

e n s a y o

EL LENGUAJE DEL SUFRIMIENTO

una aproximación a *La vorágine* de José Eustasio Rivera a
través de *La teoría estética* de Theodor W. Adorno*

ISABEL DE BRAND

Resumen

El propósito de nuestra investigación es establecer relaciones entre la visión estética de “lo feo” ideada por Theodor W. Adorno en su tratado filosófico *La teoría estética* y el motivo del “viaje al mundo de los muertos” en *La vorágine* de José Eustasio Rivera, tomando en consideración el empleo literario de este motivo clásico grecolatino como instrumento de denuncia de todas las atrocidades ocurridas en una tierra bárbara donde no hay cabida para la Razón.

Palabras clave: selva, feo, mundo de los muertos, sufrimiento.

• THE LANGUAGE OF SUFFERING: AN APPROACH TO LA VORÁGINE BY JOSÉ EUSTASIO RIVERA
THROUGH THE AESTHETIC THEORY OF THEODOR W. ADORNO.

Abstract

The purpose of our investigation is to establish relationships between the aesthetic vision of “the ugly” devised by Theodor W. Adorno in its philosophical treatise *The Aesthetic Theory* and the reason of the “travel to the world of the deads” in *La Vorágine* by José Eustasio Rivera, by considering the literary usage of this latin-greek classic motivation as an instrument of accusation of all the cruelties happened in a terrible earth where there is no space for the Reason.

Key words: forest, ugly, world of the deads, suffering.

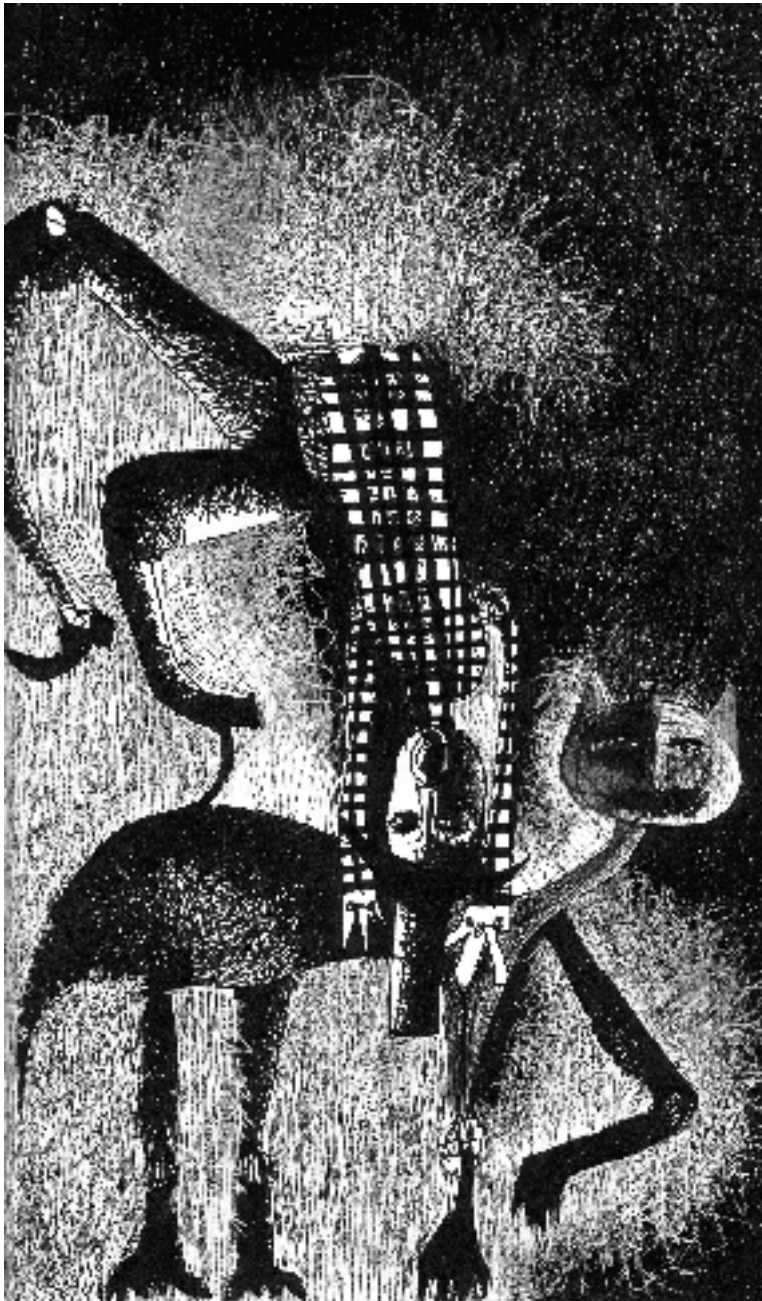


Ilustración: Susana Suniaga

*La vorágine*¹ de José Eustasio Rivera ha sido considerada desde hace algunos años como la máxima expresión de la “epopeya latinoamericana”. Muchos son los autores y críticos reconocidos que han encontrado en esta obra los encantos y frustraciones de la América del Sur de los años 20 y 30, además de haber advertido en sus lecturas la existencia de un “mundo infernal”², similar al “mundo de los muertos”, pero transpuesto a la selva amazónica. El viaje sin retorno de Arturo Cova a lo más profundo de la selva nos muestra la existencia de un “mundo paralelo” en el que los hombres experimentan todo tipo de vivencias sólo comparables con las horrendas concepciones del “más allá”:

Veía luego a la niña Griselda, vestida de oro, en un país extraño, encaramada en un peña de cuya base fluía un hilo blancuzco de caucho. A lo largo de él lo bebían innumerables gentes echadas de bruces. Franco, erguido sobre un promontorio de carabinas amonestaba a los sedientos con este estribillo: “**Infelices, detrás de estas selvas está el más allá**”. Y al pie de cada árbol se iba muriendo un hombre, en tanto que yo recogía sus calaveras para exportarlas en lanchones por un río silencioso y oscuro (pág. 27).

Así, Rivera halló en el motivo clásico del “viaje al averno”³ un instrumento de denuncia⁴ de todas las atrocidades ocurridas en una tierra bárbara donde no hay cabida para la

Razón. En esta imagen de la selva amazónica como un “infierno”⁵ podemos distinguir una serie de elementos que nos permiten establecer relaciones entre la visión estética ideada por Theodor W. Adorno en su tratado filosófico *La teoría estética* y el motivo del “viaje al averno” en *La vorágine* como la representación de “lo feo”. No obstante, para la consecución de nuestros objetivos hemos dividido la investigación en dos secciones: la primera indaga acerca de los aspectos formales que constituyen el “viaje al averno” y la segunda intenta aproximarnos al “mundo de los muertos” desde la noción estética descrita por Theodor W. Adorno en los fragmentos⁶ que, consideramos, se adaptan mejor a la concepción artística de la literatura y sobre todo a la idea estética del mito. Igualmente, enfatizaremos en la representación de la *cultura de masas* en la cual Adorno enfo-

ca su atención especialmente cuando trata de definir la condición del hombre y la pérdida de su individualización.

“EL VIAJE AL AVERNO” EN LA VORÁGINE DE JOSÉ EUSTASIO RIVERA

La creencia en un “mundo ulterior”⁷ es una preocupación que ha estado presente en la humanidad desde sus comienzos. La búsqueda de una explicación para todo aquello que se torna misterioso e inexplicable toma su forma en las expresiones más diversas de la muerte. Sin embargo, el enigma del “más allá” se ha ideado como un desplazamiento hacia un “país extraño”. Esta visión del “viaje” está plasmada en un sin número de historias, cuentos, leyendas e imágenes artísticas⁸ que se rigen, la mayoría de las veces, por convicciones religiosas. En la comprensión de la muerte como un movimiento espacio-temporal analizaremos las propuestas más recientes sobre el “viaje al mundo de ultratumba” aplicadas a la jornada de Arturo Cova en la “cárcel verde”.

Al estudiar el motivo del “viaje al averno” en *La vorágine* se hace necesario referirnos a Leonidas Morales⁹ quien observó la presencia, en la obra de Rivera, de los cinco elementos formales, que según el mismo autor, conforman el esquema virgiliano del “viaje al averno”:

- La laguna o río de aguas tétricas, sombrías
- La barca de Caronte que traslada las almas de los muertos¹⁰
- La orilla opuesta donde la barca deposita su carga¹¹
- El guía
- El infierno.

Sin embargo, algunos años más tarde, Ángel Vilanova en su estudio sobre el *Motivo clásico y la novela latinoamericana* estableció los rasgos fundamentales del descenso del héroe al “mundo de los muertos” tomando en cuenta la inmanencia de una serie de elementos que se encuentran en las distintas reelaboraciones literarias. La imagen del “viaje al otro mundo” para Vilanova se caracteriza por:

- Un mundo subterráneo, al que para entrar se debe salvar una barrera acuática (lagunas o ríos) donde su límite es una “corriente pantanosa”¹²
- El lugar debe estar custodiado por una criatura¹³
- El obstáculo se salva frecuentemente por una barca que exige un barquero.
- El viajero debe ser un vivo¹⁴
- El sendero conduce a una encrucijada que, por un lado, lleva al Elíseo y, por el otro al Tártaro, una vez recorridos, el viajero retornará a la superficie¹⁵
- La realización debe ser acompañada absolutamente de un guía¹⁶

La idea de la selva amazónica como un ente maligno ha sido recurrente en la presentación de un espacio temporal bien definido en la historia de América Latina como lo fue el comienzo de la explotación del caucho. Esta nueva forma de economía capitalista, fundada en el comportamiento de las *masas*, trajo como consecuencia la llegada de hombres y mujeres de todos los confines de América con el fin de obtener empleo. Así, para María Rueda¹⁷ esta oleada de emigrantes rompió con el equilibrio natural de la selva para convertirla en un “infierno” enemigo del progreso y, por ende, del mismo hombre, quien como dice Cova “teniendo a la selva como enemigo, no saben a quién combatir, y se arremeten unos con otros y se matan y se sojuzgan en los intervalos de su denuedo contra el bosque”¹⁸.

Entonces, el “viaje al más allá” en *La vorágine* tiene como finalidad implícita denunciar las atrocidades cometidas por el hombre contra el mismo hombre y la naturaleza a través de una especie de “demencia transitoria” en la que el hombre experimenta la vida en un mundo infernal donde el horror y la monstruosidad son invocados en un conjunto de imágenes que nada tienen que ver con el universo conocido. Las tinieblas, el miedo, la zozobra, el desasosiego, la desesperanza, la esclavitud perpetua, la pérdida de la libertad y la imposibilidad de retornar al origen se manifiestan en la persecución realizada por una fuerza invisible y poderosa¹⁹ encarnada en la selva.

LA IDEA DE “LO FEO” EN LA CONCEPCIÓN INFERNAL DE LA SELVA AMAZÓNICA

El horror y la monstruosidad en *La vorágine* se convierten en el punto de encuentro entre la idea del “viaje al averno” y la concepción de una estética basada en la representación de “lo feo”²⁰ como una experiencia placentera en la que el arte se identifica con la desgracia o “una falsa beatitud”²¹ proyectando la idea de un arte sometido a la más “tenebrosa objetividad”. El sufrimiento, representado en las imágenes del “viaje al averno”, está estrechamente ligado al temor que produce la opresión de la cultura establecida, en este caso el movimiento de miles de personas que viven en una especie de sub-cultura de la que nadie parece estar al tanto. La explotación del caucho, la muerte de la selva y el padecimiento del hombre reflejan, como dice Adorno, “una clase de arte que sigue hablando a favor de aquello que oculta la cortina. El conocimiento discursivo puede llegar a la realidad, hasta los aspectos irracionales que brotan de su misma ley de desarrollo. Pero hay algo en la realidad que es reacio al conocimiento racional. Y es que a esta forma de conocer le es extraño el sufrimiento porque cree poderlo subsumir y determinar, cree tener medios para suavizarlo”²². En tal sentido, la selva amazónica es vista por la mayoría de los críticos y los lectores²³ como un lugar destinado al sufrimiento e, incluso, al castigo²⁴:

Aquí está la isla del Purgatorio en donde he visto perecer, por mandato del capataz, a los caucheros desobedientes, a las indias ladronas, a los niños díscolos, amarrados a la intemperie, en total desnudez, para que los zancudos y murciélagos los ajusticien. Semejante castigo amedrenta a los pequeñuelos, y, antes de cumplir cinco años de edad salen a los cauchales en la cuadrilla de las mujeres, con miedo al patrón, que los obliga a picar los troncos, y a la selva que debe odiarlos por su crueldad. Siempre anda con ellos algún hachero que les derriba determinado número de árboles, y es de verse como en el suelo torturan al vegetal, hiriéndole ramas y raíces con clavos y puyas, para extraerle cada gota de jugo. (pág. 165)

Así, el padecimiento de las personas sometidas a la tortura de un mundo plagado de vicios y vejaciones se convierte, como dice Adorno, en un concepto que se “queda mudo y estéril”. Ante la barbarie y la explotación, *La vorágine*, al igual que las novelas de su mismo género²⁵, porta una visión del hombre civilizado como el valedor de la destrucción. Rivera imagina la lucha de la civilización y la barbarie como el ansia del hombre de penetrar en un mundo alucinante para recobrar su individualidad:

...es el hombre civilizado el paladín de la destrucción. Hay un valor magnífico en la epopeya de esos piratas que esclavizan a sus peones, explotan al indio y se debaten contra la selva. Atropellados por la desdicha, desde el anonimato de las ciudades, se lanzaron a los desiertos buscándole un fin cualquiera a su vida estéril. Delirantes de paludismo, se despojaron de la conciencia, y connaturalizados con cada riesgo, sin necesidades, anhelando goces y abundancia, al rigor de las intemperies, siempre famélicos y hasta desnudos porque las ropas se les podrían sobre la carne. (pág. 143)

Se podría, entonces, establecer un paralelo entre la visión del arte de Adorno, influenciada por el holocausto de los judíos y los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial, y la idea de la selva amazónica como un lugar del que es casi imposible salir con vida. Ambos espacios se caracterizan por el silencio y la resignación, además de la indiferencia de aquellos que habitan a su alrededor. Por lo tanto, el mutismo de la Alemania y la Europa nazi, donde el horror y la persecución del hombre por el mismo hombre determinaron el curso de la vida, es directamente proporcional a la imposibilidad de articular palabras para describir el horror de la selva amazónica. Un día más en Auschwitz o Dachau²⁶ puede compararse con la incapacidad de subsistir ante una fuerza devastadora como lo es la selva sudamericana. En ambos lugares “es la muerte, que pasa dando vida”.²⁷ En la noche todo es penumbra y zozobra, pero como expresa Rivera: “Y cuando el alba riega sobre los montes su gloria trágica, se inicia el clamoreo del sobreviviente, el zumbido de la pava chillona, los rumbos del puerco salvaje, las risas del mono ridículo. ¡Todo por el júbilo de vivir unas horas más”.²⁸

Frente a una calamidad tan grande, afirma Theodor W. Adorno, el arte²⁹ y solamente el arte logra convertirse en la conciencia de “la necesidad real” o “verdadera” ante las “necesidades creadas”, impuestas por un régimen económico injusto y la expresión miserable del comportamiento humano. En este dilema estético, “lo feo” se constituye en un aspecto social, en el que la oposición bello/feo adquieren un papel determinante. Entonces, nos preguntamos ¿Qué es “lo socialmente feo” para Adorno? En el tratado “Aspecto social y filosofía de la historia de lo feo” Theodor W. Adorno concibe “lo feo” como la aceptación y representación de lo “no bello” en las obras de arte, especialmente en las expresiones artísticas de aquellos que han sufrido los desgastes producidos por “los estigmas humillantes del trabajo corporal y esclavizador”.

Asimismo, Adorno intenta definir la función de “lo feo” en el arte y su relación con la representación artística del horror y la monstruosidad en la proyección de una armonía que integre la conciencia crítica y la comprensión de la verdad. Para Adorno, la *cultura de masas* y las sociedades que basan su economía en la industrialización niegan al hombre la posibilidad de ejercer el derecho originario de “criticar”. En una pseudo-sociedad como la de Rivera, sólo existe una posibilidad de confrontar, desde los preceptos de la “Dialéctica negativa”, los acontecimientos que se suscitan en la lucha entre HOMBRE-NATURALEZA-HOMBRE. En esta estructura de sujetos, el arte se toma, para Adorno, y para los artistas, en un medio de revertir los valores con el objetivo de desechar todo vestigio de falsedad, que al fin de cuentas, constituye un elemento básico en la definición estética del arte. En otras palabras, el arte tiene como deber la transformación de una realidad aparentemente “positiva”, a la que se debería cuestionar partiendo de la negación como único medio para conseguir la verdad:

El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y proscrito: pero no para integrarlo, para suavizarlo o reconciliarse con su existencia por medio del humor, más repulsivo aquí que cualquier repulsión. Tiene que apropiarse de lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea, reproduce a su propia imagen, aunque sigue fomentando la posibilidad de lo afirmativo como complicidad con el envilecimiento, fácilmente cambiada en simpatía por lo envilecido.

En esta fase el horror de la forma proyectada en la imagen de “lo feo” constituye para Adorno “una parte esencial de la conciencia crítica que desespera, de un poder que tendría si se reconciliase con la realidad.”

Con respecto a la confrontación social con la realidad, *La vorágine*, desde la “Dialéctica negativa”, expone la desproporción de un mundo hostil, la incapacidad del hombre de aceptar su destino, así como, la inhabilidad para cambiarlo. Es en este punto donde el mito se torna imprescindible ya que por medio de él se puede transformar una realidad amorfa en una “unidad que unifica lo plural y destructivo”. En la imagen del horror y el miedo, expresada en la tradición mítica del “viaje al más allá”, se pretende, entonces, la unificación de la desmesura de una cultura que involuciona: “Las tinieblas se hacen luminosas, la belleza domina esa negatividad en la que parecería estar violentada. Aun en los objetos bellos, anida una cierta dureza, algo inasimilable, como si temieran a esa vida eternizada que se les quiere conceder: hay en ellos algo deforme, procedente de su materia. Si el arte no quiere degenerar en ese juego vacío de factura hegeliana, necesita de la categoría formal de la resistencia, categoría que hace entrar lo horrible en períodos tan cuajados como el impresionismo”.

Por otra parte, en América Latina de principios de siglo XX la realidad intelectual se debatía entre la concepción de un mundo ideal, basado en el pensamiento europeo, y los cambios drásticos que se producían en una sociedad marcada por el desorden. Con respecto a la idea de desorganización y la imposibilidad de remediarla, encontramos a Arturo Cova, un hombre muy particular con “psiquis de poeta”,³⁰ quien encarna al intelectual inmerso en una pseudo-sociedad. Este ambiente precario de realidad extrema constituye para el hombre de letras un obstáculo, representado por la selva amazónica, pero además se traduce en una oportunidad fundamental para la expresión más clara del arte al que Adorno denomina “arte radical” o “arte tenebroso”. Este tipo de arte llamado “arte atroz” debe proporcionar un placer estético al transponerse a un lugar “nunca habitado”³¹ con la finalidad de confrontar la proporción con la disonancia para establecer un nuevo aspecto de lo moderno. Sin embargo, Adorno afirma que la negación se puede cambiar en placer pero nunca en positividad.

La característica determinante del “arte tenebroso” es el color negro³² cuya principal función es la abstracción en la cual se separa por

medio de una operación intelectual todo aquello que no puede ser objeto de separación. Por ende, en la concepción estética de la creación artística “el ideal de lo negro” adquiere en la “Dialéctica negativa” una forma de denuncia³³ transformada en portavoz que delata la mezquindad, la pobreza y el ascetismo.

Finalmente, podemos observar que el *lenguaje del sufrimiento* es indiscutiblemente “negro” en el sentido del efecto en el lector, la perdurabilidad y la presencia de un goce estético que causa un placer distinto: un placer “no placentero”. *La vorágine*, entonces, pone en evidencia la existencia de un “arte radical latinoamericano” enmarcado por el *lenguaje de sufrimiento* hecho eco de la impotencia del intelectual ante la muestra más fehaciente de miseria humana. *La vorágine* proporciona desde su comienzo la perpetuación de un lenguaje “oscuro” y la presentación de hechos funestos para culminar en una aventura llena de enigmas que nunca han sido, ni serán resueltos por la tradición. Mas José Eustasio Rivera nos sumerge de nuevo en el pasado a través de la conexión de la selva amazónica con la idea clásica de un viaje a “un país extraño” del que no existe retorno: “hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva. Ni rastro de ellos. ¡Los devoró la Selva!”.³⁴ No obstante, y a pesar de la distancia espacial y temporal de los dos autores en estudio, las teorías estéticas propuestas por Adorno sirven de soporte teórico para demostrar la incidencia del arte y la literatura en la representación de la denuncia social, en este caso, *La Vorágine* de José Eustasio Rivera.

Universidad de Los Andes
Mérida, Venezuela

* Esta investigación fue realizada para la asignatura Teoría Literaria dictada por el Prof. Gregory Zambrano en la Maestría de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Los Andes.

BIBLIOGRAFÍA

- Camarero, Tomás. (1991). De los lectores y el meta-lector en *La vorágine* de J. E. Rivera. *Anales de literatura hispanoamericana*. Nº 2º. Madrid: Ed. Universidad Complutense. pp. 155-164.
- De Crescenzo, L. (1995). *Los mitos del héroe*. Barcelona: Seix Barral.
- Highet, G. (1978). *La tradición Clásica*. Tomo I y II. México: Fondo de Cultura Económica.
- Magnarelli, S. (1996). *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales*. "La mujer y la naturaleza en *La vorágine* a imagen y semejanza del hombre". Compilación Saul Sosnowski. Tomo II. Caracas: Biblioteca Ayacucho. pp. 506-521.
- Martul, L. (1989). *Borrachera verde*, de Botelho Gosálvez una "Vorágine" boliviana. *Anales de literatura hispanoamericana*. Nº 18. Madrid: Ed. Univ. Complutense. pp. 40-54.
- Morales, Leonidas. (1953). *La vorágine: un viaje al país de los muertos*. *Anales de la Universidad de Chile*. Año CXXII. Abril- junio. Nº 134. Santiago de Chile. pp. 148-170.
- Rivera, J. (1985). *La vorágine*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rueda, Helena. (2003). La selva en las novelas de la selva. *Revista de Crítica literaria latinoamericana*. 1er. Semestre. Hanover. pp. 31-43.
- Vernant, P. (2001). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel Filosofía.
- Vilanova, Ángel. (1993). *Motivo clásico y novela latinoamericana*. Mérida. Ediciones Solar.
- W. Adorno, T. (1983). *La teoría estética*. Barcelona.
- Zambrano, María. (1995). *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica.

NOTAS

- ¹ Emplearemos la 2da. edición de *La vorágine* de la biblioteca Ayacucho publicada en 1985 en Caracas.
- ² Escritores como Ángel Vilanova y Leonidas Morales proponen análisis del motivo del "viaje al mundo de los muertos" en novelas latinoamericanas como *Cubagua*, *Adán Bueno-sayres*, *Pedro Páramo* y *La vorágine*. Igualmente, en el prólogo de *La vorágine* escrito por Juan Loveluk para la edición de Biblioteca Ayacucho podemos encontrar opiniones como la de Earle K. James quien define la novela de Rivera como "un sorprendente panorama del infierno terrestre, algunos invocan los círculos de Dante como punto de comparación". Arturo Uslar Pietri, citado, de igual modo, por Loveluk, se refiere a la selva amazónica como "infierno moral y natural".
- ³ El "viaje al averno" es conocido con otras denominaciones: "al más allá", "descenso", "el país/mundo de los muertos", "el otro mundo", "los infiernos", "sub-mundo", "ultratumba", "inframundo", "espacio/mundo ulterior", "la otra vida", "la eternidad".
- ⁴ La denuncia de Rivera no sólo se enfoca en el maltrato del hombre sino también en la destrucción progresiva de la naturaleza: "Los caucheros que hay en Colombia destruyen anualmente millones de árboles". En los territorios de Venezuela el balatá desapareció. De esta suerte ejercen el fraude contra las generaciones del porvenir" (pág. 143). En este tipo de apreciaciones se evidencia una cierta justificación de la venganza que ejerce la selva sobre aquellos que intentan penetrarla. En este sentido, María del Mar Paúl, María Rueda y Sharon Magnarelli coinciden en la relación SELVA VIRGEN-MUJER, y en particular la figura de la madre como símbolo de la imposibilidad de verse penetrada por sus hijos. Así, hallamos en *La vorágine* expresiones que describen la selva como un entidad femenina: "catedral de la pesadumbre", "esposa del silencio", "diosa implacable", "selva sádica y virgen", "selva inhumana", "madre de la soledad y la neblina", "inmensa bóveda", "cárcel verde", y "selva enemiga".
- ⁵ María Helena Rueda en su estudio "La selva en las novelas de la selva" piensa que el uso de metáforas como la de "infierno", "cárcel", "abismo" y "desierto" para referirse a la selva, representa el conflicto americano entre civilización y barbarie y la confrontación entre el hombre y la naturaleza.
- ⁶ "Crítica de la estética psicoanalítica", "Pérdida de la esencia artística, Crítica de la industria de la cultura", "El lenguaje del sufrimiento", "La relación con la tradición", "La deformación histórica de la experiencia de la naturaleza" y "Crítica y salvación del mito" y "El ideal de lo negro".

- ⁷ Con respecto al “viaje al mundo de los muertos” Cfr. “The world of the dead in Book 6 of the *Aeneid*” Solmsem Friedrich, p. 31. En este estudio el autor hace un recorrido por las principales visiones que han sido realizadas acerca del viaje al mundo de los muertos, enfatizando en las propuestas de Eduard Norden quien dividió este desplazamiento en dos grandes secciones, la primera que llamó “popular” o “mitológica”, y la segunda, “filosófica”; y en las tesis posteriores en las que se distinguen tres fases del mundo ulterior: una mitológica u homérica, una fase moral y una filosófica.
- ⁸ La imagen iconográfica VIAJERO-BARCA-RÍO-BARQUERO se puede observar en las expresiones pictóricas de todos los tiempos. Así por ejemplo, encontramos referencias al “viaje al averno” en obras como *El juicio final* de Miguel Ángel, *El jardín del edén*, *El mundo y sus vanidades* y *El Infierno* de Hieronymus Bosch, *El paso de la laguna Estigia* de Joachim Patinier, *Isla de los muertos* de Arnold Böcklin y la obra pictórica sin título de Macario Colombo. En cuanto al “viaje al averno” en la literatura podemos nombrar las obras más conocidas ya que son innumerables: la *Odisea* de Homero, la *Eneida* de Virgilio, *Descensus ad inferos* de Juan Escoto Erúgena, *De raptu Proserpinae* de Claudiano, *Divina Comedia* de Dante, *El divino Orfeo* de Calderón, *Enéide Trasvesti* de G. B. Lalli., *Gilgamesh*: “epopeya de las doce tablas”, *Fausto* de Goethe, *Orfeus in der Unterwelt* de J. Offenbach, *Psiqué* de Moliere y *Viaje de Nergal al infierno* (II milenio a. C.).
- ⁹ Morales, L. (1965) “*La vorágine*: un viaje al país de los muertos”. *Anales de la Universidad de Chile*. Año CXXII, abril-junio. Nº 134. Santiago de Chile. p. 148-170.
- ¹⁰ La barca como medio de transporte al “mundo de los muertos” forma parte de una tradición iconográfica que viene desde tiempos ancestrales. La idea de una barca y un guía forma parte de una diversidad de ceremonias en las que los hombres vivos pretendían guiar las almas por los senderos desconocidos de la mente. De esta manera, el ingenio traduce su desconocimiento en la imagen de la barca como la forma más próxima de introducirse al mundo subterráneo. Así, en la Irlanda céltica, en Egipto, en la Magna Grecia, en México, las imágenes asociadas al más allá tienen un común denominador definido en la concepción del desplazamiento espacio-temporal y todo lo que ello implica: “...al descender el barranco que nos separaba de **la curiara**, torné la cabeza hacia el límite de los llanos, perdidos en una nébula dulce, donde las palmeras me despedían”, “...**la curiara** como **ataúd flotante**, siguió agua abajo, a la hora en que la tarde alarga las sombras. Desde el dorso de la corriente columbrábase paralela, de sombría vegetación y de plagas hostiles” (pág. 80).
- ¹¹ José Eustasio Rivera, al estilo de los grandes poetas de la antigüedad, concibe el “más allá” como un lugar opuesto al mundo de los vivos, por esta razón le da el nombre de la

“playa opuesta” o “la margen opuesta”: “El que siga mi ruta va con la muerte... Por mi parte solo os demando que me ayudéis a ganar **la opuesta margen**” (pág. 142) “¡No sabéis el suplicio de las penumbras, viendo al sol que ilumina **la playa opuesta** donde nunca lograremos ir!” (pág. 138).

- ¹² “**La laguneta de aguas amarillosas** estaba cubierta de hojarascas. Por entre ellas nadaban unas tortuguitas llamadas galápagos, asomando la cabeza rojiza, y aquí y allí los caimanejos nombrados cachires exhibían sobre la nata del pozo los ojos sin párpados. Garzas mediatundas sostenidas en un pie, con picotazo repentino arrugaban **la charca tristísima**, cuyas **evaporaciones maléficas** flotaban bajo los árboles como velo mortuario” (pág.16). Se puede observar la presencia infalible de los ríos o las lagunas desde el comienzo del viaje al interior de la selva: “Al amanecer proseguía la marcha, dando al flácido estómago alguna ración de frutas y palmito. Y desde la que hoy se conoce como **la Laguna Maripiripana**, anduvo por tierra...” (pág. 98). Son muy diversos los ríos que se nombran en este relato: Curí-curiarí, Vichada, Ti-Paraná (río de la sangre), Tui-Paraná (río de la espuma), Casiquiare, Vaupes, Guaviare, Yaguaraní Mazán, Taraira, Caqueta, Río Negro, Orinoco, Inírida, Chupare, Yurubaxi, Guainía y Parpunagua. Todos ellos tiene a su paso todo tipo de riesgos, animales peligrosos e insectos: “**aquel río sin ondulaciones, sin espumas, era mudo, téticamente mudo como el presagio**, y daba la impresión de un camino oscuro que se moviera en el vórtice de la nada” (pág. 79). Con respecto a la “corriente pantanosa” en *La vorágine*, encontramos que al finalizar la travesía en la curiara se acercaron a una barranca que descendía al puerto lleno de canoas: “Desembarcamos al comienzo de una barranca, suavizada por escalones que descendían al puerto, en cuyo remanso se agrupaban unas canoas. **Por un sendero lleno de barro** que se perdía entre el gramalote, salimos a una plazuela de árboles derribados, donde nos aguardaba el rancho pajizo, tan solitario en aquel momento que vacilamos en ocuparlo, sospechosos de alguna emboscada” (pág. 80).
- ¹³ En la tradición clásica la entrada al “mundo de los muertos” estaba protegida por un gran perro llamado Cerbero. En *La vorágine* no existe una criatura como tal que custodie la entrada a la selva; sin embargo, podemos observar todo tipo de seres extraños e insectos que impiden la permanencia en el mundo vegetal: “¡Tambochas! Esto equivalía a suspender trabajos, dejar la vivienda, poner caminos de fuego, buscar otro refugio en alguna parte. Trataba de la invasión de **hormigas carnívoras**, que nacen quién sabe donde y al venir el invierno emigran para morir, barriendo el monte en leguas y leguas, con ruidos lejanos como de incendio. **Avispas sin alas**, de cabeza roja y cuerpo cetrino, se imponen por el terror que inspiran su veneno y su multitud.” (pág. 147)

- ¹⁴ La vida de Cova en la selva se mueve entre la presencia del hado maligno de la muerte asechante y la idea de un escape. Los compañeros de viaje y los personajes que se encuentran a su alrededor sólo parecen imágenes de espectros humanos que se pueden llamar “muertos vivos”: “Por ahora, es preciso curar sus llagas. Permítame que le haga remedios. Y aunque el viejo, asombrado se resistía, remanguéle hasta la corva el pantalón, y me arrodillé para examinarlo. —Fidel, ¿estás ciego? ¡En estas úlceras hay gusanos! — ¡Gusanos! ¡Gusanos! —Sí, hay que buscar otopa para matárselos. El viejo comentaba quejándose: —¿Será posible? ¡Qué humillación! ¡Gusanos, gusanos! ¡Y fue que un día me quedé dormido y me sorprendieron los moscones! Cuando lo condujimos a la barraca repetía: —¡Engusanado, engusanado y estando vivo! (pág. 111).
- ¹⁵ La visión de la encrucijada se produce en *La vorágine* casi al final de la novela. Aunque el regreso de Cova a la superficie se convierte en un enigma: “**Aquí el río se divide en inmensos brazos**, para estrechar mejor las islas incultas. En esa península del lado derecho, se ve el caney de los apestados detenidos en cuarentena. Por detrás desemboca el Yurubaxi” (pág. 199).
- ¹⁶ Muchas veces el barquero y el guía son la misma persona. No obstante, en *La vorágine* el guía lo personifica Clemente Silva, quien en la Segunda parte de la novela es el encargado de llevar a Cova a través de la selva. En la propuesta de Leonidas Morales se establece una relación BARCA-MUERTE-RÍO, nosotros nos inclinamos a pensar en una asociación barca-barquero-río, e incluso se puede incluir un elemento más: VIAJERO-BARCA-RÍO-BARQUERO. Se puede pensar que Leonidas Morales ofrece esta estructura porque pasa por alto uno de los principios fundamentales del “viaje al mundo de los muertos”: el viajero no es un muerto. El viajero es un hombre vivo que visita “el infierno” con una motivación muy precisa, para posteriormente y en la mayoría de los casos, regresar a su origen.
- ¹⁷ Rueda, M. (2003) “La selva en las novelas de la selva”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXIX, N° 57. Lima. 1er. Semestre 2003, pp. 31-43.
- ¹⁸ *La vorágine* (pág. 143).
- ¹⁹ La imagen de la selva como un ente todo poderoso la encontramos en novelas como *La borrachera verde* de la cual Martul Tobio comenta: “Una forma muy frecuente de manifestarse la deshumanización de la selva se encuentra en su constante nota de opresión. Supresión de la libertad, dominación y reducción del individuo, todo lo cual lleva a calificarla como ‘cárcel vegetal’. Un modo de realizar su dominio es por la vigilancia. Se sugiere la imagen de un enorme recinto en el que todos los movimientos del que entra en él son seguidos y observados, como si existiera un panóptico invisible”.
- ²⁰ El naturalismo tiene como uno de sus rasgos fundamentales la presentación de hechos tal cual como son, es decir, no se omite la crueldad y la fealdad de los acontecimientos. Por el contrario, “lo feo” establece una relación estrecha entre la realidad histórica y la concepción de literaria del mismo. “Lo feo” se presenta como protesta de lo que el arte no puede callar, y es aquí donde Adorno establece la ideal final del arte.
- ²¹ Adorno concibe la función del arte ante la desgracia de la siguiente manera: “La desgracia del arte, su principio de opresión, está precisamente en el placer que experimenta en ello en vez de rebelarse, aunque sea vanamente. El hecho de que exprese su desgracia identificándose con ella, nos está anticipando la debilitación de la desgracia. Este hecho, y no la fotografía de la desgracia o una falsa beatitud, es el que describe la actitud del auténtico arte contemporáneo ante la tenebrosa objetividad. Toda otra objetividad se pierde a sí misma por el camino dulzón de su propia falsedad.” (pág. 33)
- ²² *Teoría de la estética*: “El lenguaje del sufrimiento” (pág. 33).
- ²³ Tomás Camarero en su artículo “De los lectores y el metalector en *La vorágine*” de J. E. Rivera le concede un papel muy importante al lector de esta novela y el efecto que produce en el mismo. Con respecto a este tema afirma lo siguiente: “Aparece la relación de la obra con el lector como un juego de sentimientos y al lector como un estado del corazón. No es extraño que aparezcan comentarios como el de Bellini: “La novela deja en el lector una impresión de profunda angustia” (pág. 155).
- ²⁴ Vilanova afirma en su libro *Motivo clásico y novela latinoamericana* que “una imagen muy aproximadamente compartida del “Otro Mundo”, insisto, en lo se refiere al sector que habitualmente se concibe como lugar de castigo, que de ahora en adelante denominaré Averno” (pág. 54). Igualmente, Martul Tobio explica, refiriéndose a la *Borrachera verde*, que “La selva también es vista como un lugar de castigo destinada a aniquilar al hombre”. (pág. 52).
- ²⁵ *La vorágine* pertenece al ciclo de novelas llamadas “novelas de la selva”, “novelas de la tierra” o “novelas terríneas” tales como *Canaima*, *La borrachera verde* y las narraciones o relatos como, *Inferno verde: scenas e escenarios do Amazonas* de Alberto Rangel y *A margem da história* de Euclides Cunha.
- ²⁶ Campos de exterminio nazi. Auschwitz instalado en la frontera con Polonia, funcionó como campo de concentración desde 1940 a 1945. Por su parte, Dachau se encontraba a las afueras de Munich, fue el primer campo instalado en Alemania.
- ²⁷ *La vorágine* (pág. 145).
- ²⁸ *Ibidem*.

²⁹ En el capítulo de *La teoría estética* titulado “Pérdida de la esencia artística; crítica de la industria de la cultura”, el arte se concibe como un elemento reaccionario mutable a las circunstancias y a las exigencias del hombre. Sin embargo, el arte, al que él llama “inferior”, se presta solamente para la diversión y los intereses de la clase burguesa. No obstante, en el momento en el que Rivera escribe *La vorágine* todavía no se había expandido la idea de la cultura de masas y el uso de la creación artística como un negocio.

³⁰ *La vorágine* (pág. 163).

³¹ Nos referimos a “nunca habitado” a la falta de tratamiento artístico de algunos espacios en los que el hombre aún no ha llegado, o simplemente no lo ha hecho con la fuerza necesaria como para producir un efecto estético.

³² Para Adorno el arte que desea sobrevivir en una realidad “extremadamente tenebrosa” debe igualarse con ella, y esto sólo se puede lograr por medio del color negro.

³³ Theodor W. Adorno critica vehementemente a autores como Zola a quien califica de “escritores sangrientos” o “escritores de segunda”. Explica Adorno que la presentación de hechos grotescos son una afirmación del placer reprimido propio de la clase burguesa. Con respecto a las obras de arte como una denuncia y la representación cruel de la realidad tienen como objetivo denunciar o identificarse con ella. Para Theodor W. Adorno la denuncia artística sólo se puede encontrar en obras que partiendo de su estructura formal aporte sobre su contenido.

³⁴ *La vorágine* (Epílogo, pág. 202).

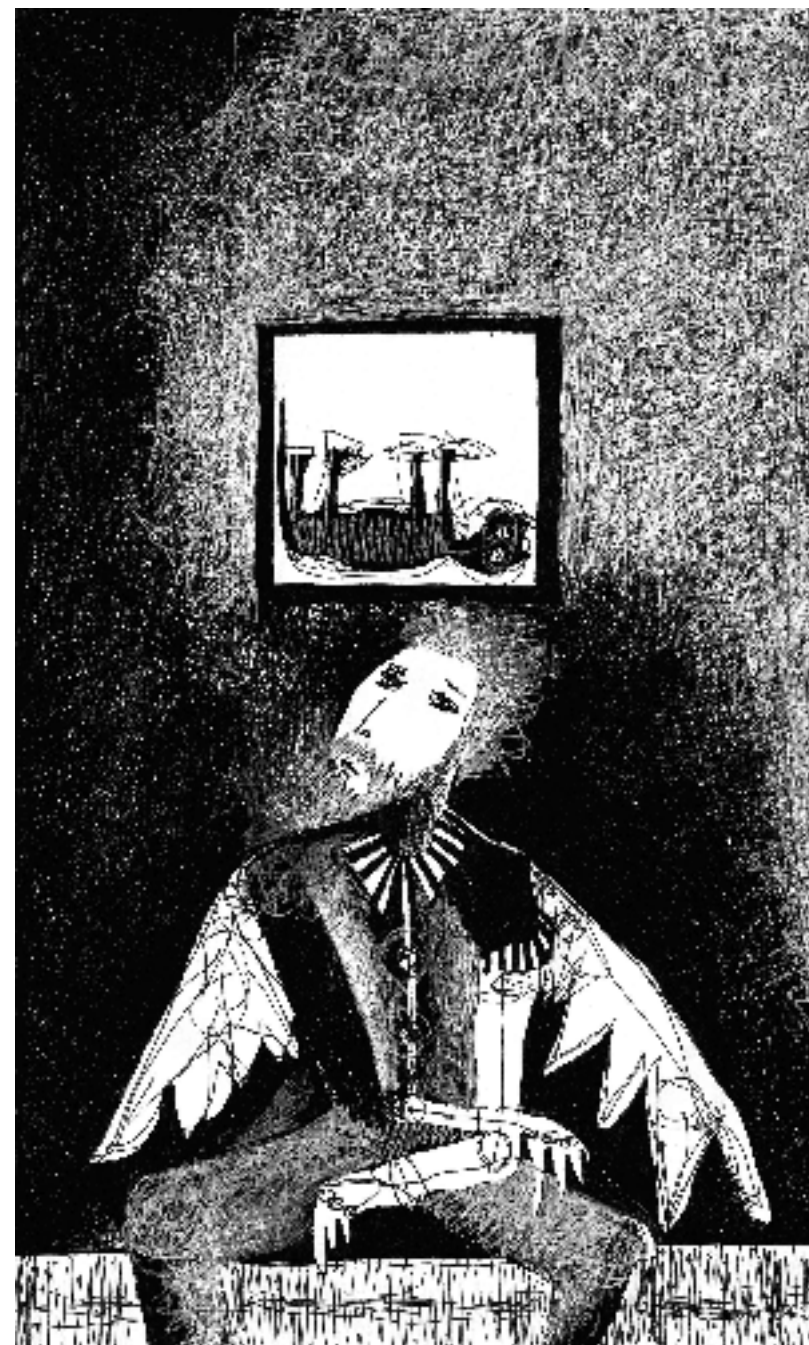


Ilustración: Susana Suniaga