar pero aún es posible, con cierto esfuerzo de imaginación. Lo otro, sin embargo, me opone una tiniebla que mientras más trato de perforar más se adensa.

Porque hablar como habla un hablador es haber llegado a sentir y vivir lo más íntimo de esa cultura, haber calado en sus entresijos, llegado al tuétano de su historia y su mitología, somatizado sus tabúes, reflejos, apetitos y terrores ancestrales. Es ser, de la manera más esencial que cabe, un machiguenga raigal [...].¹⁰²

Volverse un “machiguenga raigal” como se volvió Zuratas fue romper con el otro mundo, significó cancelar cualquier interacción posible. De ahí que, desde esta lectura, la propuesta artística

¹⁰¹ Miguel León-Portilla, *Visión de los vencidos*, p. XXVII.

¹⁰² M. Vargas Llosa, *op. cit.*, pp. 233-234.

de *El hablador* se quede en el camino de encontrar un personaje que sea un puente entre dos civilizaciones.

El hablador es el depositario de la memoria machiguenga, de sus mitos de la creación del mundo, la razón de sus costumbres, del uso de los pigmentos para pintarse la cara, de sus prohibiciones alimenticias, en fin, el porqué de su comportamiento. Suponemos que en este cúmulo de conocimientos radica su sabiduría; sin embargo, salvo cuando habla de su propia curación del pie lastimado, no hay una aplicación del conocimiento empírico ante una situación específica. Es, en realidad, un conocimiento pasivo.

También vale la pena señalar que ni el hablador ni los otros personajes como Clemente Silva y Antonio José Bolívar, son indígenas. En el caso de Zuratas, cabe resaltar su origen, que lo emparenta con la tradición de un pueblo (hasta hace muy poco) errante, también atacado y disperso por el mundo; hay que pensar en la diáspora del pueblo judío. La historia de los machiguengas, paradójicamente, es semejante.

En conclusión, el personaje del hablador restablece o mantiene el diálogo entre los indios dispersos; allí se deposita el valor de su papel social; es su memoria viviente; aun así, no es una voz que construya un diálogo entre los indios de la selva, en este caso los machiguengas, y los habitantes de afuera de la selva. Al leer su discurso es inevitable oír los ecos de la *Visión de los vencidos*, no sólo en la manera en que “habla”, sino que también porque expresa un mundo permeado de magia que al enfrentarse a otra cultura se desmorona dejando huérfanos de creencias a sus pobladores. El hablador es otro personaje al que devora la selva.

El viejo de *Un viejo que leía novelas de amor*

Antonio José Bolívar Proaño es el viejo sabio de finales del siglo XX y principios del XXI. Personaje central de la novela de Luis Sepúlveda, *Un viejo que leía novelas de amor*.

Si Clemente Silva regresó a la selva y ésta lo devoró, jamás lo sabremos. Sí sabemos, con toda certeza, que Saúl Zuratas se quedó en la selva como hablador de los indios machiguengas y que el narrador (identificable con el autor real, Vargas Llosa) no volvió a tener noticias de él. Ambos personajes, de una u otra manera, se internan en la selva llevándose sus conocimientos y la posibilidad de establecer un vínculo entre ambos mundos desapareció con ellos.

Antonio José Bolívar Proaño es un personaje cuya función, al igual que la de Silva, es ser guía; con él comparte todas las atribuciones y funciones del viejo sabio analizadas previamente. Con Zuratas comparte su admiración por los indios, pero se distingue de él porque no se volvió uno de ellos.

La novela de Sepúlveda se publica a principios de los noventa, *La vorágine* de José Eustasio Rivera aparece en 1924. En esos poco más de ochenta años la visión de la selva amazónica y de los indígenas y su cultura se han modificado radicalmente. Hoy, en la primera década del siglo XXI, en plena crisis medioambiental, sabemos que nuestra única oportunidad de sobrevivir como especie es modificar nuestra manera de vivir, de relacionarnos con el entorno y nuestros semejantes y, obligados por los desastres, aprender de las culturas indígenas que vivieron en armonía con la naturaleza durante siglos: “El indígena vive integrado a ella [la selva] y su adaptación se basa en el conocimiento de sus mutuos límites”¹⁰³. La selva amazónica pasó de ser un ente amenazante a estar a punto de desaparecer. En este contexto se sitúa el personaje de *Un viejo que leía novelas de amor*.

Antonio José Bolívar Proaño, como Silva, es también un mestizo; la diferencia es que para cuando aparece el viejo, en el ser mestizo cabe la posibilidad, al menos teóricamente, de ser el resultado de un proceso de síntesis y transición. Ángel Rama al analizar la obra de Arguedas advierte: “De este ajuste

¹⁰³ Monserrat Ordóñez, *La vorágine*, pp. 43-44.

sobre la cultura indígena surgió la posibilidad de pasar al reconocimiento de otra cultura que se deriva de ella pero que implica un mayor grado de incorporación de elementos extraños, propios de la civilización occidental: mestiza".¹⁰⁴

Rama vio en el mestizaje la opción de pervivencia de la cultura indígena, ya que convergen tanto la cultura prehispánica como los nuevos elementos externos. El mestizo es la transición y el resultado, en sí mismo.

Desde esta perspectiva el personaje de Sepúlveda es una síntesis del viejo Silva y de los indígenas que le enseñaron a sobrevivir en la selva.

Antonio José Bolívar, además de aprender a vivir y moverse en la selva como Clemente Silva, aprendió una nueva manera de estar vivo: amar sin culpa, ver la muerte como un proceso natural, respetar la vida de todo ser viviente; transformaciones que todavía no se veían en el viejo Silva. A diferencia de El Brújulo, Bolívar Proaño sí tuvo maestros; en los años noventa, los mentores ya podían ser los indígenas que habitaban la selva amazónica, situación impensable en 1924, año de aparición de *La vorágine*. En los años ochenta (años en que se escribió la novela), los indígenas ya no eran una masa informe, sin rasgos definidos, desprestigiados y poseedores absolutos de todos los vicios y bajezas del género humano.

Pero él no sólo fue aprendiz; también se volvió receptáculo, de los conocimientos empíricos de una cultura que valora enormemente la sabiduría producto de la experiencia. Irónicamente es este conocimiento el que buscarán los fuereños.

Tanto en el caso de Silva como en el de Antonio José Bolívar, su papel esencial es el de guías a través de la selva. Uno de sus saberes principales tiene que ver con la orientación y con poder ubicarse y encontrar el camino. Parecería que uno de los primeros sentidos que pierde el hombre al alejarse de la naturaleza es su capacidad de ubicarse; tal vez ésta sea la razón de, por un lado, ligar

¹⁰⁴ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, p. 186.

la civilización y su avance a las vías de comunicación, y por otro, la de construir carreteras. Las carreteras toman el lugar de las estrellas y del paisaje, nos adentran y sacan de los lugares. En América Latina, en los últimos sesenta años, han tenido un crecimiento muy grande, pero también muy intrusivo. He aquí la reflexión de Ángel Rama sobre lo que sucedió en Perú:

Mariátegui no pudo ver lo que vio Arguedas, o sea los efectos que promovió la modernización de la época. Del mismo modo que ocurrió con Claude Lévi-Strauss, quien fue uno de los últimos antropólogos en percibir, a la altura de 1935, el aislamiento en que estaban las regiones internas del Brasil antes de que fueran subvertidas por los planes carreteros, Arguedas conoció la época de encierro defensivo y su transmutación.

Hace apenas unos veinte años que las antiguas áreas culturales que fueron respetadas durante la administración colonial, están siendo destrozadas y reordenadas por las carreteras...¹⁰⁵

Recordemos que el Alcalde trata de obligar a Bolívar Proaño a que guíe a los fuefeños porque sólo él conoce los caminos de la selva y por lo tanto, es el único capaz de llevarlos y traerlos vivos:

-“Te creo. Pero tú tienes la culpa por haberte negado a acompañarles, a servirles de guía. Contigo no les hubiera pasado nada...”¹⁰⁶; sin embargo, sus conocimientos no se reducen a saber moverse dentro de la selva sin perderse; el viejo desplegará sus saberes, tanto en el proceso de perseguir y cazar como en su relación con el entorno.

Podríamos decir que Bolívar Proaño es un mestizo producto de la transculturación, entendida ésta como la sintetizó Malinowski en el prólogo al libro de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*:

Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente.¹⁰⁷

El viejo, a sus sesenta o setenta años ya no es aquel serrano atemorizado en la selva, pero tampoco es un indio shuar; eso lo supo siempre, era como uno de ellos, pero no era uno de ellos. Sin embargo, el serrano que llegó a la selva trajo consigo un bien muy preciado que ningún grupo

¹⁰⁵ A. Rama, *op cit.*, p. 186.

¹⁰⁶ L. Sepúlveda, *Un viejo que leía novelas de amor*, p. 92.

¹⁰⁷ A. Rama, *op. cit.*, p. 33.

indígena le podía dar, el invento más importante de la cultura occidental: la lectura. Aunque no sabía escribir (o no se acordaba), sí sabía leer. Recordemos que muchas de las culturas indígenas transmitían sus conocimientos de manera oral; los shuar no eran la excepción.

Digresiones que irrumpen la historia principal narrada nos dan cuenta de la transformación del personaje. Desde las primeras hojas nos topamos con una voz serena que, sin aspavientos, impide que se cometa una injusticia más con las víctimas de siempre: los indios. La intervención es muy valiente por osada, pues contradice a la autoridad, que entre más alejada de los centros de poder, más arbitraria es. Llama la atención el hecho de que para corroborar sus afirmaciones se dirija en lengua shuar a los indígenas; el viejo sirve de puente entre el mundo del alcalde y lo que sucede en la selva: "... El viejo le habló en su idioma a uno de los shuar y el indígena saltó a la canoa para entregarle una mochila de lona verde".¹⁰⁸ El hecho de que el viejo sea el puente entre esos dos mundos tan dispares le confiere un enorme poder con el que quedará invertida la posición de dominado a dominante, aunque ésta no haya sido una acción intencional.

¿Por qué el viejo puede contradecir al alcalde? ¿Por qué sus palabras son escuchadas y tienen credibilidad, cuando en realidad el poder lo detenta el alcalde? La función de viejo sabio es, precisamente, comprender y expresar aquello que los demás no logran entender o ver. Gracias a sus conocimientos es capaz de echar luz sobre un asunto tan tenebroso. Sus palabras tienen credibilidad, porque, aunque todo sucede al inicio de la novela, conforme avanzamos en la lectura nos enteramos de que el viejo se ha ganado esa estatura moral entre los habitantes de El Idilio por sus acciones, resultado de sus conocimientos y buen criterio.

Al comienzo los lugareños lo rehuyeron mirándolo como a un salvaje al verle internarse en el monte, armado de la escopeta, una Remington del catorce heredada del único hombre que matara y de una manera equivocada, pero pronto descubrieron el valor de tenerlo cerca.¹⁰⁹

Sus intervenciones son siempre para aclarar la situación. Su fuerza se afina en sus conocimientos sobre la selva y, aunque los otros no lo sepan, en lo aprendido de los shuar.

¹⁰⁸ L. Sepúlveda, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 59.

¿Pero cuáles son esos conocimientos? Por un lado, los que están relacionados con el desarrollo y agudización de los sentidos: observa, toca, huele, escucha; y por otro, con una visión de la vida en armonía con la naturaleza. Podríamos decir, principios éticos, que son los que articulan los dos planos del conocimiento empírico. Porque no es que sólo sea capaz de resolver situaciones inmediatas difíciles, sino que ubica en un contexto una acción para poder entenderla o interpretarla.

A diferencia de Silva, su pensamiento y su discurso ya no conservan ningún rasgo de explicaciones provenientes de un mundo mágico, no reza una plegaria para calmar a la selva o atribuye un modo de actuar errático al embrujo de los árboles. Su pensamiento es casi científico: hay un efecto, un resultado porque existe una causa. Por ejemplo, al inicio de la novela, cuando aparece el primer gringo muerto:

El gringo hijo de puta mató a los cachorros y con toda seguridad hirió al macho. Mire el cielo, está que se larga a llover. Hágase el cuadro. La hembra debió de salir de cacería para llenarse la panza y amamantarlos durante las primeras semanas de lluvias. Los cachorritos no estaban destetados y el macho se quedó cuidándolos. Así es entre las bestias, y así ha de haberlos sorprendido el gringo. Ahora la hembra anda por ahí enloquecida de dolor. Ahora anda a la caza del hombre. Debió de resultarle fácil seguir la huella del gringo. El infeliz colgaba a su espalda el olor a la leche que la hembra rastreó.¹¹⁰

La cita anterior es un ejemplo de la manera de pensar del viejo. Ve los resultados, los estudia y bajo el marco de sus conocimientos explica o aclara la situación, analizando las causas.

La figura del viejo sabio era la de aquel que traía el amuleto o el objeto mágico para ayudar al héroe; en cambio, nuestro viejo sabio provee una explicación muy razonada de lo que acontece. Ello es posible gracias a que tiene todos los elementos para hacerlo: por un lado, conoce muy bien a los habitantes de la selva, y por otro, sabe cómo actúan, en este caso, los gringos, pero, en general, los que vienen de fuera de la selva. Así funde el pensamiento racional e instinto. En el fragmento citado anteriormente se puede leer entre líneas un enojo de parte del viejo ante la total ausencia de una ética básica.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

Cuando digo que la ética aprendida entre los shuar es lo que articula los dos planos del conocimiento empírico es porque el viejo aclara la muerte del primer gringo al saber que fueron zarpazos, no cuchillos; por ende que el asesino fue un animal, no un indio, y el hombre murió porque violó principios de convivencia y equilibrio dentro de la selva: “Y los tigrillos tampoco te son extraños, salvo que jamás diste muerte a un cachorro, ni de tigrillo, ni de otra especie. Sólo ejemplares adultos, como indica la ley shuar”.¹¹¹

Su sabiduría radica en el conocimiento que tiene del entorno y su capacidad de movilizarlo para resolver atinadamente situaciones aparentemente irresolubles.

Antonio José Bolívar Proaño es un personaje que comunica los dos mundos: el de la selva y el de los blancos. Desde luego, su labor se centra fundamentalmente en contrarrestar las barbaridades cometidas por los blancos. En el entorno natural en el que se desarrolla la novela, es evidente que quienes más necesitan ayuda para poder sobrevivir son los blancos. De alguna manera, el viejo es quien traduce los signos de la selva que están ahí para ser leídos, pero es necesario saber leerlos.

Es un personaje puente porque él sería un ejemplo del hombre nuevo latinoamericano, conocedor de su entorno natural y capaz de moverse en los dos mundos. Respetuoso de los ciclos de la naturaleza, instruido en la cosmogonía de los indígenas y libre pensador, es un personaje transculturado porque no es un indígena, lo sabía y recordaba todo el tiempo, pero tampoco es un blanco. En él se conjugan y se reelaboran ambos mundos. Es el único capaz de hacer una lectura exacta de lo que sucede en la selva y actuar en consecuencia. Después de su larga estancia entre los indios shuar su esencia se modificó; su manera de ver y de analizar su entorno cambió profundamente. Incluso, una vez expulsado por los indios, él mantiene la manera de actuar aprendida con los indios.

La elección del escritor de construir un personaje como el viejo conlleva un reconocimiento a los indios y a su cosmogonía; sin embargo, no hay en el personaje una fusión con ellos como la hubo en

¹¹¹ *Ibid.*, p. 122.

el caso de Saúl Zuratas, que recorrió el camino de regreso hasta integrarse y ser uno de ellos, camino difícil de retomar porque significaría una renuncia a lo que ya se es: mestizo; en el camino de regreso tomado por Zuratas no hay transición ni síntesis; lo que hay es rechazo a uno de los dos elementos que interactúan en un mismo espacio vital.

Antonio José Bolívar Proaño es un viejo sabio pero con características propias dictadas por el entorno de la selva amazónica de finales del siglo XX, en el que la sabiduría consiste en conocer profundamente el entorno natural y sus habitantes, los principios para la convivencia en armonía y respeto; un desarrollo extremo de sus sentidos; la intuición y la equidad. Clemente Silva crea un puente entre la selva y el mundo exterior; es un personaje que, sobre todo, trae noticias de la selva. Zuratas, el personaje del hablador, no logra establecer esa comunicación, ni con la selva ni con los machiguengas. Sin embargo, Bolívar Proaño crea un vínculo, aunque indirecto, entre la cultura de los indios shuar y el mundo exterior.

3. Las novelas de amor y la lectura

El viejo, Antonio José Bolívar Proaño, encontró el antídoto para la soledad, para su soledad; la lectura. El título de la novela de Luis Sepúlveda, *Un viejo que leía novelas de amor*, es efectivamente la historia de un viejo que, en la selva amazónica, leía novelas de amor. El descubrimiento más importante de su vida fue que sabía leer.

—¿Sabes leer? —le preguntaron.

—No me acuerdo.

—A ver. ¿Qué dice aquí?

Desconfiado, acercó el rostro hasta el papel que le tendían, y se asombró de ser capaz de descifrar los signos oscuros.¹¹²

Hallazgo fortuito que era un “antídoto contra el ponzoñoso veneno de la vejez”¹¹³ y hasta cierto punto que mitigó la desgracia de haber sido expulsado del paraíso shuar. El problema es que no tenía qué leer. Entonces se dio a la tarea de buscar qué era lo que quería. Largo periplo que lo llevó a probar varios tipos de textos, pasó por los periódicos que no le interesaron; las noticias que ahí encontraba no significaban nada para él: “Todo eso ocurría en un mundo lejano, sin referencias que lo hicieran entendible y sin invitaciones que lo hicieran imaginable”.¹¹⁴ Probó la vida de los santos, geometría, historia y en ese probar se enteró que los libros trataban de muchos temas: aventuras, ciencia, amor y un sinnúmero de tópicos, pero lo que más le interesó fueron los que hablaban del amor. Desafortunadamente, tuvo que esperar a que terminara la estación de lluvias para hacerse de algún libro, pero antes había que allegarse los medios económicos para conseguir ese bien que remediaría “su desgracia de lector inútil”.¹¹⁵ Para poder pagar su pasaje en el barco que lo llevaría al próximo pueblo, donde encontraría lo que buscaba, echó mano de sus saberes y fue la propia selva la que le facilitó los recursos para ir en busca del invento más refinado y poderoso de la cultura letrada.

¹¹² L. Sepúlveda, *op. cit.*, pp. 61-62.

¹¹³ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

Durante su travesía charló con el doctor Rubicundo Loachamín y lo puso al tanto de las razones de su viaje. El dentista lo escuchaba divertido:

—Pero, viejo, si querías disponer de unos libros, ¿por qué no me hiciste el encargo? De seguro que en Guayaquil te los hubiera conseguido.
—Se le agradece, doctor. El asunto es que todavía no sé cuáles libros quiero leer. Pero cuando lo sepa le cobraré la oferta.¹¹⁶

Después de cinco meses de leer temas variados decidió que lo que le interesaba eran los libros que hablaran del amor. Finalmente regresó a El Idilio con un libro prestado por una maestra de escuela:

...para leerlo una y cien veces frente a la ventana, tal como se disponía a hacerlo ahora con las novelas que le trajera el dentista, libros que esperaban insinuantes y horizontales sobre la alta mesa, ajenos al vistazo desordenado a un pasado sobre el que Antonio José Bolívar Proaño prefería no pensar, dejando los pozos de la memoria abiertos para llenarlos con las dichas y los tormentos de amores más prolongados que el tiempo.¹¹⁷

El viejo elige de entre lo que tenía a la mano novelas que hablan de amor; finalmente, se decide por la literatura. Llama la atención la selección porque la decisión concuerda con lo que Roland Barthes afirma sobre la literatura: “Por otro lado, el saber que ella moviliza jamás es ni completo ni final; la literatura no dice que sepa algo, sino que sabe de algo, o mejor aún: que ella les sabe algo, que les sabe mucho sobre los hombres”.¹¹⁸ El viejo se decide por libros que cuentan de la vida, de tristezas y alegrías.

El viejo era un lector principiante y su forma de leer nos regresa a los inicios del aprendizaje de la lectura y al mismo proceso de lectura recorrido por el género humano. A nivel individual:

En la época contemporánea, la lectura silenciosa representa la última fase de un aprendizaje que empieza con el método de lectura en voz alta y pasa a través de la lectura en voz baja, de modo que la diferencia entre los dos modos de leer – el vocal y el visual- puede ser considerada índice de un bajo nivel sociocultural en una sociedad determinada.¹¹⁹

El viejo es alguien que recupera un saber, una habilidad que no le era necesaria en su entorno; él sabía lo que le era indispensable para poder vivir en la selva.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹¹⁸ Barthes, Roland, *El placer del texto*, p. 125.

¹¹⁹ Cavallo, Guglielmo, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, p. 113.

De hecho, con el descubrimiento del viejo y su proceso de lectura, somos partícipes de una reapropiación de la palabra y su significado. Guglielmo Cavallo, en relación con la lectura en la antigua Grecia, nos dice que “[...] cabe pensar que la lectura en voz alta constituye la forma original de la lectura”¹²⁰, y es en voz alta como el viejo lee; toma letra por letra, las degusta; primero, una por una, hasta encontrar su exacta sonoridad, luego las une para llenarse del sentido de las palabras que forman al conjugarse.

Leía lentamente, juntando las sílabas, murmurándolas a media voz como si las paladeara, y al tener dominada la palabra entera la repetía de un viaje. Luego hacía lo mismo con la frase completa, y de esa manera se apropiaba de los sentimientos e ideas plasmados en las páginas. “Cuando un pasaje le agradaba especialmente lo repetía muchas veces, todas las que estimara necesarias para descubrir cuán hermoso podía ser también el lenguaje humano.”¹²¹

Su lectura es un ritual individual e íntimo en el que le restituye a la letra escrita su magia. Gracias a ese paladear el sonido, a esa búsqueda de significado las sustrae de lo ordinario

El estereotipo es la palabra repetida fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural, como si por milagro esa palabra que se repite fuese adecuada en cada momento por razones diferentes, como si imitar pudiese no ser sentido como una imitación: palabra sin vergüenza que pretende la consistencia pero ignora su propia insistencia.¹²²

El deletreo nos habla de una fase inicial de quien no tiene práctica en la lectura; la parsimonia con que lee le permite llenar las palabras con su propia experiencia vital; gracias a ese pausado ritual sonoro es como logra imaginar el mundo propuesto por el libro:

El lector que pronuncia la secuencia DOUKIPUDONKTAN por vez primera reconoce como lenguaje, gracias a su oído, esa misma secuencia, pensando quizá: “¡Ah, esto es lo que eso quiere decir!”. Ya antes de haberla reconocido de esa manera, a la vez oral y aural ha podido identificar las letras, observando la peregrina presencia de dos K; pero esa identificación no es todavía una lectura. El momento decisivo, el momento del reconocimiento, es aquel en que las letras, a primera vista opacas en cuanto a su sentido y por tanto, siempre semejantes a las letras elegidas al azar, se revelan portadoras de sentido, gracias a la voz lectora. Al pronunciar las letras, el lector reconocerá si forman una secuencia inteligible o no.¹²³

¹²⁰ Cavallo, *op cit.*, p. 60.

¹²¹ L. Sepúlveda, *op. cit.*, p. 37.

¹²² Barthes, *op. cit.*, p. 69.

¹²³ Svenbro, Jesper, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, pp. 67 -68.

Los libros, entonces, no son ya apoyos o extensión de la memoria, sino reservorios de experiencias humanas. Nos demandan participación, nos piden que les demos sentido con nuestro mundo entendido éste como: "...el conjunto de referencias abiertas por todo tipo de texto, descriptivo o poético, que he leído, comprendido y amado."¹²⁴ Seguramente pocos eran los libros que el viejo había leído y amado, y aunque al mundo al que hacen referencia le es poco familiar, no se arredra.

Al leer acerca de ciudades llamadas París, Londres o Ginebra, tenía que realizar un enorme esfuerzo de concentración para imaginárselas. Una sola vez visitó una ciudad grande, Ibarra, de la que recordaba sin mayor precisión las calles empedradas, las manzanas de casas bajas, parejas, todas blancas, y la plaza de Armas repleta de gentes paseándose frente a la catedral.

Esa era su mayor referencia del mundo...¹²⁵

Aun con su muy limitada experiencia literaria y mundana logra tocar aquello que es común en los hombres, el amor, con sus sufrimientos y alegrías. De hecho, la descripción de los libros que le gusta leer es muy básica. La siguiente escena ocurre entre el dentista y el viejo:

Te traje dos libros.
Al viejo se le encendieron los ojos.
—¿De amor?
El dentista asintió.
....
—¿Son tristes?-preguntaba el viejo.
—Para llorar a mares- aseguraba el dentista.
—¿Con gente que se ama de veras?
—Como nadie ha amado jamás.
—¿Sufren mucho?
—Casi no pude soportarlo- respondía el dentista.¹²⁶

Produce un efecto divertido y conmovedor presenciar de qué manera el viejo y sus compañeros tratan de aprehender el mundo propuesto por el libro, de hacer imaginable lo que está leyendo. Uno de sus acompañantes, muy intrigado por la atención que el viejo le dispensa al libro y a su lectura, le pide que le lea en voz alta:

—Anda, lee un poquito más alto.
[...]
—Entonces, tengo que leerte desde el comienzo, para que sepas quiénes son los buenos y quiénes los malos.
Antonio José Bolívar regresó a la primera página del libro. La había leído varias veces y se la sabía de memoria.

¹²⁴ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, p. 50.

¹²⁵ L. Sepúlveda, *op. cit.*, pp. 73-74.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 32.

“Paul la besó ardorosamente en tanto el gondolero, cómplice de las aventuras de su amigo, simulaba mirar en otra dirección, y la góndola, provista de mullidos cojines se deslizaba apaciblemente por los canales venecianos.”

-No tan rápido compadre- Dijo una voz.

El viejo levantó la vista. Lo rodeaban los tres hombres....¹²⁷

La escena nos plantea una pregunta cuya respuesta es incierta. Cómo ese lector aislado y sus oyentes logran imaginar Venecia, una góndola y su gondolero, cómo conciben el adjetivo abstracto “ardorosamente”. Según Wolfgang Iser “Actualizamos el texto por medio de la lectura...”¹²⁸, y eso es lo que presenciamos, una lectura colectiva en la que se actualiza el texto, aunque sea en un plano muy epidérmico como corresponde a un lector principiante al tratar de asir los significados de las palabras. Si bien, “toda la lectura se convierte en el acto de fijar la estructura oscilante del texto en significados que, por lo general, se producen en el proceso mismo de la lectura”¹²⁹, nuestros lectores en la selva no se conforman con entender el significado de las palabras: buscan, como otros lectores, lo que tan claramente describió Henry James: “la experiencia maravillosa de poder llevar temporalmente otra vida”¹³⁰.

Roger Chartier, citando a Paul Ricoeur, nos dice:

...el seguir a Paul Ricoeur nos permite comprender la lectura como una “apropiación”. Y ello, en un doble sentido: por un lado, la apropiación designa la efectuación, la “actualización” de las posibilidades semánticas del texto; por otro lado, sitúa la interpretación del texto como la mediación a través de la cual el lector puede llevar a cabo la comprensión en sí y la construcción de la “realidad”.¹³¹

Pero, ¿a cuál realidad se refieren Ricoeur y Iser? Se refieren a aquella que “es siempre tan sólo la constituida por ellos (los libros) y, con ello, es una reacción a la realidad”.¹³² Si bien la realidad que nos ofrecen los libros es la que ellos construyen, siempre está conformada por elementos que nos son, de alguna manera, conocidos, pues de lo contrario serían inabordables e incomprensibles.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 112- 113.

¹²⁸ Wolfgang, Iser, *La estructura apelativa de los textos*, en *En busca del texto*, p. 101.

¹²⁹ Iser, *op. cit.*, p. 104.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 159.

¹³¹ Chartier, Roger, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, p. 424.

¹³² Iser, *op. cit.*, p. 102.

En el libro que lee en la selva, las palabras hacen referencia a un constructo cultural y real de Occidente, Venecia. En la experiencia vital, literaria e imaginativa de nuestro lector, no existen dichos conceptos. Antonio José Bolívar es un lector solitario porque no está inserto en una comunidad de lectores, en una comunidad cultural cuyo acervo sería un bien colectivo que contribuiría a definir conceptos o imágenes exactas con experiencias construidas y compartidas; sin embargo, el texto les sigue significando; en esa lectura colectiva, entre todos logran construir una imagen, tal vez poco precisa, pero lo suficiente para que lo que leen les diga algo.

—Hay palabras que no conozco- señaló el que había hablado.

—¿Tú las entiendes todas?- preguntó otro.

El viejo se entregó entonces a una explicación a su manera, de los términos desconocidos.

Lo de gondolero, góndola, y aquello de besar ardorosamente quedó semiacclarado tras un par de horas de intercambio de opiniones salpicadas de anécdotas picantes. Pero el misterio de una ciudad en la que las gentes precisaban de botes para moverse no lo entendían de ninguna manera.¹³³

Esta puesta en escena en la novela de Sepúlveda de la actualización de un texto, es decir, el proceso por medio del cual éste adquiere un significado y de cómo el lector construye el mundo propuesto por él, queda sintetizado en una cita que hace Iser:

Northrop Frye escribió una vez: “ Se ha dicho de Boehme que sus libros son como un picnic, al que el autor trae las palabras y el lector el significado. Puede que esta observación haya sido concebida como una burla a Boehme, pero es una descripción exacta de todas las obras literarias, sin excepción.”¹³⁴

Es lo que sucede en esa lectura colectiva entre el viejo y sus compañeros, el autor puso las palabras y ellos tratan de construir el significado y el mundo propuesto por el libro.

Desde otra perspectiva, ese lector solitario, también, es lector primigenio. El acto de leer es una búsqueda para dotar de sentido a las palabras, para que le signifiquen algo. Tal vez esa es una de las razones por la que el viejo eligió novelas de amor, por ser éste un sentimiento muy básico y común al género humano.

¹³³ Sepúlveda, *op. cit.*, p. 113.

¹³⁴ Iser, *Ibid.*, p. 131.

Un momento importante es cuando el viejo hace la lectura para el grupo, en voz alta, de una parte de la novela que está leyendo. Se vuelve lector para los otros, que, sorprendidos, confirman que él sabe leer. Así revive, aunque sólo sea efímeramente, un oficio casi perdido, el de lector. Y revive los tiempos en los que mucha gente que no sabía leer se reunía para escuchar a un lector que les leía en voz alta.

Y es así como toda la descripción del acto de leer es un homenaje a la lectura misma. El viejo recorre casi cada faceta por las que ha pasado Occidente desde el inicio del uso de la letra escrita. Incluso, él mismo pasó de una cultura ágrafa, shuar, a una cuyo producto más refinado es la escritura-lectura.

En la novela, el conocimiento de los indios shuar es empírico, basado en la experiencia, y su transmisión por medio de la oralidad. Ello explica por qué el viejo no estaba seguro de si sabía leer o no, pues en la selva no necesitaba leer. Lo que necesitaba saber lo ponía en práctica todo el tiempo y lo recordaba constantemente, no necesitaba de un libro para consultar o recordar.

El tema de la lectura y de los libros, sin ser central, cumple una función de contrapeso. Igual que para el viejo, estos pasajes son momentos de descanso para el lector, ya que las escenas de acción se suceden sin parar.

El encargado de llevarle los libros al viejo es el dentista, para el que esa diligencia era muy incómoda, pero:

...la solución la encontró de manera inesperada en un burdel del malecón.

Al dentista le gustaban las negras, primero porque eran capaces de decir palabras que levantaban a un boxeador noqueado, y, segundo, porque no sudaban en la cama.

Una tarde mientras retozaba con Josefina, una esmeraldeña de piel tersa como cuero de tambor, vio un lote de libros ordenados encima de la cómoda.

—¿Tú lees?- preguntó

—Sí. Pero despacito- contestó la mujer.

—¿Y cuáles son los libros que más te gustan?

—Las novelas de amor- respondió Josefina, agregando los mismos gustos de Antonio José Bolívar.

A partir de aquella tarde Josefina alternó sus deberes de dama de compañía con los de crítico literario, y cada seis meses seleccionaba las dos novelas que, a su juicio, deparaban mayores sufrimientos, las mismas que más tarde Antonio José Bolívar Proaño leía en la soledad de su choza frente al río Nangaritza.¹³⁵

¹³⁵ Sepúlveda, *op. cit.*, p. 33.

Con esta escena se introduce el humor que rompe con cualquier atisbo de solemnidad que podría rodear a la lectura. De hecho, Josefina recuerda a aquellas lectoras del siglo XIX que leían novelas por entregas que recortaban, pegaban o cosían para poder intercambiárselas. Tanto Josefina, en un burdel, como el viejo en la selva son herederos de un concepto que tiene su origen en ese siglo XIX:

Las lectoras del siglo XIX pueden asociarse al desarrollo de una lectura silenciosa e individual que relega la lectura en voz alta a un mundo a punto de desaparecer. Tal vez la lectora fue más que eso: una pionera de las modernas nociones de privacidad e intimidad.¹³⁶

Para Antonio José Bolívar los momentos de lectura se vuelven momentos íntimos, de consuelo, que contrastan con la fuerza de la naturaleza, la violencia y vertiginosidad del mundo que lo rodea.

Antonio José Bolívar Proaño, además de encontrar un antídoto contra su soledad, en el camino se topó con un conocimiento que había olvidado, el de los libros. Este hallazgo -más el conocimiento empírico adquirido con los shuar- lo vuelven un personaje singular dentro de la tradición de los viejos sabios de la literatura. Tal vez Antonio José Bolívar Proaño sea la semilla del mestizaje propuesto por Ángel Rama que sintetiza dos mundos.

¹³⁶ Martyn Lyons, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, p. 489.

Conclusiones generales

En estricto sentido, el arte no sirve para nada “útil”; sin embargo, ha estado con la humanidad desde siempre. Es imposible imaginar una civilización sin algún tipo de expresión artística por primitiva que sea. En la introducción a *Estructura del texto artístico*, Yuri Lotman señala:

El arte ha acompañado a la humanidad a lo largo de toda la existencia históricamente establecida de ésta. Ocupado en la producción, entregado a la lucha por la conservación de la vida, desprovisto casi siempre de lo estrictamente necesario, el hombre encuentra invariablemente tiempo para dedicarse a la actividad artística, siente su necesidad.¹³⁷

Tanto estudiosos del arte como creadores se han dado a la tarea de examinar su función y una de las afirmaciones más enfáticas y aventuradas es que es otra forma de conocimiento. Sin embargo, hay quienes matizan esta aseveración; por ejemplo, para teóricos como Umberto Eco (1962) el arte no es una forma totalmente válida de conocimiento:

En efecto, es siempre arriesgado sostener que la metáfora o el símbolo poético, la realidad sonora o la forma plástica, constituyen instrumentos de conocimiento de lo real más profundos que los instrumentos que presta la lógica. El conocimiento del mundo tiene en la ciencia su canal autorizado, y toda aspiración del artista a ser vidente, aun cuando poéticamente productiva, tiene en sí misma algo de equívoco.¹³⁸

Otros pensadores como Lotman subrayaron el hecho de que había que ensanchar el concepto de conocimiento; no esperar “proposiciones lógicas del mismo tipo que las investigaciones científicas”¹³⁹ porque el arte no se manifiesta así.

Para Susan Sontag, escritora y ensayista, el conocimiento que adquirimos por medio del arte es “una experiencia, y no una afirmación o la respuesta a una pregunta”.¹⁴⁰ Para ella la gran obra de arte, fundamentalmente, es una experiencia que modifica nuestra lectura e interpretación de la realidad que nos circunda.

¹³⁷ Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 9.

¹³⁸ Umberto Eco, *Obra abierta*, p. 54.

¹³⁹ Y. Lotman, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁰ Susan Sontag, *Contra la interpretación*, p. 33.

Aunque con matices, los tres autores citados coinciden en que el conocimiento que produce el arte es muy diferente, tanto en contenido como en expresión al de la ciencia. Este último busca el acrecentamiento de conceptos o pruebas que constaten o nieguen una teoría.

Es evidente que hablar del arte desde esta perspectiva es sumamente resbaladizo e incluso provocador, entre otras razones porque las diferentes manifestaciones conllevan sus propios lenguajes, por lo que cada uno tiene una forma propia, pero todas las expresiones artísticas tienen en común el hecho de que reorganizan y reelaboran elementos de la realidad para darnos una perspectiva diferente.

Entonces, ¿cómo podemos decir que el arte es una forma de adquirir conocimiento? El reacomodo o la concomitancia de elementos dispares hecho por el artista provoca la modificación de nuestra percepción, pero el nuevo orden no es arbitrario: responde a su imaginación y particular sensibilidad. El cambio que se produce a partir del arte “[...] modifica nuestra conciencia y sensibilidad, y cambia la composición, aun levemente, del humus que nutre todas las ideas y sentimientos específicos”.¹⁴¹ Enfoca nuestra atención sobre aspectos en los que no habíamos reparado de nuestro tiempo, de nuestros miedos; les da profundidad y forma. El arte reconfigura elementos de la realidad, considerada ésta de manera muy amplia. Una vez más Eco aclara:

Así pues, sucede que –dada una lengua como sistema de probabilidades- ciertos elementos particulares de desorden aumentan la información de un mensaje.

En el arte es donde, por excelencia, se verifica este hecho, y la palabra poética se considera comúnmente como aquella que, poniendo en una relación absolutamente nueva sonido y concepto, sonidos y palabras entre sí, uniendo frases de manera no común, comunica, al mismo tiempo que un significado dado, una emoción inusitada.¹⁴²

Ofrecer otra perspectiva de la realidad es una de las funciones del arte; para ello toma como materia prima, esencialmente, elementos que nos son conocidos, que nos dicen algo, para poder establecer la comunicación; de lo contrario su lenguaje nos sería totalmente ajeno e incomprensible, y por lo tanto sería imposible que ese objeto-obra incidiera en nuestra percepción y produjera el

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² U. Eco, *op. cit.*, p. 148.

conocimiento del que estamos hablando. Cuando el creador o la obra rompe el vínculo entre lo conocido y lo nuevo sucede la incomunicación, la soledad:

Vicente Huidobro, consciente de que las palabras gastan su capacidad expresiva [...] optó [...] por abandonarlas e inventar otras nuevas, crearlas.

Nuevos sentimientos, nuevas ideas, nuevos mundos y mundos personales, exclusivos. Por ellos y con ellos nuevas palabras. Pero sin contrato. Sin acuerdo. Sólo el poeta. Y el poeta queda solo con sus sentimientos, sus ideas y sus mundos. No hubo pacto, se quiso huir de lo comunitario y se cayó en la soledad.¹⁴³

Cuando el acto creativo no es una ruptura total, entonces el artista con su particular sensibilidad decide cuáles elementos de la realidad va a seleccionar y cómo los va a organizar en la obra. Un ejemplo emblemático es el *Guernica* de Picasso, obra muy estudiada por teóricos tan disímiles como Eco, Lotman y Ernst Fisher, todos ellos coincidentes en que el *Guernica* es una síntesis de su tiempo. Pero no siempre el artista trabaja con elementos de su entorno; a veces se adelanta a su tiempo proponiendo por medio de una pieza o de la totalidad de su obra nuevos cánones estéticos, que son nuevas maneras de concebir el mundo. Hay que recordar el rechazo e incompreensión que recibió *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky¹⁴⁴ las primeras veces que se tocó, incompreensión incluso de escuchas tan instruidos como Arthur Rubinstein.

Sin dejar de ser la expresión de un individuo, la obra de arte es, a la vez, síntesis de tiempo y de concepciones del mundo. Entonces el artista es un receptor de las inquietudes de su sociedad; las asimila, transforma y las entrega en una obra, sea literaria, sonora, de movimiento, pictórica, y con ellas expresa certeramente el desasosiego colectivo. Pero el artista sabe que su trabajo no es dar respuestas: “el escritor, como bien decía Chéjov, no está obligado a resolver, suficiente con que sepa plantearlos [problemas] bien...”¹⁴⁵

¹⁴³ Jorge Urrutia, *La verdad convenida*, p. 17.

¹⁴⁴ Arthur Rubinstein, en *My young years*, p. 412. “...when the curtain went up, the music was difficult to grasp, and with the progress of the ballet, the noise and the monotony of the score and the incomprehensible action on the stage began to exasperate me. When it came to the last hysterical dance of the sacrificed maiden, my nerves could not take it any more. I was defeated and unhappy.It took me weeks of study to understand the greatness of this work. Ten years later, in Paris, young pupils of the Conservatory played this score as if it were a study of Czerny.

¹⁴⁵ A. Rama, *op. cit.*, p. 202.

Lo que le da peso y profundidad a lo expresado por el arte es la manera del creador de reelaborar la realidad. El arte, en especial el contemporáneo, dimensiona las inquietudes, las pone con una perspectiva suficiente para que la sociedad pueda verlas. El artista las sustrae de la cotidianidad, hasta cierto punto anodina; reacomoda y combina de una manera tan particular que provoca alguna reacción en los espectadores.

Umberto Eco reflexiona sobre cómo el arte busca soluciones a nuestras crisis:

Así el arte contemporáneo está intentando encontrar anticipándose a la ciencia y a las estructuras sociales- una solución a nuestra crisis, y la encuentra del único modo que le es posible, bajo un carácter imaginativo, ofreciéndonos imágenes del mundo que equivalen a metáforas epistemológicas, y constituyen un nuevo modo de ver, de sentir, de comprender y de aceptar un universo en el que las relaciones tradicionales se han hecho pedazos y en el que se están delineando fatigosamente nuevas posibilidades de relación.¹⁴⁶

Para Eco la metáfora epistemológica se refiere a que “en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja -a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia, o sin más, la cultura de la época ven la realidad”.¹⁴⁷

A pesar del recelo de Eco acerca de considerar el arte como una forma de conocimiento, es innegable que sólo en el ámbito imaginativo lo disperso o inconjugable encuentra armonía. El arte es un universo imaginativo que al público “[...]puede hacerles salir –con el mero oír la literatura o la música o el ver las ilustraciones de la Biblia en las imágenes de las catedrales- fuera del horizonte cerrado de un mundo limitado por el analfabetismo y regulado por las creencias inalterables”.¹⁴⁸

La novela de Sepúlveda es ejemplo de una síntesis creativa y de la función del arte en la que el artista expresa sus preocupaciones y las de sus contemporáneos con respecto al medio ambiente. La obra retoma imágenes arquetípicas de la tradición europea: la naturaleza, el viejo sabio, el libro y la lectura, las resemantiza y reelabora a partir de una perspectiva “latinoamericana”.

¹⁴⁶ U. Eco, *op.cit.*, p. 54.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁴⁸ Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, p. 33.

La naturaleza del Nuevo Continente vuelve a ser un tema primordial en el siglo XX y XXI. Pero para poder hablar de ella otra vez es imperativo recurrir a las metáforas epistemológicas a las que se refiere Eco; al menos las dos más sólidamente construidas en el acervo del imaginario latinoamericano: el Paraíso del Génesis y el Infierno verde¹⁴⁹. En ese complejo espacio Sepúlveda sitúa los conflictos contemporáneos que necesita elucidar: la preocupación por la devastación de la selva amazónica y sus culturas; la incapacidad de establecer vínculos entre la cultura letrada de occidente y la autóctona; la injusticia rampante ejercida contra los indígenas; en esencia, el choque entre conceptos disímbolos de civilización.

La novela no da soluciones “prácticas” a ninguno de los conflictos tratados; su quehacer es mostrarlos desde una nueva e inesperada perspectiva y en cuya exposición radica la respuesta del artista.

En *Un viejo que leía novelas de amor* están presentes las diferentes imágenes de la naturaleza latinoamericana. Presenciamos cómo se va transformando hasta llegar a una imagen radicalmente opuesta de la inicial. Ese desplazamiento está intencionalmente entretejido con el proceso de la juventud a la vejez y de la transformación en viejo sabio de Antonio José Bolívar.

La primera imagen aludida es la del Infierno verde y muy similar a la que se construye en *La vorágine*:

Empezaron a morir los primeros colonos. Unos por comer frutas desconocidas; otros atacados por las fiebres rápidas y fulminantes; otros desaparecían en la alargada panza de una boa quebrantahuesos que primero los envolvía, los trituraba, y luego engullía en un prolongado y horrendo proceso de ingestión.¹⁵⁰

La siguiente es la de un paraíso en la tierra, lugar exuberante y pródigo:

Por más que intentara revivir su proyecto de odio, no dejaba de sentirse a gusto en aquel mundo, hasta que lo fue olvidando, seducido por las invitaciones de aquellos parajes sin límites y sin dueños.¹⁵¹

¹⁴⁹ Ambas imágenes estudiadas respectivamente en *María* y *La vorágine*, en esta tesis.

¹⁵⁰ Sepúlveda, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 44- 45.

Una vez recuperada la imagen del Paraíso comienza la reelaboración de la “metáfora epistemológica”¹⁵² de la selva para el siglo XX y XXI:

Enormes máquinas abrían caminos y los shuar aumentaron su movilidad. Ya no permanecían los tres años acostumbrados en un mismo lugar, para luego desplazarse y permitir la recuperación de la naturaleza. Entre estación y estación cargaban con sus chozas y los huesos de sus muertos alejándose de los extraños que aparecían ocupando las riberas del Nangaritza.¹⁵³

Hasta llegar al planteamiento central de la novela: la selva ahora es un ser amenazado por el hombre:

Antonio José Bolívar se ocupaba de mantenerlos a raya, en tanto los colonos destrozaban la selva construyendo la obra maestra del hombre civilizado: el desierto.¹⁵⁴

Así el escritor pone en primer plano los elementos tradicionales de los que habla Lotman para contrastar y poder modificar la imagen de la selva que se había construido hasta mediados del siglo XX .

La forma de la novela también es una manifestación de algo, es decir, es una novela que está más cercana a la manera tradicional de contar que a la búsqueda de nuevas formas sonoras o a la experimentación con complejas técnicas narrativas. Es evidente que el interés del autor estaba en la expresión más que en la forma. Ello no quiere decir que la novela sea lineal, muy por el contrario, está perfectamente armada por medio de cortes temporales y analepsis que le dan a la narración una velocidad que va *in crescendo* hacia el final.

Desde mi lectura el tema central es la nueva situación de la naturaleza en Latinoamérica, particularmente, el último pulmón del mundo, la Amazonia. Dos inquietudes expresadas en la novela están entramadas al tema central: 1. la imposición de los valores de la cultura occidental en un espacio que tiene sus propias culturas; 2. Antonio José Bolívar, síntesis de ambos mundos, viejo sabio latinoamericano cuyo poder y sabiduría radican en la capacidad de leer la naturaleza americana y los libros escritos en occidente.

¹⁵² Para Pedro Maligo “Metaphor is difficult to define only because it has transcended its original definition of figure of speech, to refer to a mental image, an intellectual device for bringing together and structuring thoughts”. p. 8.

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 52- 53.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 60.

Siguiendo a Eco podría afirmar que la metáfora epistemológica construida en la novela es la representación de una naturaleza amenazada por el hombre. Como vimos de *María* a *Un viejo que leía novelas de amor* hay un giro de 180° en la concepción de la naturaleza americana. Por medio de estos textos literarios hemos dado cuenta de ese proceso de manera sintética y clara.

Bibliografía

- Acosta, María Eugenia, *Presencia de la naturaleza en el texto "Un viejo que leía novelas de amor"*, [en línea], <http://www.tec.cr/sitios/docencia/ciencias-lenguaje/revista_comunicación/volumen_2000/pdf/macosta.pdf>. [Consulta: 22 de enero, 2010].
- Barthes, Roland, *El placer del texto y Lección inaugural*, 4ª ed., correg., Trad. de Nicolás Rosa y Oscar Terán, México, Siglo XXI, 1982, 150 pp.
- , *et al.*, *Análisis estructural del relato*, 4ª. ed., México, Premiá, 1985.
- Beltrán, Rosa, *América sin americanismos*, México, UNAM, 1996.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, 3ª. ed., Trad. de Thomas Kauf, Barcelona, España, Anagrama, [1995], 2002, 501 pp.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil máscaras psicoanálisis del mito*, 1ª. reimp. Trad. de Luisa Josefina Hernández, Prefacio Joseph Campbell, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, 345 pp.
- Carpentier, Alejo, *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelona, España, 1977, 281 pp.
- , *Los pasos perdidos*, Prol. de Salvador Arias, La Habana, Cuba, Editorial Arte y Literatura, 1976, 400pp.
- Casini, Silvia. Luis Sepúlveda, *Un viaje express al corazón de la Patagonía. Alpha* [en línea]. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012004000200007&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-2201. doi: 1[consultado: 2010-01-20]
- Cavallo, Guglielmo, Chartier, Roger, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Trads. de María Barberán, Mari Pepa Palomero, Fernando Borrajo, Cristina García Ohlrich, Madrid, España, Santillana, Taurus, 1998, 585 pp. (Pensamiento).
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y edad media latina*, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, pról. de Ernst Robert Curtius, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 489 pp.
- Chateaubriand, Vizconde de, *Atala. René. El último Abencerraje*, 4º ed., Trad. de Manuel Altolaguirre, Espasa-Calpe, Madrid, España, 1944.
- Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*, vers. esp. de Carmen Castro, Prol. de Mircea Eliade, Madrid, España, Taurus, 1999, 196 pp. (Humanidades/Ciencias sociales).
- Fischer, Ernst, *El artista y su época*, trad. de María Nolla, Editorial Fundamentos, Madrid, 1972, 170 pp.

- Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- Gerbi, Antonello, *La naturaleza de las Indias Nuevas*, 1ª reimpr. México, FCE, 1992.
- Genette, Gérard, *Umbral*, Trad. de Susan Lage, México, Siglo XXI, 1987, pp. 354.
- Gnisci, Armando, *et al.*, *Introducción a la literatura comparada*, trad. Luigi Giuliani, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.
- Goethe, Johann, W., *Los sufrimientos del joven Werther*, en *Obras completas*, t. I. 4ª reimp. Recop., trad., est. preli., reám, notas, Rafael Cansinos Assens, España, Ediciones Aguilar, 1987.
- Gutiérrez, Girardot, Rafael, “Locus Terribilis”, en *La vorágine: textos críticos*, comp. Monserrat Ordóñez Ávila, Bogotá, Colombia, Alianza Editorial Colombiana, pp. 233- 236.
- Green, Joan, R., “La estructura del narrador y el modo narrativo de *La Vorágine*”, en *La vorágine: textos críticos*, comp. Monserrat Ordóñez Ávila, Bogotá, Colombia, Alianza Editorial Colombiana, pp. 269- 277.
- Hemingway Ernest, *El viejo y el mar*, pról. de Juan Villoro, Barcelona, España, Debate, 2003, (Punto de rescate).
- Isaacs, Jorge, *María*, pról., notas y cronología de Gustavo Mejía, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Isaacs, Jorge, *María*, prólogo de J.M. Vergara y Vergara y Juicios de Ignacio M. Altamirano, Guillermo Prieto y Justo Sierra, Ed. Garnier Hermanos.
- Iser, Wolfgang, “La estructura apelativa de los textos”, en Dietrich, Rall, comp., *En busca del texto*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1993, pp. 99-120.
- , “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en Dietrich, Rall, comp., *En busca del texto*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1993, pp. 120-144.
- , “A la luz de la crítica”, en Dietrich, Rall, comp., *En busca del texto*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1993, pp. 145-160.
- Jung, Carl Gustav, “*Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*”, en *Obra completa*, vol. 9/1, Trad. de Walter Verlag y Carmen Gauger, pról. de los editores, Madrid, Trotta, 2002.
- Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. Jaime Siles y Ela Ma. Fernández Palacios, pról. H. R. Jauss, Madrid, España, Taurus ediciones, 1977.

- J. L. Austin. *How to do things with words*, 2a.ed., Preface: J. O. Urmson, Harvard University Press, 1975.
- Jourde, Pierre, *Geografías imaginarias*, Trad. de Adriana Santoveña Rodríguez, México, Edere, pp.362.
- Lotman, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Trad. de Victoriano Imbert, Madrid, España, Ediciones Itsmo, 1970, Col. Fundamentos, 58.
- Maligo, Pedro, *Land of metaphorical desires*, New York, Peter Lang, 1998.
- Moreno Duran R. H. *De la barbarie a la imaginación*, 3a.ed., Colombia, Ariel, 1996.
- Novalis, *Himnos a la Noche. Enrique de Ofterdingen*, Trad. Eustaquio Barjau, 2a. ed., Madrid, España, Ediciones Cátedra, 1998.
- Ocampo M. Aurora, comp., *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, presentación, selección y bibliografía de Aurora M. Ocampo, pról. de Ernesto Mejía Sánchez, México, UNAM, 1973.
- Ortiz Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Perus, Françoise, *De selvas y selváticos*, Colombia, Plaza & Janes, 1998.
- Prendes, Manuel, *La novela naturalista hispanoamericana, evolución y direcciones de un proceso narrativo*, España, Cátedra, 2003.
- Rall, Dietrich, comp., *En busca del texto*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1993.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, pról. de Carlos Monsiváis, Chile, Tajamar Editores, 2004.
- , *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982. (Crítica literaria).
- , “El “Boom” en perspectiva”, en *Más allá del Boom*, ed., Marcha Editores, México, 1981.
- Rivera, José Eustasio, *La Vorágine*, México, UNAM, 1972.
- , *La Vorágine*, pról., notas y cronología de Juan Loveluck, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1993.
- , *La Vorágine*, ed., y Est. prelim. de Monserrat Ordóñez, España, Cátedra, 1990, (Letras hispánicas).
- Rubinstein, Arthur, *My young years*, Nueva York, Alfred A. Knopf.
- Sepúlveda, Luis, *Un viejo que leía novelas de amor*, México, Tusquets Editores, Andanzas, 1993.

- Siemens, William L., *Mundos que renacen. El héroe en la novela hispanoamericana moderna*, Trad. José Esteban Calderón, México, FCE., Lengua y Estudios Literarios.
- Stendhal, Henrri, Byle, “Rojo y negro”, en *Obras completas*, t. II, Recop. trad. ensayo biblio. y pról. de: Consuelo Berges, España, Ediciones Aguilar, 1964.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, Trad. Javier González–Pueyo, España, Seix Barral, 1967.
- Urrutia, Jorge, *La verdad convenida. Literatura y comunicación*, Madrid, Nueva Biblioteca, 1997.
- Vargas, Llosa, Mario, *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets editor, 1971,
 —, *El hablador* [1987], Barcelona, Seix Barral, 1991, Col. Biblioteca de Bolsillo.
- Vital, Alberto, *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*, México, CONACULTA, Luzazul, 1993.
- , *Principios y finales, Gabriel García Márquez y América Latina*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- , *Teoría de la recepción*, en Esther Cohen editora, *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, UNAM, IIF, 2005, pp.237-256.
- Villoro, Juan, *et al.*, *Libro Albedrío*, México, Librería, 2007.
- , “*Visión de los vencidos, Relaciones indígenas de la conquista*”, 9ª. ed. Introducción selección y notas de Miguel León-Portilla, Versión de textos nahuas de Ángel María Garibay K. ilustraciones de Alberto Beltrán, México, UNAM, 1982, (Biblioteca del estudiante universitario).