

LA NATURALEZA EN TRES NOVELAS COLOMBIANAS

Luis de Arrigoitia

A Concha Meléndez, maestra

Porque inició entre nosotros
los estudios de literatura hispanoamericana
a través de sus clases y
sus ensayos iluminadores.
Porque me enseñó a leer a *María*
y me llevó a *La Vorágine*.
Con mi admiración, agradecimiento
y afecto de siempre.

DR. LUIS DE ARRIGOITIA. Nació en Santurce, Puerto Rico, y allí cursó sus primeros estudios universitarios, trasladándose luego a España donde terminó sus estudios postgraduados, en la Universidad Central de Madrid. Ha ejercido varios cargos docentes y administrativos en el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, donde ostenta el rango de catedrático y es director del Departamento de Estudios Hispánicos. El Dr. Arrigoitia es autor de varios libros y artículos en diferentes periódicos y revistas de la Isla.

I. INTRODUCCION

El desentendimiento actual por la novela hispanoamericana anterior al llamado "boom" es bastante notable. El crítico Luis Haars en *Los nuestros* al referirse a la novela postmodernista afirma:

... Y en *La vorágine* de Rivera la selva dio su ambiente devorador a la novela del trópico. Todas estas obras marcan una etapa en la vida de nuestra novela, fervorosa y apasionada siempre en sus manifestaciones, pero al mismo tiempo autoritaria y declamatoria y hasta demagógica. Era una literatura hecha más de vehemencias intelectuales que de jugos gástricos, épica en su concepto, utilitaria en sus propósitos.¹

Igualmente desdeñosa es la actitud del novelista mexicano Carlos Fuentes cuando en *La nueva novela hispanoamericana* parodia la frase final de *La vorágine*, "Los devoró la selva":

"Se los tragó la selva", dice la frase final de *La vorágine* de José Eustasio Rivera. La exclamación es algo más que la lápida de Arturo Cova y sus compañeros: podría ser el comentario a un largo siglo de novelas latinoamericanas; se los tragó la montaña, se los tragó la pampa, se los tragó la mina, se los tragó el río. Más cercana a la geografía que a la literatura la novela de Hispanoamérica había sido descrita por hombres que parecían asumir la tradición de los exploradores del siglo XVI.²

¹ L. Haars, "Prólogo arbitrario, con advertencias", en *Los nuestros* (Buenos Aires: Sudamericana, 1966), p.16.

² C. Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1969), p.9.

Esta visión más o menos generalizada, indiferente hacia toda creación previa a la actual novelística hispanoamericana, nos llevó a plantearnos y cuestionarnos su verdad: ¿Es el “boom” un milagro exclusivo del arte de narrar contemporáneo? ¿No tiene el “boom” antecedentes en nuestro medio? ¿Qué fue realmente la novela postmodernista, igualmente conocida como “novela de la naturaleza”, “novela de la tierra”? ¿Por qué en vez del acercamiento temático tradicional a esa novela no intentamos un acercamiento capaz de iluminar su contenido artístico? Y surgió la idea de trabajar conjuntamente tres novelas colombianas de la naturaleza: *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, sus antecedentes —*María* (1867), de Jorge Isaacs— y sus proyecciones —*Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez—; tres “best sellers” en cien años)1867-1967— de historia y arte sobre suelo colombiano.

II. AMERICA ES UN HECHO DE PAISAJE

En uno de sus múltiples artículos definidores y orientadores de Nuestra América afirma Gabriela Mistral que, frente a la geografía europea, todavía en América

... somos unas pequeñas manchas de hombres...
ceñidas por una enorme porción de tierra bienaventurada, de tierra feliz, que casi anula el hecho humano para dejarlo en hecho geográfico y en suceso extraordinario de la flora y la fauna.³

Y al igual que varios de sus compañeros de generación —el José Vasconcelos de *La raza cósmica*, entre otros— la contemplación del continente americano en el mapa la hace pensar que el futuro de América se desenvolverá necesariamente en las tierras tropicales de la Amazonia, que hoy permanecen despobladas por temor al clima y a la densidad topográfica. Los conquistadores y colonizadores se establecieron en las zonas que mejor servían a sus propósitos y a su temperamento: las costas, las mesetas y los extremos templados del Continente. La tierra americana cobra mayor anchura hacia el trópico y sin embargo el vacío poblacional de su interior denuncia que “el aborígen era una raza débil, en

³ G. Mistral, “Cinema documental: Una geografía inédita”, *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan de Puerto Rico), 31 agosto 1929.

frente de su naturaleza titanesca”. Pero en el futuro el hombre americano se ha de volver hacia el trópico, adentrándose en su espesa vegetación:

... El que actualmente nuestra América próspera sea precisamente esa especie de península templada del Sur es un hecho temporal; el definitivo es el geográfico; el trópico hace nuestra tónica; somos, por excelencia, la tierra caliente. Mayor dominación tropical no se ve sino en el Africa. Pero seguiremos muchos siglos todavía royendo y aprovechando únicamente el festón marítimo del continente, viviendo, pobres, a la puerta del hogar de fuego de la Amazonia.⁴

El binomio hombre-naturaleza es un tema clásico tradicional que se convierte en tópico literario a partir del Renacimiento. La vida pastoril arcádica y el moralizante *Beatus ille* cobran nueva fuerza dramática con el descubrimiento de América. Desde Cristóbal Colón y los primeros cronistas hemos de encontrar el tema de la naturaleza en el que curiosamente se funden la maravilla científica del Renacimiento y las leyendas fantásticas de la Edad Media. Y así comenta Pedro Henríquez Ureña la carta primera del Descubridor:

La imaginación de los europeos halló en estas descripciones tantas nuevas extrañas, la confirmación de fábulas y sus sueños inmemoriales... El mismo Colón había visitado nuestras islas tropicales con la imaginación llena de reminiscencias platónicas y en sus viajes recordaba una y otra vez cuanto había oído o leído de tierras y hombres reales o imaginarios: leyendas y fantasías bíblicas, clásicas o medievales, y particularmente las maravillas narradas por Plinio y Marco Polo. Toma a los manatíes, en el mar, por sirenas, aun cuando no le parecen “tan hermosas como las pintan”. Imagina que los indios le cuentan de amazonas, cíclopes u hombres con cara de perro, hombres con cola, hombres sin cabellos. Hasta el canto de un pájaro tropical se convierte, para él, en el canto del ruiseñor.⁵

⁴ G. Mistral, “Destino tropical de la América del Sur”, *Puerto Rico Ilustrado* (San Juan de Puerto Rico), 28 junio 1930.

⁵ P. Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), p.13.

Pero es tres siglos más tarde y en vísperas de la independencia americana cuando Alexander von Humboldt trae nuevamente a la conciencia europea la realidad geográfica de América en su monumental obra *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente (1799-1804)*. Es un segundo descubrimiento: la taxonomía de toda una geografía, inclusive humana, amparada en una concepción armónica del universo debida a una Ilustración tardía, pero científica y objetiva. Poco después, su amigo personal, Andrés Bello (1781-1865), produce un verdadero manifiesto de independencia cultural y literaria desde la naturaleza americana en los momentos de la independencia política. Y reclama en su *Alocución a la poesía* (1823):

Divina poesía,
tú de la soledad habitadora,
a consultar tus cantos enseñada
con el silencio de la selva umbría;
tú a quien la verde truta fue morada
y el eco de los montes compañía:
tiempo es que dejes ya la culta Europa,
que tu nativa rustiquez desama,
y dirijas el vuelo adonde te abre
el mundo de Colón su grande escena.
.....
y sobre el vasto Atlántico tendiendo
las vagorosas alas, a otro cielo,
a otro mundo, a otras gentes te encamina,
do viste aún su primitivo traje
la tierra, al hombre sometida apenas;
y las riquezas de los climas todos
América, del sol joven esposa,
del antiguo oceano hija postrera,
en su seno feraz cría y esmera.

El tema alcanza verdadero relieve dramático cuando Domingo F. Sarmiento (1811-1888) en 1845, al publicar *Facundo: civilización y barbarie*, le imprime nuevo dinamismo al hacer del binomio hombre-naturaleza, hasta entonces tópico literario, el conflicto trágico de América en su lucha civilización frente a barbarie. Ya en ese momento ofrece las claves de todo el proceso posterior cuando, sin el simplismo que luego se le ha querido adjudicar, establece la necesidad de conocer la geografía, escenario del

hombre americano, si se quiere penetrar en el sentido de sus creaciones todas. Y afirma iluminadamente y en forma casi profética:

... En la *Enciclopedia Nueva*, he leído un brillante trabajo sobre el general Bolívar, en que se hace a aquel caudillo americano toda la justicia que merece por sus talentos, por su genio; pero en esta biografía, como en todas las otras que de él se han escrito, he visto al general europeo, los mariscales del Imperio, un Napoleón menos colosal; pero no he visto al caudillo americano, al jefe de un levantamiento de las masas; veo el remedo de la Europa, y nada que me revela la América.

Colombia tiene llanos, vida pastoril, vida bárbara, americana, y de ahí partió el gran Bolívar; de aquel barro hizo su glorioso edificio...⁶

Y más adelante anuncia que aunque esa geografía es fuente infinita de la barbarie que hay que domeñar eso no impide que ella sea igualmente fuente suma de lo que se puede considerar como literatura nacional, literatura autóctona americana;

... Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia; lucha imponente de América, y que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos, y originales los caracteres.⁷

¿Por qué aparece Colombia como tierra escogida, “tierra de promisión”? Por su carácter representativo no sólo literario —Isaacs, Rivera, García Márquez—, sino también porque además de ser el capitel geográfico del continente suramericano ha sido escenario de una intensa tradición libertaria que va desde Bolívar hasta Camilo Torres y García Márquez, y de una hostigada lucha

⁶ D. F. Sarmiento, “Introducción a la edición de 1845”, en *Facundo: Civilización y barbarie* (New York: Doubleday & Company, 1961), pp.19-20.

⁷ *Ibid.*, pp.43-44.

entre conservadores y liberales; sin olvidar que es el único homenaje a Colón en tierras por él descubiertas. Sin embargo, en esa Colombia tradicionalista y purista en materia de lengua sigue la naturaleza siendo un escenario imponente y un reto al hombre contemporáneo tal como lo fue para los conquistadores.

En Colombia el hombre flota en un excesivo escenario. Desde Río Hacha y Santa Marta hasta Tumaco en el extremo Sur del Pacífico, el colombiano aún no ha encontrado la medida de la tierra, una habitación adecuada. No ha perdido el gesto del español desbordado por el espacio, por distancia que exigen permanente búsqueda de orilla. Hay más de media docena de ciudades populosas, pero aún se está en plena colonización y dominio de la tierra en las tres cuartas partes de su territorio. La mitad de la población se concentra en un octavo de la superficie total. Tiene ciudades grandes, construidas, semejantes en todo a los núcleos urbanos de Europa, pero entre ellas nada hay: espacios abiertos, montaña andina, llanos, costa desolada o selva.⁸

II. MARÍA (1867) DE JORGE ISAACS

María es una novela sentimental que se produce dentro de un romanticismo tardío, en épocas de costumbrismo y realismo. Cuando aparece la novela de Jorge Isaacs ya se ha iniciado el realismo en España con la publicación de *La gaviota* en 1849 y en tierras americanas el historicismo truculento y melodramático ha dado paso a novelas como *Martín Rivas* (1862), de Alberto Blest Gana, en las que se hace evidente la influencia del arte de Balzac. Pero, a pesar de ser una novela sentimental a través de cuyas páginas se puede rastrear aún la presencia notable de *Pablo y Virginia* (1784), de B. Saint Pierre, y de *Atala* (1801), de F. R. de Chateaubriand y por lo tanto de J. J. Rousseau, *María* es la mejor novela del romanticismo en lengua española y una verdadera novela de arte.

Concha Meléndez en su excelente ensayo "El arte de Jorge Isaacs en *María*"⁹ fue la primera en superar las lágrimas y descubrir

⁸ R. López Tames, *La narrativa actual de Colombia y su contexto social* (Universidad de Valladolid, 1975), p.49.

⁹ C. Meléndez, "El arte de Jorge Isaacs en *María*", *Asomante* (San Juan de Puerto Rico), Vol. I, No. 2 (1945), pp.69-86.

los recursos narrativos y de estilo. Con certera mano supo destacar la presencia de la naturaleza —ideal romántica y científica a lo Humboldt— y del escenario doméstico sólo superados por el personaje de María y sus retratos; fijó la influencia de Chateaubriand, Bécquer y en qué medida se preludia a José Asunción Silva; apuntó los materiales propios del costumbrismo y el realismo: los negros, la naturaleza, los ríos, los animales. Ante todo supo establecer con gran efectividad el arte de novelar de Isaacs: el manejo de los materiales narrativos, en particular el uso tan moderno del tiempo, y sobre todo el estilo tan artístico, tal como se revela en las diferentes clases de imágenes sensoriales.

Sin embargo, *María* —al igual que *La vorágine* y *Cien años de soledad*— es una novela de materia heterogénea; materia que, a pesar de todo, parece aglutinarse en parejas claves que complementan o iluminan a la pareja central de enamorados desgraciados que son María y Efraín, pero desde ángulos diferentes: Bruno y Remigia, Tránsito y Braulia, Nay y Sinar, Salomé y Tiburcio; y los dos amigos, Carlos y Emigdio, que de algún modo nos completan la imagen de Efraín, narrador en primera persona.

Pero veamos la naturaleza en *María*. Concha Meléndez al revisar críticamente la obra establece que:

En el archipiélago anubarrado y hosco de la novelística hispanoamericana de 1867, *María* es la única isla fragante, verde, atravesada de ríos, aromada de rosas. El paisaje ordenado en María, María proyectada en el paisaje, y un acompañamiento de ríos serenos o crecidos en tumulto, según la dicha y el dolor, se desplazan en el suceder novelesco: tal es el ritmo del poema en prosa que constituye gran parte de *María*.¹⁰

y afirma más adelante:

Dos estilos alternan en las descripciones de la naturaleza; uno, artístico, en que Isaacs expresa sensaciones de luz, de color, de sonido. Son los aspectos más valiosos e insistiré en ellos al comentar el estilo de Isaacs.

El otro modo de prosa descriptiva es el humboldtiano: elegancia y precisión; enumeraciones de flora y fauna con objetividad, con escasa o ninguna elaboración artística.¹¹

¹⁰ *Ibid.*, p.69.

¹¹ *Ibid.*, p.78.

Así que al corroborar lo establecido por Concha Meléndez podemos concluir que en la presentación de la naturaleza hecha por Jorge Isaacs en *María* hay hasta tres distintos tratamientos: la visión literaria y romántica de Chateaubriand, el científicismo de Humboldt y el progresivo costumbrismo colombiano.

Existe en *María* una naturaleza idealizada, paradisíaca, en la que se funden con mucha frecuencia mujer y paisaje y en otras ocasiones el paisaje se ve como proyección endopática reflejando los estados de ánimo del protagonista y narrador. Ambas actitudes responden al romanticismo intenso de esta novela sentimental. Esa primera visión de la naturaleza parece predominar. En un revelador capítulo, el número XIII, Chateaubriand, *María* y paisaje romántico se unen para darnos una clave de interpretación muy iluminadora en la que el autor parece retratarse y retratar su propia obra:

Las páginas de Chateaubriand iban lentamente dando tintas a la imaginación de *María*. Tan cristiana y llena de fe, se regocijaba al encontrar bellezas por ella presentidas en el culto católico. Su alma tomaba de la paleta que yo le ofrecía, los más preciosos colores para hermosarlo todo: y el fuego poético, don del Cielo que hace admirables a los hombres que lo poseen y divinizan a las mujeres que a su pesar lo revelan, daba a su semblante encantos desconocidos para mí hasta entonces en el rostro humano. Los pensamientos del poeta, acogidos en el alma de aquella mujer tan seductora en medio de su inocencia, volvían a mí como eco de una armonía lejana y conocida que torna a conmover el corazón.

Una tarde, tarde como las de mi país, engalanada con nubes de color de violeta y lampos de oro pálido, bella como *María*, bella y transitoria como fue ésta para mí, ella, mi hermana y yo, sentados en la ancha piedra de la pendiente, desde donde veíamos a la derecha en la honda vega rodar las corrientes bulliciosas del río, y teniendo a nuestros pies el valle majestuoso y callado, leía yo el episodio de *Atala*, y las dos admirables en su inmovilidad y abandono, oían brotar de mis labios toda aquella melancolía aglomerada por el poeta para "hacer llorar al mundo" . . .^{1 2}

^{1 2} J. Isaacs, *María* (México: Fondo de Cultura Económica, 1951), p.30.

El descriptivismo científico de la fauna y de la flora, sobre todo, surge por momentos —librándose del sentimentalismo reinante— en aquellos pasajes en que enumera la flora particular de la región; pero siempre se escapan algunas de las imágenes femeninas tan características del romanticismo y Bécquer:

De allí para adelante las selvas de las riberas fueron ganando en majestad y galanura: los grupos de palmeras se hicieron más frecuentes: veíase la pambil de recta columna manchada de púrpura; la milpeses frondosa brindando en sus raíces el delicado fruto; la chontadura y la guatle; distinguiéndose entre todas la naidí de flexible tallo e inquieto plumaje, por un no sé qué de coqueteo y virginal que recuerda talles seductores y esquivos. Las más con sus racimos medio defendidos aún por la color de oro, parecían con sus rumores dar la bienvenida a un amigo no olvidado. Pero aún faltaban allí las bejucadas de rojos festones, las trepadoras de frágiles y lindas flores, las sedosas larvas y los aterciopelados musgos de los peñascos. El nague y el pianude, como reyes de la selva empinaban sus copas sobre ella para divisar algo más grandioso que el desierto: la mar lejana.^{1 3}

Esta visión de la flora selvática, ya es anuncio de *La vorágine*, y es el resultado de una visión detenida, casi taxonómica del paisaje.

Las descripciones de la vida paradisíaca de los campesinos en el valle del Cauca,— visión agrícola patriarcal que el autor combina en una misma imagen idealizada con la mujer-ángel que es *María*,— evocada desde el recuerdo, dan paso al costumbrismo colombiano que se revela con mayor realismo en las experiencias de la selva. El viaje de regreso de Efraín está cargado de premoniciones nefastas y la visión del paisaje se resiente endopáticamente de este sentimiento de muerte. Frente al paisaje luminoso del valle, surge la descripción lenta y realista de una selva que ofrece obstáculos constantes al viajero desesperado por llegar hasta donde supuestamente lo aguarda la amada. La descripción de una serpiente, amenaza velada de la muerte en la selva, ilustra esta otra visión de la naturaleza:

La negra me refirió en seguida que aquella víbora hacía daño de esta manera: agarrada a alguna rama o

^{1 3} *Ibid.*, pp.244-45.

bejuco con una uña fuerte que tiene en la extremidad de la cola, endereza más de la mitad del cuerpo sobre las roscas del resto: mientras la presa que acecha no le pasa a distancia tal vez solamente extendida en toda su longitud la culebra, pueda alcanzarla, permanece inmóvil, y conseguida esa condición, muerde a la víctima y la atrae a sí con una fuerza invencible: si la presa vuelve a alejarse a la distancia precisa, se repite el ataque hasta que la víctima expira: entonces se enrolla envolviendo el cadáver y duerme así por algunas horas. Casos han ocurrido en que cazadores y bogas se salvan de ese género de muerte asíéndole la garganta a la víbora con entrambas manos y luchando con ella hasta ahogarla, o arrojándole una ruana sobre la cabeza; mas eso es raro, porque es difícil distinguirla en el bosque, por asemejarse armada a un tronco delgado en pie y ya seco. Mientras la berrugosa no halla de dónde agarrar su uña, es del todo inofensiva.¹⁴

En definitiva las descripciones todas de *María* siguen estando sometidas al principio romántico de proyección anímica y como apunta Seymour Menton:

... La mayor parte de estas descripciones están íntimamente relacionadas con el estado de ánimo del narrador o con el tono de la escena. La misma antítesis que existe entre el amor y la muerte se refleja en la naturaleza con el contraste entre lo edénico y la infernal.¹⁵

Pero, lectores conscientes del siglo XX, habitantes de un mundo politizado en el que los problemas socioeconómicos imponen sus criterios de interpretación de la realidad en forma cada vez más determinante, no podemos dejar de preguntarnos si *María*, novela sentimental y de su momento, no es en su visión del mundo y la realidad una prueba más de la enajenación tan característica de nuestros pueblos subdesarrollados y altamente colonizados. Si examinamos con detenimiento la vida del propio Isaacs nos encontramos con ricas vetas narrativas que él dejó fuera de su relato o que olvidó. Isaacs fue un hombre de su tiempo, consciente y activo: participó en las graves rencillas entre liberales y conservadores, en

¹⁴ Ibid., p.247.

¹⁵ S. Menton, "Estructura dualística de *María*", *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Vol. XXV, No. 2 (1970).

tres campañas militares; fue diputado en tres ocasiones, la primera vez por el partido conservador y las dos últimas por el liberal. Inspector escolar en dos momentos de su vida, escribe el primer borrador de *María* mientras era inspector de caminos, en una región insalubre y palúdica. Además de otro intento de novela fue redactor de *El programa liberal* y de *La Nueva Era* y escribió dos obras en prosa: la *Revolución radical en Antioquía* y *Estudios sobre las tribus indígenas del Magdalena, antes provincia de Santamarta*. En todas estas actividades parece anticiparse a los personajes de *La vorágine* y hasta a los de *Cien años de soledad*. Como el padre de Efraín, fue comerciante frustrado y la hacienda familiar evocada en *María*, "La Manuelita", pasó a manos de una familia norteamericana que la convirtió en un emporio de riquezas. Perdida la hacienda y desde el inhóspito camino de Buenaventura evoca la vida patriarcal agrícola que había perdido y funde esa evocación a la de un amor ideal, igualmente perdido:

Encontramos con frecuencia en la literatura crítica de *María* afirmaciones alusivas al carácter "idealizado" de los paisajes, de los personajes y de sus pasiones. Sin negar que ésta es, en efecto, una de las más sobresalientes características de la novela, es igualmente innegable que esta "idealización" es, en última instancia, el resultado de otra cualidad que estructura la obra y que es, realmente su sustancia estética. Se trata de su carácter nostálgico, de su carácter evocativo de un amor perdido o de una edad pasada o de un mundo que, visto desde un presente vacío, ha quedado irremediadamente atrás, para desdicha de quienes lo vivieron. Parece, pues, que el sustrato estético de *María* dependiera de este contraste que la obra establece entre un pasado pleno de significado y un presente que carece de todo sentido.¹⁶

Prueba de esta afirmación la encontramos en una página escrita por el mismo Isaacs y que parece arrancada de *Cien años de soledad* y en la que se expresa como un Arcadio Buendía, el fundador, en busca de un camino al mar a través de la ciénaga:

Hay una época de lucha titánica en mi vida: la de 1864 a 1865; viví como inspector del camino de Buenaventura, que se empezaba a construir entonces, en

¹⁶ G. Mejía, "La novela de la decadencia, de la clase latifundista: *María* de Jorge Isaacs", *Escritura*, Vol. I, No. 3 (1976), pp.261-278.

los desiertos vírgenes y malsanos de la costa del Pacífico. Vivía entonces como salvaje, a merced de las lluvias, rodeado siempre de una naturaleza hermosa pero refractaria a toda civilización, armada de todos los reptiles venenosos, de todos los hálitos emponzoñados de la selva. Los 300 ó 400 obreros que tenía bajo mis órdenes y con quienes habitaba como un compañero, tenían casi adoración por mí. Trabajé y luché hasta caer medio muerto por obra de la fatigante tarea y del mal clima. Después he hecho cuanto mis fuerzas han permitido, hasta el congreso de 1878, en favor de la vía redentoria del Cauca; pero nada ha sido eso comparándolo con lo que hice y sufrí como inspector de trabajos desde noviembre de 1864 hasta el mismo mes de 1865.¹⁷

IV. LA VORAGINE (1924) DE JOSE EUSTACIO RIVERA

La vorágine inicia en 1924, junto a *Don Segundo Sombra* (1926) y *Doña Barbara* (1929), la ya clásica trilogía de novelas de la naturaleza hispanoamericana. Desde su aparición provoca las opiniones y críticas más diversas y apasionadas. Para muchos es “la mejor novela de América”, la mejor novela de la naturaleza, la primera novela americana; mientras otros se resisten a aceptar que un poeta se convierta en novelista, y destacan el fuerte contraste entre una visión de paisaje modernista frente al planteamiento de problemas proletarios y la presentación de crudas escenas naturalistas. Alguno, como A. Torres Rioseco, destaca sus fallas técnicas, el abigarramiento de materiales:

... la trama central se pierde cuando se intercalan relatos paralelos a ésta. De hecho hay en este libro tres narraciones: El viaje de Cova y sus amigos en persecución de Barrera; el relato de Clemente Silva y el que se refiere a las matanzas de Funes.¹⁸

Su clasificación también suele ser problemática; ha sido clasificada como novela de la naturaleza, de aventuras, de caracteres, del proletariado, de la violencia colombiana, lo mismo

¹⁷ S. Zanetti, *Jorge Isaacs* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), p.27.

¹⁸ A Torres Rioseco, “José Eustasio Rivera (1889-1928)”, *Revista Cubana* (La Habana, Vol. VI, No. 16-18 (1936), pp.34-76.

que novela comprometida, de testimonio, de “yo acuso”. Pero indudablemente ha sido la novela que mejor ha sabido presentar la selva o “el infierno verde”.

A más de cincuenta años de su publicación nos parece ver en ella no “la mejor novela de América”—la “América sin novelista”, de L. A. Sánchez—, sino “la primera novela americana”. Creemos ver en ella a la tradición de escritores poetas de Hispanoamérica que se deciden a abandonar la lírica por la épica narrativa, a abandonar la oda y el soneto por el compromiso histórico, de testimonio social y cultural que es la novela. *La vorágine* es la primera novela americana porque, aunque su estilo se resienta por momentos de la transición de la lírica a la épica, en ella su autor se aparta conscientemente de los cánones europeos para iniciar la búsqueda de las formas más eficaces y en las que mejor se entrega la realidad americana. Se vale de su intuición poética y asimila lo mejor de la tradición occidental; describe líricamente una naturaleza que va de lo idílico a lo demoníaco y ensaya una cruda ficción que trasluce la historia y el contenido de su célebre *Yo acuso*, denuncia ante el Congreso de Colombia con anterioridad a la creación de la novela de la explotación cauchera presenciada por él mientras participaba en la comisión venezolana y colombiana que con la ayuda de ingenieros suizos establece los límites fronterizos de Colombia y Venezuela en la “olla del Amazonas”.

Por tratarse de un poeta, casi siempre el acercamiento de la crítica a la novela de José Eustasio Rivera ha sido para buscar en ella los elementos y recursos que la emparentaban a los sonetos parnasianos de *Tierra de promisión* (1921). Pero, ¿por qué no buscar al novelista que Rivera se propuso ser? ¿Logró Rivera escribir una novela o sólo una hermosa galería de estampas de la naturaleza? ¿Hasta dónde un poeta es capaz de la ficción? ¿Qué papel juega su intuición poética?

No importa si el estilo de un novelista es realista, naturalista, sicológico, simbólico o fantástico, toda novela es susceptible de crear una parábola, un mito. *La vorágine*, a pesar de su estilo entre modernista, naturalista y contemporáneo, es capaz de darnos la parábola de su estructura, el mito de su selva fascinante y degradante a la vez. Ya desde el título, su autor nos ofrece la clave de interpretación para esta novela: *La vorágine*. En esta metáfora se describe la selva y la fascinante atracción que ejerce sobre el hombre; todos los caminos de la tierra y de aguas turbias, sonoras, transparentes o en cascadas, llevan como el “remolino impetuoso que hacen en algunos parajes las aguas” (*Vox*) hacia el sumidero aniquilador de su centro.

Y por ese proceso — ¡oh selva! — hemos pasado todos los que caemos en tu vorágine.¹⁹

Si tomamos esa metáfora-clave como instrumento de interpretación podremos lograr una mejor comprensión de la obra desde sus propios materiales. La novela en su totalidad es el cumplimiento de esa imagen única —torbellino de aguas, torbellino de vegetación laberíntica, torbellino de explotación humana; torbellino psicológico de Arturo Cova, torbellino pasional desenfrenado del hombre en contacto directo con la naturaleza virgen— y su estructura misma así lo comprueba.

Como las aguas turbulentas de un torbellino, la novela agrupa su contenido en tres círculos concéntricos de progresiva intensidad: los llanos, la selva, las caucherías. Ninguna de las tres partes aparece dividida en capítulos, pero su grueso volumen se divide en pequeñas o amplias secciones que se agrupan en largas tiradas: 1. cuarenta y una, 2. cuarenta, y 3. cuarenta y ocho. Estas secciones aparecían separadas por asteriscos en sus primeras ediciones, pero hoy sólo algunas están destacadas por un espacio mayor entre ellas.

Cada una de las partes se inicia con un poema en prosa: “El amor y la violencia” (primera parte), “Elogio de la selva” (segunda parte) y “El credo del cauchero” (tercera parte). Cada poema en prosa cumple en esa introducción una labor de síntesis, pues recoge la tónica y temática de cada conjunto y les da unidad y sentido.

La primera parte recoge en su visión de los llanos y Casanare la naturaleza idílica tradicional que antes hemos observado en *María* de Jorge Isaacs. Se inicia con la confesión y definición de Arturo Cova en la que nos revela su vocación a la violencia y su romántica idealización de amor, en contraposición con su jactancioso donjuanismo:

Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia. Nada supe de los deliquios embriagadores, ni de la confianza sentimental, ni de la zozobra de las miradas cobardes. Más que el enamorado, fui siempre el dominador cuyos labios no conocieron la súplica. Con todo, ambicionaba el don divino del amor ideal, que me encendiera espiritualmente, para que mi alma destellara

¹⁹ J. E. Rivera, *La vorágine* (Buenos Aires: Losada, 1959), p.179.

en mi cuerpo como la llama sobre el leño que la alimenta.²⁰

Ese paradójico contraste ha de marcar toda esta primera parte: de un lado, los sueños del poeta y del otro el brutal y dramático comportamiento del aventurero. La idealización de la naturaleza y la vida en Casanare aparece en un comienzo contrapuesta a la ciudad que se abandona y el motivo —la seducción de Alicia— como en *La Celestina* parece ser un mero pretexto que sólo se justifica en la pasión por la aventura que mueve a ambos personajes y su abierto desplante ante una sociedad que desprecian por saberse rechazados y perseguidos. Y en uno de sus sueños dice Cova:

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

¿Para qué las ciudades? Quizá mi fuente de poesía estaba en el secreto de los bosques intactos, en la caricia de las auras, en el idioma desconocido de las cosas; en cantar lo que dice al peñón la onda que se despidе, el arrebol a la ciénaga, la estrella a las inmensidades que guardan el silencio de Dios. Allí en esos campos soñé quedarme con Alicia, a envejecer entre la juventud de nuestros hijos, a declinar ante los soles nacientes, 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.²¹

La segunda parte nos lleva de pronto a la selva y se inicia con

²⁰ *Ibid.*, p.11.

²¹ *Ibid.*, p.95.

el antológico elogio, especie de recapitulación purgativa que nos prepara para el encuentro con el "infierno verde":

—¡Oh 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 los crepúsculos angustiosos...²²

La vida entre los indios guahibos es un preámbulo y preparación para adentrarse en la selva. Recoge, entre la miseria y superstición de las tribus, la historia de Pipa y sus alucinaciones premonitorias y la página parnasiana, de esmalte colorista, del lago de las garzas. Con el final de los preparativos y el aprestamiento de la curiara comienza la vida en la selva, unas veces por agua, otras a través de los laberínticos caminos vegetales.

La aparición de Clemente Silva —único aspecto clemente de la selva— es providencial para los aventureros y su historia es, a nuestro modo de ver, el núcleo gestador de *La vorágine*. La vida de Silva como cauchero y la desesperada búsqueda de Lucianito, su hijo, es el renglón más documentado históricamente y el mayor alegato en defensa del cauchero.

El poder seductor de la selva y su fuerza destructora aparecen resumidos en la leyenda de la indiecita Mapiripana, cima del delirio y la desesperación de los hombres esclavizados por la fiebre:

La indiecita Mapiripana es la sacerdotisa de los silencios, la celadora de manantiales y lagunas. Vive en el riñón de las selvas, exprimiendo las nubecillas, encauzando las filtraciones, buscando perlas de agua en la felpa de los barrancos, para formar nuevas vertientes que den su tesoro a los grandes ríos. Gracias a ella, tienen tributarios el Orinoco y el Amazonas.

Los indios de estas comarcas le temen, y ella les tolera la cacería, a la condición de no hacer ruido. Los que la contrarían no cazan nada; y basta fijarse en la arcilla húmeda para comprender que pasó asustando los animales y marcando la huella de un solo pie, con el talón hacia adelante, como si caminara retrocediendo. Siempre lleva en la mano una parásita y fue quien usó

²² Ibid., p.95.

primero los abanicos de palmera. De noche se la siente gritar en las espesuras, y en los plenilunios costea las playas, navegando sobre una concha de tortuga, tirada por *bufeos*, que mueven las aletas mientras ella canta.²³

Este personaje mítico es la combinación perfecta del eterno misterio y el fatal atractivo de la mujer, la selva y la muerte. Y en la voz de Clemente Silva la selva ofrece todos sus males:

... la selva trastorna al hombre, desarrollándole los instintos más inhumanos: la crueldad invade las almas como intrincado espinoso, y la codicia quema como fiebre. El ansia de riqueza convalece al cuerpo ya desfallecido, y el olor del caucho produce la locura de los millones. El peón sufre y trabaja con deseo de ser empresario que pueda salir un día a las capitales a derrochar la goma que lleva, a gozar de mujeres blancas y a emborracharse meses enteros, sostenido por la evidencia de que en los montes hay mil esclavos que dan sus vidas por procurarle esos placeres, como él lo hizo para su amo anterior...²⁴

y ya nos estamos moviendo en el tercer círculo de este infierno dantesco.

La tercera parte nos presenta en todo detalle el mundo resumido en esa cita anterior: las caucherías, la explotación humana, peor que la locura selvática. Comienza esta parte final con el credo de identificación con la desgracia humana del cauchero:

¡Yo he sido cauchero, yo soy cauchero! Viví entre fangosos rebalses, en la soledad de las montañas, con mi cuadrilla de hombres palúdicos, picando la corteza de unos árboles que tienen sangre blanca, como los dioses.

.....
¡Sueños irrealizados, triunfos perdidos! ¿Por qué sois fantasmas de la memoria, cual si me quisieráis avergonzar? ¡Ved en lo que ha parado este soñador: en herir el árbol inerme para enriquecer a los que no sueñan; en soportar desperdicios y vejaciones en cambio de un mendrugo al anochecer!²⁵

²³ Ibid., p.120.

²⁴ Ibid., p.134.

²⁵ Ibid., p.170.

Los delirios de la selva vividos en la segunda parte se convierten aquí en la trágica y turbulenta locura de la selva que hace del hombre que cae en sus redes un instrumento criminal. Esa locura experimentada por Cova tiene su culminación y catarsis en el relato profético de Silva "Perdidos en la selva . . .".

Es muy iluminador comprobar a lo largo de las tres partes cómo Arturo Cova sirve de personaje-puente o enlace y cómo logra recoger en su relato en primera persona las otras narraciones incorporándolas a sus sueños, elucubraciones, delirios y pesadillas. Todos esos elementos son expresiones de su complejidad psicológica y reflejan la presencia de "la vorágine" en su mente atormentada. De los sueños de poeta y las revelaciones en sueños pasa a las pesadillas del alcohol; de los delirios y fiebres palúdicas, a la locura y las alucinaciones de la selva y el beriberi; siempre en ascendente torbellino de intensidad.

El confrontamiento con Fidel Franco, situado en el centro de la acción narrativa, produce en él una catarsis y cuando aparece Clemente Silva ya él está en la mejor disposición de solidarizarse con la desgracia del cauchero. Hasta ahí lo trajo su satánico enardecimiento; a partir de ese momento se hacen más frecuentes las palabras *cauchero*, *colombiano*, *compatriota*, que alcanzan su más patético sentido cuando, bogando río abajo, al llegar al villorio de San Joaquín, la gente les grita: "¡Colombianos no, colombianos no!". Y es en ese momento cuando siente con mayor fuerza el llamado de la selva: "Tengo el presentimiento de que mi senda toca a su fin, y, cual sordo zumbido de ramajes en la tormenta, percibo la amenaza de la vorágine".²⁶ Al finalizar la novela no sólo se ha convertido en defensor de los caucheros, sino que los apestados al declararlo "redentor"—en una visión casi evangélica—lo obligan a huir adentrándose en la selva.

En el extraño y aparentemente confuso laberinto de *La vorágine*, lo que se abandona se encuentra nuevamente. Arturo Cova reencuentra en el relato de Silva la deshonra de Alicia en la deshonra de María Gertrudis, la búsqueda de su hijo por nacer en la búsqueda de Lucianito; en Estévez y Lesmes vuelve a encontrar lo más característico y despreciable de la sociedad bogotana que abandonó por Alicia. La acción trunca, por la frase final—"los devoró la selva"—ya se ha cumplido en personajes y acciones simultáneas. El clásico bonomio hombre-naturaleza, civilización frente a barbarie se hace aquí sumamente complejo. La hojarasca provocada por el torbellino de la vorágine lleva a

²⁶ Ibid., p.246.

encontrar en el fondo del remolino de aguas y selva los desperdicios de la ciudad: se huye de la civilización para vivir sus tremendas consecuencias en las caucherías. Y, como en los círculos del sumidero que es la vorágine, los extremos se encuentran en el tiempo y el espacio.

La imperfección de la obra debida a sus múltiples relatos queda superada por la unidad formal y de sentido que hemos examinado en el título, la acción, los escenarios y los personajes. Responde esa unidad a antiguos patrones narrativos presentes en Dante y Cervantes. Son varios los elementos dantescos evidentes en *La vorágine* y van desde lo externo formal—tres círculos concéntricos de progresiva intensidad, un viaje por extrañas y nunca descritas regiones y un guía iluminador— hasta el tono y contenido. La presencia cervantina justifica el concepto de novela como un fluir vital en donde se pueden incorporar innumerables relatos; siempre y cuando no se falte a un creciente y reiterado concepto de la forma ni al tema. Como en la parodia original de las novelas de caballerías se trata de un libro de andar y ver; hay un manuscrito encontrado y se presta al juego alucinante y veraz de historia y ficción, creación y crítica.

Primera novela americana, escrita por un poeta que optó por hacerse novelista aprovechando de ambos géneros el proceso ontológico de cuestionarse la verdad última del mundo y del hombre y de expresarla en forma unitario, sintética y mítica, *La vorágine* es una obra clásica por su contenido y su forma y una de las expresiones más altas de la creación literaria americana. A pesar del mal llamado naturalismo, no creo que deba interpretarse exclusivamente como un documento más de la selva americana, sino más bien en su proyección universal, como una inmensa alegría del alma y la violencia del hombre, y de la explotación del hombre por el hombre.

V. CIENTO AÑOS DE SOLEDAD (1967) DE GABRIEL GARCÍA MARQUEZ

Cien años de soledad es una novela comparable a *Rayuela* de Julio Cortázar y a *Paradiso* de José Lezama Lima, pero más auténticamente nuestra: sin el laberintismo joyceano de Cortázar, sin el barroquismo proustiano a ratos sórdido de Lezama Lima. Es un laberinto más natural, selvático, y un barroquismo más propio, hispánico y tropical. Obra barroca, recuerda a Góngora. Dentro del desarrollo de la lírica española del Siglo de Oro a Góngora correspondió la labor de crear una nueva poesía en momentos de

grave cansancio, y en la creación de metáforas, por ejemplo, el fraguar nuevas con los residuos de las ya manoseadas y gastadas; así mismo, hoy, le ha correspondido a García Márquez el crear una nueva ficción con los residuos de ficciones antiguas o muy divulgadas ... Mitos y folklore, poesía y narrativa cultas, son los elementos con los cuales el narrador colombiano crea su nueva realidad narrativa. Por eso, todo o casi todo lo que leemos en él nos parece conocido y lo mismo menciona al Mambrú folklórico, que al Francis Drake histórico, que al Víctor Hugo novelesco; una misma figura o personaje en un momento determinado puede ser —como en el caso de José Arcadio Buendía, fundador e inventor— Adám, Abrahán, Manco Cápac, Cristóbal Colón, Don Quijote, Da Vinci, Newton, Copérnico, el holandés del microscopio y los conquistadores de América. Otras veces invierte una frase popular, “fea que mata”, y crea un personaje, Remedios la bella, de una belleza que mata.

La lectura de *Cien años de soledad* crea una gran sensación de cultura, pero cultura popular o de divulgación; reconocimiento cómodo, nada exigente, de elementos ya conocidos. Se mueve en un predio común al escritor y al lector; puede producir todo tipo o cualquier número de resonancias; todo depende de la sensibilidad, la inteligencia y la cultura del lector. Por eso su lectura lineal se hace rayuela por momentos; hay nexos con el futuro y el pasado; es vertical y horizontal; en el principio está el fin, en la conclusión el origen; es de formas cerradas, circulares y comunicantes.

Si nos preguntáramos en qué consiste la extraordinaria seducción que *Cien años de soledad* ejerce sobre el lector, tendríamos que establecerla partiendo de dos aspectos de relevante importancia: el contenido mismo de la obra y las técnicas narrativas utilizadas por su autor. Lo primero que nos llega al leerla es el tono del narrador oral con que García Márquez desarrolla su trama narrativa, tono propio de los narradores nocturnos, dueños absolutos de su relato, que en ningún momento sueltan la rienda de su historia ni en manos de un personaje y menos en manos del lector. El aparente descuido, el aparente anacronismo de una técnica cronológica lineal, en momentos de complejas estructuras fragmentarias, nos devuelve un ancestral deleite de lectores de novelas de aventuras, de escuchadores de cuentos folklóricos o de hadas.

Tiene su habla los condimentos sabrosos de la mejor conversación y narración criolla americana. El realismo ingenuo de su relato fabuloso está saturado de fina ironía y humor cervantinos, de juegos de ficción y realidad galdosianos y una densa y

rica poesía de aniquilamiento y destrucción de estirpe nerudiana. De esa extraña mezcla, de esa fascinante fórmula nace su originalidad.

Su originalidad no radica en la novedad técnica ni en la novedad temática, sino en la vital estructura de su relato, en el que por medio de juegos sutiles de ironía y humor, espejos y poesía, encarna la vital experiencia americana. Allí encontramos el mestizaje cultural, la yuxtaposición de elementos de muy diverso nivel histórico, el entrelazamiento de elementos no sólo históricos, sino también científicos, folklóricos, literarios, legendarios, bíblicos, míticos. Nos habla de una lengua de todos conocida, nos narra cosas casi sabidas, de fácil recordación, y sin embargo tan esenciales y permanentes como el hombre americano mismo.

Si nos preguntáramos cuál es el asunto o el material con que está creada la novela, podríamos responder a distintos niveles; pero en todos se funde realidad y ficción, invención e historia. *Cien años de soledad* es la historia de una familia de Macondo; pero es también la historia de Colombia, sus guerras civiles y sus años de violencia; también es la historia de Hispanoamérica desde su conquista y colonización hasta el neocolonialismo provocado por el imperialismo comercial norteamericano; pero igualmente es la historia universal del hombre: la fundación de Roma por los gemelos Rómulo y Remo, las guerras y el rapto de las sabinas, imperio y descomposición; finalmente es la historia bíblica que va desde el génesis hasta el apocalipsis.

Pero hay un aspecto de su argumento o de su trama que todos se cuestionan y a muchos perturba y es la confusión creada por la aparición de dos personajes-núcleo y sus descendientes: José Arcadio y Aureliano. De esa primera pareja de hermanos surge una descendencia que tiene características semejantes, pero siempre repitiendo, fundiendo o confundiendo las características de ambos hermanos; características, que dicho sea de paso, se fundían en el fundador José Arcadio Buendía. La confusión mayor se crea en la segunda parte de la novela, —del capítulo X en adelante—, porque en los gemelos, Aureliano Segundo y José Arcadio Segundo, se confunden las características, como se confunden dos gemelos idénticos. Ese juego de espejos y de polos opuestos y complementarios, es una de las expresiones del barroquismo mayor de la novela, pero sirve, a nuestro mejor entender, para aclarar el tema de la novela: todos los Buendía, ya sean Arcadios o Aurelianos, ya sean mujeres u hombres, como todos los seres humanos, viven una tremenda soledad. No es una soledad que se puede sólo medir en el tiempo exagerado de cien años, sino que es una soledad infinita

que va más allá de la muerte, como es el caso de Prudencio Aguilar. Ese laberinto de hijos y hermanos, de imágenes casi narcisistas reflejadas en un espejo, lleva desesperadamente a buscar compañía, en el amor y la guerra; a buscar la trascendencia en el laboratorio, la guerra y el amor; a salvarse de los hijos, los inventos o los descubrimientos; pero puede terminar siendo estéril, castrante, incestuosa, apocalíptica.

Pero nos preguntamos por qué una obra que contiene un mensaje tan negativo, tan disolvente, puede leerse con fruición, humor, deleite. Ahí radica la ambigüedad de esta novela. Creadora del deleite infinito de narrar, es crítica y destructora de ese mundo creado con tanto entusiasmo y vitalidad. Pero, en el caso particular de García Márquez creemos ver en esa destrucción una especie de exorcismo; es sacarse del cuerpo y de la mente una serie de fantasmas que han atormentado al hombre de la tradición judeo-cristiano-occidental; de ahí que el alborozo y la destrucción nazcan del intento de resolver la soledad a través del incesto tan repudiado. Subyace en toda esa trama la vena romántica hispanoamericana de hombres visionarios, inteligentes y apasionados, cuyo individualismo extremo los lleva a la destrucción, a la esterilidad, a la muerte. Y bajo el pesimismo atroz, bajo el destructor viento apocalíptico del final, pervive la esperanza de que, una vez libres de esos fantasmas atormentadores, fantasmas patriarcales y matriarcales, culturales, religiosos, freudianos, Hispanoamérica y la humanidad toda pueda iniciar una vida nueva, libre de la soledad, a través de una hazaña auténticamente colectiva, auténticamente humana.

Veamos la naturaleza en *Cien años de soledad*. El tratamiento de la naturaleza en la obra de García Márquez es muy diferente de como aparece en *María* o *La vorágine*; no posee la fuerza evocadora ni la proyección endopática de *María*; tampoco es un escenario cuidadosamente descrito o casi personaje central, como en *La vorágine*. Sin embargo, *Cien años de soledad* parece estar fuertemente arraigada en la tradición literaria colombiana y, como ocurre con tantas otras tradiciones, altamente endeudada con ella.

En *Cien años de soledad* vamos a encontrar una casa, escenario de toda una saga familiar, que por momentos cobra significado simbólico como representación de la unidad de la familia. No está descrita con tanto detalle como en *María* ni responde a una visión patriarcal agrícola; es antes que nada reino y producto de la actividad constante y redentora de Ursula, madre fundadora. En comparación con *María*, *Cien años de soledad* es una novela antisentimental y la visión idílica del romanticismo

queda en ella desoladoramente expuesta a complicaciones psicológicas, a circunstancias puramente sexuales, y a un tono irónico o cómico que la corroe y deterioran del todo. Algo de esta actitud ya se veía aparecer en *La vorágine*, donde se nos ofrecía en contraposición a lo anterior, pero en forma velada y no abiertamente expresada como en la obra de García Márquez.

Sin embargo, hay algo arquetípico en la presentación de la vida de sus personajes en la que se recoge, indudablemente, gran parte de la experiencia vital de Jorge Isaacs, como antes hemos apuntado. Isaacs, como José Arcadio Buendía, intentó un camino a través de insalubres territorios y, como Aureliano Buendía, luchó en batallas militares sin ganar ninguna.

Su deuda con *La vorágine* es mucho mayor y queda evidenciada en la presentación de la selva y en la explotación proletaria que del caucho ha pasado al banano. Hay elementos de la experiencia de José Arcadio Buendía, fundador, en la selva que están directamente tomados de la vida de Arturo Cova. Pueden ser tan zozobrantos como la pérdida de orientación en los laberintos de la naturaleza selvática o elementos aparentemente casuales como la hamaca en que llevan a Ursula embarazada y parida —remedo del parto prematuro de Alicia— y el alumbramiento en medio de la selva. O la imagen de Alicia en los sueños y delirios de Cova, que la evocaban dueña de un burdel, sentada en una silla de mimbres, tal como ha de hacerlo Pilar Ternera en *Cien años de soledad*.

La fundación de Macondo, como un paraíso que luego corrompe la intervención de un gobierno oficial, y la industria bananera que provoca una huelga y una masacre sólo comparable a las matanzas de Funes, parece seguir de cerca una visión de mundo palpable en *La vorágine*. Naturaleza frente a civilización, visión idílica de la naturaleza y corrupción citadina: la civilización o cultura ciudadana hace sucumbir la placidez paradisíaca de la naturaleza, la sencillez y bondad de lo natural. Recuértese que el peor enemigo del cauchero era la ambición de los que comerciaban con el caucho, monstruo aun mayor que los delirios de la fiebre selvática. Las hormigas coloradas que combate Ursula a lo largo de su vida —como luego hará Amaranta Ursula— son semejantes a las destructoras tambochas, pero ellas no son nada frente a la desolación causada por las guerras entre liberales y conservadores o la masacre y hojarasca bananeras.

En *Cien años de soledad* la naturaleza ha dejado de ser el ente natural cuidadosamente descrito, bien sea en su aspecto idílico-paradisíaco o en su aspecto selvático-infernal; García Márquez se apoya, sin embargo, en esa tradición y la elabora artísticamente desde una nueva perspectiva que, aunque de siempre en América, encuentra expresión a través del surrealismo europeo: el realismo mágico ... El remoto y aislado pueblo de Macondo, pueblo de trópico americano, se funda en un lugar paradisíaco, en las márgenes de un río nuevo y después de sus fundadores haber atravesado una región pantanosa, una ciénaga. La ciénaga representa la naturaleza genésica, casi alegórica de los relatos de los conquistadores; por eso no es extraño que nos hablen de que con el imán desenterraron una armadura o que después de varios días de viaje a través de los pantanos se tropezaron con el esqueleto de un galeón español cubierto de enredaderas. Es la naturaleza aisladora de la civilización que pretendía combatir Sarmiento, aun admirándola. Esa naturaleza indómita reaparece cada vez que uno de los personajes de Macondo intenta salir del pueblo, bien sea José Arcadio, Ursula, Aureliano, Aureliano Segundo, Fernanda o Amaranta Ursula. En contraposición con ella está la ciudad de donde procede Fernanda y a donde lleva a Meme para entrarla a un convento; es una ciudad fúnebre y desolada.

Macondo está rodeado por una geografía fabulosa, alegórica y con remedos fantásticos. Al sur se encontraba la ciénaga que atravesaron en su viaje desde Riohacha para fundar a Macondo, José Arcadio Buendía y sus compañeros:

... En su juventud, él y sus hombres, con mujeres y niños y animales y toda clase de enseres domésticos, atravesaron la sierra buscando una salida al mar, y al cabo de veintiséis meses desistieron de la empresa y fundaron a Macondo para no tener que emprender el camino de regreso. Era, pues, una ruta que no le interesaba, porque sólo podía conducirlo al pasado. Al sur estaban los pantanos, cubiertos de una eterna nata vegetal, y el vasto universo de la ciénaga grande, que según testimonio de los gitanos carecía de límites. La ciénaga grande se confundía al occidente con una extensión acuática sin horizontes, donde había cetáceos de piel delicada con cabeza y torso de mujer, que perdían a los navegantes con el hechizo de sus tetas descomunales. Los gitanos navegaban seis meses por esa

ruta antes de alcanzar el cinturón de tierra firme por donde pasaban las mulas del correo.²⁷

Y al sur se encontraba la selva:

... Descendieron por la pedregosa ribera del río hasta el lugar en que años antes habían encontrado la armadura del guerrero, y allí penetraron al bosque por un sendero de naranjos silvestres. Al término de la primera semana, mataron y asaron un venado, pero se conformaron con comer la mitad y salar el resto para los próximos días. Trataban de aplazar con esa precaución la necesidad de seguir comiendo guacamayas, cuya carne azul tenía un áspero sabor de almizcle. Luego, durante más de diez días, no volvieron a ver el sol. El suelo se volvió blando y húmedo, como ceniza volcánica, y la vegetación fue cada vez más insidiosa y se hicieron cada vez más lejanos los pájaros y la bullaranga de los monos, y el mundo se volvió triste para siempre. Los hombres de la expedición se sintieron abrumados por sus recuerdos más antiguos en aquel paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original, donde las botas se hundían en pozos de aceites humeantes y los machetes destrozaban lirios sangrientos y salamandras doradas. Durante una semana, casi sin hablar, avanzaron como sonámbulos por un universo de pesadumbre, alumbrados apenas por una tenue reverberación de insectos luminosos y con los pulmones agobiados por un sofocante olor de sangre. No podían regresar, porque la trocha que iban abriendo a su paso se volvía a cerrar en poco tiempo.²⁸

Pero junto a esa naturaleza selvática, genésica, legendaria y fantástica que tiene sus orígenes en los relatos alucinados de los conquistadores hay otra naturaleza cautiva que es la organizada y ordenada por la civilización. Esta otra naturaleza, que por momentos adquiere la permanencia de los frutos de la cultura, queda representada por los almendros polvorientos y eternos de la plaza del pueblo, sembrados por José Arcadio, lo mismo que los pájaros que con su canto le anuncian a los viajeros desde la distancia que se acercan a Macondo. A esa misma naturaleza pertenecen las plantas olorosas y de flores cultivadas por las dos

²⁷ G. García Márquez, *Cien años de soledad*, pp.16-17.

²⁸ *Ibid.*, p.17.

Ursulas y el castaño monumental al que muere atado el fundador. El contacto con el hombre ha humanizado esa naturaleza, esa vegetación, esas aves, y en un momento determinado se convierten en atributos míticos de los mismos personajes. Pilar Ternera espanta las palomas con su risa, flores amarillas brotan en el agua de la dentadura postiza de Melquíades y llueven sobre Macondo cuando muere José Arcadio:

... Cayeron toda la noche sobre el pueblo en una tormenta silenciosa, y cubrieron los techos y atascaron las puertas, y sofocaron a los animales que durmieron a la intemperie. Tantas flores cayeron del cielo, que las calles amanecieron tapizadas de una colcha compacta, y tuvieron que despejarlas con palas y rastrillos para que pudiera pasar el entierro.²⁹

y cuando ya se inicia la descomposición y destrucción de la casa:

... Un musgo tierno se trepó por las paredes. Cuando ya no hubo un lugar pelado en los patios, la maleza rompió por debajo del cemento del corredor, lo resquebrajó como un cristal, y salieron por las grietas las mismas florecitas amarillas que casi un siglo antes había encontrado Ursula en el vaso donde estaba la dentadura postiza de Melquíades.³⁰

Pero en la naturaleza de *Cien años de soledad* el trópico no sólo adquiere dimensiones fabulosas en la presentación de la selva o atributos míticos en la naturaleza que hemos llamado cautiva, sino que se cobra la impresión de que la humanidad debe combatir plagas constantes, procedentes de ella. No sólo hay que combatir una vegetación que levanta suelos y agrieta las paredes, sino que también hay que contar con las hormigas, el comején, las cucarachas, los alacranes, las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia y las bandadas de pájaros que caen muertos heridos por una ráfaga de calor que padece el pueblo después del diluvio y en los tiempos en que apareció el Judío Errante.

El colmo, sin embargo, de esta naturaleza tropical se hace bíblico, apocalíptico en dos elementos extraordinarios: el diluvio y el viento final que destruye la casa de los Buendía y el pueblo de Macondo todo.

²⁹ Ibid., p.125.

³⁰ Ibid., p.304.

El primer mensaje telegráfico del coronel Gerineldo Márquez para Aureliano Buendía durante los años de la guerra concluyó así:

... Al terminar, el coronel Gerineldo Márquez contempló las calles desoladas, el agua cristalizada en los almendros, y se encontró perdido en la soledad.

—Aureliano —dijo tristemente en el manipulador—, está lloviendo en Macondo.

Hubo un largo silencio en la línea. De pronto, los aparatos saltaron con los signos despiadados del coronel Aureliano Buendía.

—No seas pendejo, Gerineldo —dijeron los signos—. Es natural que esté lloviendo en agosto.³¹

Pero es más tarde cuando ha de adquirir la lluvia aspecto de diluvio:

Llovió cuatro años, once meses y dos días. Hubo épocas de llovizna en que todo el mundo se puso sus ropas de pontifical y se compuso una cara de convaleciente para celebrar la escampada, pero pronto se acostumbraron a interpretar las pausas como anuncios de recrudescimiento. Se desempedrababa el cielo en unas tempestades de estropicio, y el norte mandaba unos huracanes que desportillaron techos y derribaron paredes, y desenterraron de raíz las últimas cepas de las plantaciones.³²

El final apocalíptico presenta simultáneamente el descifrar los manuscritos de Melquíades y el viento bíblico que destruye el pueblo todo:

... En este punto, impaciente por conocer su propio origen, Aureliano dio un salto. Entonces empezó el viento, tibio, incipiente, lleno de voces del pasado, de murmullos de geranios antiguos, de suspiros de desengaños anteriores a las nostalgias más tenaces... Estaba tan absorto, que no sintió tampoco la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó de los quicios las puertas y las ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos... Macondo

³¹ Ibid., p.144.

³² Ibid., p.267.

era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros páginas para no perder el tiempo en hechos cono- centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos conocidos . . . Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once cidos . . . Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o de los espejimos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.³³

Y como serpiente que se muerde la cola ese final con viento apocalíptico es un recuento esencial de todo lo ocurrido a través de la novela, a lo largo de *Cien años de soledad*. Y así vemos cómo la naturaleza, contagiada por el relato mismo, se convierte en un atributo más de la legendaria narración, de la mítica saga de los Buendía, de Macondo, de Colombia y de Hispanoamérica toda.

³³ Ibid., pp.350-351.