

## LA VORÁGINE: CONTRAPUNTOS Y TEXTUALIZACIONES DE LA MODERNIDAD

*La vorágine* —observó L. E. Nieto Caballero, cronista contemporáneo de Rivera— “tiene un defecto [...]: demasiada cadencia. Se ve al poeta que está escribiendo prosa, sin poder escapar a la obsesión del ritmo. Hay mucha consonante. Hay mucho asonante [...]. De pronto algún jaguar, algún león asoma [...]. Es un endecasílabo soberbio o un desfalleciente alejandrino escapado de la jaula de oro de *Tierra de promisión*”<sup>1</sup>.

Relecturas contemporáneas de esta “novela ejemplar”<sup>2</sup>, en contraste con la crítica informada por modelos preconcebidos y prescritos del nativismo, han descubierto en ella registros discursivos, algunos de los cuales el arriba citado comentarista colombiano sólo supo valorar en un sentido negativo: el estilo poético, el metaforismo, la ambigüedad, el fragmentarismo y la presencia de un emisor /antagonista cuyo instrumento narrativo es el diario en el cual intercala episodios de otros narradores, creando así múltiples voces y puntos de vista. Pero, en la mayoría de los casos el discurso crítico revisionista sobre esta novela de la selva ha pasado por alto la exploración del *conjunto* de valores heterogéneos (estéticos, noéticos, ideológicos, fáticos) que en esta obra van conformando un sistema narrativo cohesivo, de base móvil, de eje descentrado, con códigos ligados a un triple legado de la

<sup>1</sup> En *Libros colombianos* publicados en 1924 (Bogotá, 1925), p. 154. Texto reproducido en el “Estudio preliminar” de Juan Loveluck a la edición citada de *La vorágine* (p. 19, n. 21).

<sup>2</sup> Véase el estudio de JUAN MARINELLO, “Tres novelas ejemplares”, en Juan Loveluck (ed.), *La novela hispanoamericana*, Editorial Universitaria, Santiago, 1963, pp. 423-433. El estudio se publicó por primera vez en la revista *Sur* en 1936.

modernidad literaria —los del modernismo, del realismo/naturalismo y de la vanguardia<sup>3</sup>.

#### FORMAS DE POTENCIAR EL TEXTO

Desde la perspectiva de la evolución de la historiografía literaria el tríptico simbiótico de estos códigos contribuye a la creación de un texto de características insólitas, o sea, a los contrapuntos de las textualizaciones de la modernidad. Fokkema diría que esta característica multidimensional y conflictiva desde el punto de vista de un sistema clasificatorio tradicional, constituye la base de su fundamento literario<sup>4</sup>; pues, insiste que lo que define subraya la calidad literaria de cualquier texto es el descubrimiento que en su discurso las funciones cognitivas, persuasivas, emotivas, metalingüísticas o fáticas interfieren con su función poética.

<sup>3</sup> Una de las excepciones más recientes se encuentra en el libro de Alonso sobre la novela regional hispanoamericana. En el capítulo consagrado a la obra de Rivera, ALONSO arguye que *La vorágine* es “a fable of failed *poiesis*” (p. 157), es decir, un ejemplo fracasado cuyo declarado objeto es defender un carácter trabajado y cuidadosamente estructurado del discurso modernista frente a las deconstrucciones de los vanguardistas (*los nuevos*). Para una discusión más amplia de este asunto véanse pp. 152-166. Pese a la inteligencia del análisis, no compartimos las tajantes diferenciaciones de Alonso entre modernismo y vanguardia que constituyen la base de su teoría. A nuestro juicio en el discurso modernista como en el vanguardista hay registros relevantes de deconstrucción. Al hablar del modernismo y de la vanguardia —vale decir de la modernidad— hay que tomar en cuenta las subversiones del modernismo y las ansiedades epistemológicas inscritas en sus textos que esconden subtextos ligados con las transformaciones socioeconómicas y políticas de América a través de un período extenso de reforma y revolución. Por lo tanto, a nuestro modo de ver, el motivo de la ansiedad de Rivera y de sus contemporáneos no fluía necesariamente de una “confrontation with the poetic praxis of the avant-garde” (p. 162). Lo que Fokkema llama el “sociolect” (código de período) del modernismo, en su praxis expresaba un estilo desorbitado parecido

<sup>4</sup> FOKKEMA 1982, pp. 62-63.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 63. FOKKEMA explica estos argumentos complejos, tomando pie de los argumentos de Jakobson: “We subscribe to Jakobson’s view that the poetic function does not necessarily entail an aesthetic effect. However, Jakobson argues that dominance of the poetic function is necessarily (but not sufficient) condition of poetry (literature). Here we are tempted to differ slightly. In our view, it is the interference of the poetic function with the cognitive, or persuasive, or emotive, or metalingual, or phatic functions, possibly with a combination of several of these functions, which induces the reader to accept the text as literary” (pp. 62-63).

A estas voces encontradas, y no a la preeminencia de una función poética dominante, se debe la fijación del efecto estético del texto<sup>6</sup>. Si aceptamos esta base teórica de la génesis de la naturaleza literaria del texto, las tan reiteradas polémicas sobre los códigos heterogéneos de *La vorágine* pierden toda vigencia. Dicho de otro modo, y tomando en cuenta los reparos expresados respecto a la unidad estructural de la narración, el hecho de ser una obra de denuncia social (como lo quería la sociedad colombiana coeval y, en cierta forma equívoca, el mismo Rivera); de evocar en forma lírica, y a la vez demoníaca, la naturaleza selvática; de explorar la inmanencia emocional de un protagonista/poeta moderno; de formular un comentario sobre la naturaleza sombría de la existencia humana; o sea, el hecho de presentarse al mundo como una obra “atípica” respecto a los moldes prescriptivos de la narrativa nativista americana<sup>7</sup>, contribuye, de acuerdo con el esquema de Fokkema, a definir y enaltecer su valor estético y, sobre todo, asegurar su pervivencia como texto moderno.

Los textos de la modernidad, inclusive el venero estético de sus plasmaciones, incitan determinadas “formas de *potenciar*”. *Potenciar* implica e incluye

... the *potentiality* of the text to unsettle fixed patterns of behaviour, in other words to inculcate uncertainty [...] This type of uncertainty prevents the reader from easily assimilating the text and from applying it for practical purposes. Ever since Kant, the opposition art vs. practical use has been a valid distinction in our culture<sup>8</sup>.

La incertidumbre, la ambigüedad, la preeminencia del carácter provisorio de una ontología fundamentalmente lírica son códigos inscritos en el signo de la escritura moderna. En ella, es decir, en obras pertenecientes a la modernidad, pese a las contradicciones o anomalías de sus concreciones hispanoamericanas<sup>9</sup>, se presenta una alternativa al modelo de la universalización del relato realista, por un lado, y, por otro, a la aspiración de abar-

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

<sup>7</sup> De hecho, hay que cuestionar la insistencia sobre la plasmación formulaica respecto al relato “criollista”. Sobre las dimensiones polisémicas en términos de la modernidad, de una de las obras prototípicas —*Don Segundo Sombra*— véase nuestro estudio “Ricardo Güiraldes y la dialéctica del centro”, en GARFIELD y SCHULMAN 1984, pp. 110-125.

<sup>8</sup> FOKKEMA 1982, p. 63; las cursivas son nuestras.

<sup>9</sup> Véase ALONSO 1990, pp. 19-37.

car la expresión de la “verdad” incontrovertible o absoluta de la narratividad pre-moderna. En el desarrollo de la modernidad literaria hay una doble sucesión —de “leyes” inmanentes y de factores externos<sup>10</sup>. Ambos gobiernan la génesis de alternativas formas de inscribir el mundo.

En sus parámetros externos, el modernismo (entendido en su sentido occidental más lato) significa “not only a new mode of mannerism in the arts, but a certain magnificent disaster for them. In short, experimentalism does not simply suggest the presence of sophistication, difficulty and novelty in art; it also suggests bleakness, darkness, alienation, disintegration”<sup>11</sup>. El clima apocalíptico del modernismo caracteriza la novela de Rivera, y, a la vez la distingue de la mayoría de las “novelas de tierra” cuya norma discursiva tiende a privilegiar el optimismo nacional. “Rivera’s work does not evince the overt nationalist inclinations of. . . [*Doña Bárbara* y *Don Segundo Sombra*]; there is no counterpart here for the gaucho or the *llanero* as archetypal representative of national character”<sup>12</sup>.

#### LAS CALAS REVISIONISTAS

Sin ocuparse específicamente de la estructuración formulaica o las textualizaciones de la modernidad, algo de la crítica revisionista de nuestros días lo anticipó Juan Loveluck en el “Prólogo” a la edición Ayacucho de *La vorágine* (1976) al aludir a la “complicidad morfológica” de la “narración dispersa”, de signo barroco bizantino, y *mosaico* (p. xli). Las acertadas puntualizaciones de Loveluck constituyen una vuelta —la del ciclismo re-volutivo— a la línea de ciertas valoraciones primigenias sobre la novela, en especial, los juicios de Luis Trigueros (1926) quien casi a raíz de la publicación de esta novela, descubría en ella “un caos de sucesos aterrantes, una maraña de escenas incoherentes, un confuso laberinto en que los personajes entran y salen, surgen y aparecen sin motivos precisos ni causas justificativas con lo cual, sin percatarse —y pese a su valoración negativa— estaba señalando las dimensiones originales y modernas de la obra. En sus comentarios, Trigueros llegó a prefijar, coincidiendo

<sup>10</sup> FOKKEMA 1982, p. 69.

<sup>11</sup> BRADBURY and MCFARLENE 1976, p. 26.

<sup>12</sup> ALONSO 1990, p. 136.

do con Carpentier —aunque en tono de censura—, la naturale amorfa, molesta, y sorpresiva de toda creación narrativa, al d clarar que “*La vorágine* no es casi una novela...”<sup>13</sup>

Si examinamos la estructura y los discursos de esta obra e términos de los códigos de las novelas prototípicas del criollism que vieron la luz poco después —*Don Segundo Sombra* (1926), *Doña Bárbara* (1929)—, o conforme a las novelas realistas/naturalistas en circulación, Trigueros tenía razón. La narración de Rivera efectivamente carece de una ideología hegemónica y de un estable centro de poder oligárquico-telúrico —el caso de *Doña Bárbara*—, o de un discurso dominante basado en el concepto de un futuro proyectado desde el pasado en términos de una tradición nacional revalorizada —el caso de *Don Segundo Sombra*<sup>14</sup>. Al contrario, su construcción formal, su lirismo estilístico, la orquestación estridente de sus voces narrativas, la idiosincrasia contradictoria, y la ideología caótica e irracional de su figura central, sugieren la necesidad de una lectura a partir de otros parámetros, tomando en cuenta textos narrativos anteriores —los del modernismo primigenio—, y textos coetáneos —los de la vanguardia—, y, por fin, ampliando la óptica, los de la modernidad cultural y estética de América<sup>15</sup>.

Algunas valoraciones recientes de *La vorágine*, en particular, las de Sharon Magnarelli y Doris Sommer, sin abordar, en el caso de ambas, la cuestión de la modernidad de la novela, han contribuido a abrir un imprescindible diálogo crítico alternativo, señalando disonancias y asimetrías respecto a los códigos de la narrativa criollista en general, y, particularmente, de la novelística de Rivera. Para Magnarelli, por ejemplo, “la vorágine”, más que una metáfora de la selva, es un símbolo de la fuerza irracional que se apodera de la existencia de Arturo Cova. Esta lectura privilegia la formación de un texto en que preside una visión

<sup>13</sup> NEALE SILVA 1960, p. 374. Por su parte, en su ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana”, CARPENTIER (1964) dio expresión al mismo concepto, pero en otro contexto y con intención valorativa diametralmente opuesta: “Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: «¡Esto no es una novela!»” (p. 14).

<sup>14</sup> Véase nuestro estudio sobre esta novela, sus nexos con la modernidad, y con las cuestiones de la tradición y el discurso dominante de una ideología nacional, citado en la n. 7.

<sup>15</sup> Para una discusión pormenorizada de los valores de la literatura moderna americana, véase la primera parte (teórica) de GARFIELD y SCHULMAN 1984.

lirica que constituye el eje del carácter poco fiable (“unreliable”) del narrador Cova<sup>16</sup>. Sommer, por su parte, desde el ángulo del concepto de la novela fundacional (“foundation novel”), concluye que el texto “...fits the frame only enough to unhinge it...”<sup>17</sup>, conceptualización clave, a nuestro juicio, que subraya la atipicidad de una novela en que “...art makes life”, y cuya estructura “lies beyond time, history, character or *visible reality*”<sup>18</sup>, una “de-creación”, podría decirse, que resiste los encasillamientos acostumbrados del realismo, naturalismo, o del criollismo telúrico con los cuales se le suele identificar en el discurso crítico tradicional<sup>19</sup>.

Otra aportación valiosa a la crítica reciente es la de Carlos J. Alonso. En un libro sobre la novela tradicional, aborda la cuestión de la relación de la novela criollista con la modernidad hispanoamericana<sup>20</sup>, señalando las disyunciones de ésta<sup>21</sup>, especialmente las del discurso literario que deben su génesis a una insistencia sobre la “diferencia” americana. Las fronteras de este deslinde, en ocasiones serpentino, encierran el análisis incisivo de numerosas dimensiones contradictorias de la modernidad, las cuales le llevan a Alonso a observar que en vista de que “...the resolute embracing of modern values and categories is also resolutely challenged by the rhetorical exigencies of the Latin American discursive situation, it becomes impossible to assert with any degree of assurance *whether Latin American cultural discourse is modern or anti-modern...*”<sup>22</sup>, afirmación provisoria más bien que concluyente de un proceso implacable de cuestionamientos. Contextualizando la obra de Rivera en medio de consideraciones sobre la identidad, autoctonía y modernidad, Alonso termina

<sup>16</sup> MAGNARELLI 1985, pp. 42-43.

<sup>17</sup> SOMMER 1986, p. 65.

<sup>18</sup> BRADBURY and MCFARLANE 1976, p. 25; las cursivas son nuestras.

<sup>19</sup> Alusiva a la cuestión del sincretismo de estilos, véase la excelente discusión de BRADBURY and MCFARLANE (1976, pp. 46-52) sobre los nexos entre el modernismo, el romanticismo, y el naturalismo. Concluyen que “the great works of Modernism live amidst the tools of modern relativism, scepticism, and hope for secular change: but they balance on the sensibility of transition, often holding in suspension the forces that persist from the past and those that grow from the novel present” (p. 49).

<sup>20</sup> Tratándose de la prosa, véase nuestro extenso estudio publicado en GARFIELD y SCHULMAN 1984.

<sup>21</sup> ALONSO 1990, pp. 18-37.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 23; las cursivas son nuestras.

proponiendo una lectura basada en la idea de que el elemento salvaje de la naturaleza constituyó para el escritor colombiano una metáfora de la lengua, una alegoría “about the necessity of mediation between poet and language —a mediation that was conceived by the author in terms of carefully crafted poetic form”<sup>23</sup>— una deconstrucción suspicaz que por un lado subraya una de las paradojas ya indicadas de la literatura moderna, es decir, la que se relaciona con la observación de Bradbury y McFarlane (v. n. 10) de que el pasado pervive en las plasmaciones textuales del presente en la literatura de la modernidad. Sin embargo, esta lectura auto-especular y atractiva (sobre todo en términos de su coherencia) nos resulta fragmentaria puesto que minimiza el espacio ideológico y estético de un texto de fronteras y horizontes amplios y sugerentes.

#### LA NATURALEZA APOCALÍPTICA

Cova, poeta y agonista de la llanura y la selva, es la figura clave de un texto en que el concepto de la construcción nacional, o del núcleo familiar concebido como patria simbólica (véanse obras poscoloniales como *María* o *Doña Bárbara*), ha sido reemplazado por una historización de la dispersión, la futilidad, la destrucción, y la entronización de la violencia sin bridas de pasiones y sentimientos primitivos<sup>24</sup>. Más que el buceador epistemológico de la escritura modernista el autodenominado “poeta” romántico y narrador desempeña el papel del irracional y a veces inconsciente productor de un texto de alcance ontológico<sup>25</sup> que intenta

<sup>23</sup> *Id.*, p. 161.

<sup>24</sup> Es por lo tanto un texto en desarmonía con la “novela fundacional” (“foundational novel”) definida por Sommer, concepto que se aplica en muchas de las llamadas “novelas criollistas”, sobre todo, la mayoría en que hay un proyecto hegemónico y/o patriarcal, los códigos del cual ordenan los discursos del texto. En estas novelas —las fundacionales y las criollistas— se ensalzan y defienden los valores económicos: derechos del terrateniente, derechos de paternidad con miras a la herencia: “Without a proper genealogy to root them in the Land, the Creoles had at least to establish conjugal and then paternity rights, making a *generative* rather than *genealogical* claim” (SOMMER 1986, p. 60).

<sup>25</sup> Véase McHALE 1986, p. 60, quien observa: “Push epistemological questions far enough and they ‘tip over’ into ontological questions —the progression is not linear and one-way, but circular and reversible”.

captar<sup>26</sup> en forma caótica y fragmentaria los “simulacros” (pos modernos) en un ambiente hostil e inasible:

... [la selva con] sus responsos de sapos hidrópicos, las maleza de cerros misantrópicos, los rebalses de caños podridos [...] la parásita afrodisíaca que llena el suelo de abejas muertas; la diversidad de flores inmundas que se contraen con sexuales palpitaciones y su olor pegajoso [que] emborracha como una droga... (p. 197)<sup>27</sup>

El diarista privilegia las fuerzas naturales aniquiladoras y/la visión perversa, en lugar de las concreciones metonímicas más sosegadas de tantas novelas realistas o criollistas menos inventivas. En un proceso consciente —“¡nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales!” (p. 197), nos dice— recoge impresiones surrealistas: oníricas y tremebundas de

...procesiones de caimanes y de tortugas, pantanos llenos de gente, flores que... [dan] gritos... árboles de la selva [que son] gigantes paralizados y que de noche... [platican] y se... [hacen] señas (p. 140).

No faltan las evocaciones exentas del animismo satánico producidas por la neurastenia y la alucinación. Pero, en tales fragmentos descriptivos —metonímicos— opera un proyecto distinto: el social en el cual el ser humano, la crueldad, la explotación y la selva forman una ecuación de factores de valor parecidos en una relación de causa y efecto:

...la selva trastorna al hombre, desarrollándole los instintos más inhumanos: la crueldad invade las almas como intrincado espino y la codicia quema como fiebre. [...] En el desamparo de vegas estradas, muchos sucumben de calentura, abrazados al árbol que mana leche, pegando a la corteza sus ávidas bocas, para calmar a falta de agua, la sed de la fiebre... (p. 160).

<sup>26</sup> MAGNARELLI 1985, p. 41, observa que Cova es incapaz de entender el mundo a su alrededor, o sea es el personaje moderno que no logra reconstruir el mundo deconstruido cuyos hilos no puede determinar con precisión.

<sup>27</sup> Cito *La vorágine* por la edición de Juan Loveluck (Zig-Zag, Santiago, 1963). En adelante sólo señalaremos el número de página entre paréntesis.



Descripción alternativa —lírica— es la que encierra los valores heredados de un rezagado modernismo de los contertulianos del Café Windsor bogotano, variante, sin embargo, tan estrechamente ligada a los códigos de la fantasía y la visión interior que las citadas descripciones anteriores:

El inundado bosque del garcero, millonario de garzas reales, parecía algodonal de nutridos copos; y en la turquesa del cielo ondeaba, perennemente, un desfile de remos cándidos [...] A nuestro paso se encumbraba en espiras la nivea flota, y, tras de girar con insólito vocerío, se desbandaba por unidades, que descendían al estero, entrecerrando las alas lentas, como un velamen de seda albicante (p. 134).

La selva concebida como belleza y feísmo. Tierra ignota<sup>28</sup>, tierra de plagas, donde se verifica el “viaje” metafórico del asediado Cova, travesía sin brújula por los espacios de una existencia sin hitos reconocibles. La carga del tedio y de la fatalidad, sin que se dividan las alentadoras soluciones civilizadoras de un texto como *Doña Bárbara*, pertenece al contrapunteo de un discurso paradójico del vacío. Está simbolizado éste por dos momentos narrativos. El primero es el “Prólogo” en el cual el novelista le pide al Ministro la prórroga de la publicación del diario de Cova, y, a renglón seguido, el envío de datos adicionales sobre los caucheros *para poder incluirlos en el “Epílogo”* (p. 49). El segundo es el breve “Epílogo”, discurso del silencio absoluto —carencia dramática de noticias respecto al destino colectivo de los aludidos caucheros del prólogo. En cuanto a Cova y sus compañeros: una búsqueda vana, la muerte, la hecatombe. Se trata de representativos fragmentos apocalípticos en que se alude a la explotación en el infierno verde —el discurso social de la modernidad—; textos, sin embargo, que privilegian el relato desde la perspectiva de la experiencia subjetiva del individuo.

#### VIAJE AL INTERIOR

En *The Inward Turn of the Narrative* Kahler observa que en la narrativa occidental —desde sus orígenes hasta el siglo XVIII— se

<sup>28</sup> El narrador hacia el final de la novela observa: “a esta pobre patria no la conocen sus propios hijos, ni siquiera sus geógrafos” (p. 241).

produce una intensificación del proceso de interiorizar los hechos de la experiencia humana, es decir, opera “an increasing displacement of outer space by what Rilke has called inner space, a stretching of consciousness”<sup>29</sup>. Consecuencia de este proceso es que el mundo exterior sufre una transformación, producto de la interiorización y la consiguiente extensión del alcance de la conciencia individual. En esta extensión “aumentativa” del proceso adquisidor y analítico,

not only the external realms but also man's internal realms are . . . objectified. But to objectify means to make conscious. . . . And by making more and more of the outer world conscious, man constantly draws outer space into his inner space, into an inner space newly created by consciousness. The world is integrated into the ego, into the illuminated self. . . . and ultimately to an ever greater subjectification of the world<sup>30</sup>.

Ambas formas de apoderarse del mundo —las objetivas y las subjetivas— desembocan a la postre en una mayor subjetivización —“an ever greater subjectification of the world”. Es el caso de *La vorágine*, narración cuyo solo proyecto constante relacionado con la modernidad burguesa<sup>31</sup> —el desarrollo y la explotación económica de las regiones caucheras— es supeditado a la dispersión y la metamorfosis de un eje narrativo sin centro inserto en un vehículo discursivo de signo personal y subjetivo. Lodge insiste que la ficción moderna “is much concerned with consciousness, and also with the subconscious or unconscious workings of the human mind”, y que, por regla general, ella evita “the use of a reliable, omniscient and intrusive narrator. It employs, instead, either a single, limited point of view, or multiple viewpoints, all more or less limited and fallible. . . .”<sup>32</sup> Estas son las voces y el instrumento narrativo de *La vorágine*<sup>33</sup>.

Conforme a la conceptualización de Lodge respecto a las funciones de la conciencia en el proceso fictivo, nuestro argumento es que las descripciones de la selva, censuradas por algunos críticos debido a su exceso lírico, pueden —y deben— atribuirse a

<sup>29</sup> KAHLER 1973, p. 5.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>31</sup> CALINESCU 1987, pp. 41-46.

<sup>32</sup> LODGE 1976, p. 481.

<sup>33</sup> Véanse, por ejemplo, los discursos fraccionados e intercalados de Mesa, Silva, Esteváñez, etcétera.

operación de una visión fundamentalmente interior, la cual, a manera de los primigenios saltos interiorizantes de los modernistas hispanoamericanos, sirve de estrategia para acaparar y apoderarse del espacio nacional y/o continental en armonía con un doble proyecto social: el prototípico de la Edad Moderna occidental, y el hispanoamericano del período poscolonial de las tres décadas después de la Primera Guerra Mundial. *La vorágine*, narración que de preferencia elige el camino de la metáfora en lugar de la metonimia<sup>34</sup>, se identifica con el “contrapunto literatura vernacular-universalismo o «novela de creación», [con los] conatos de «nueva novela»...” (Loveluck, p. xxi), y, a la vez, con los hilos “secretos”<sup>35</sup> vanguardistas, hilos imbricados asimismo en los códigos de las novelas modernistas anteriores.

#### EL ANTAGONISTA: LA VISIÓN PATOLÓGICA

“No hay protagonistas; sino, antagonistas...”, afirma Arqueles Vela en *El intransferible* (1927)<sup>36</sup>, obra representativa de las novelas “secretas” de la vanguardia. Como Androsio en *El intransferible*, Cova es el ser despistado y desequilibrado quien “busca en sí los elementos fundamentales de su ser y cuenta las aventuras de su espíritu”<sup>37</sup>. Como otros agonistas de la modernidad, es un ser escindido: por un lado el “dominador” (p. 55), por otro, el cataleptico, torturado por lo irremediable y lo fatal (p. 150): “seguía mis pasos hacia el desastre” (p. 155). Es el hombre moderno, el de la época modernista/moderna que en círculos concéntricos “se persigue a sí mismo al correr tras este o aquel fantasma: Anda en busca de su principio...”<sup>38</sup>

¿Quién estableció el desequilibrio entre la realidad y el alma incolmable —se pregunta Cova—? ¿Para qué nos dieron alas en el vacío? ¿Nuestra madrastra fue la pobreza; nuestro tirano, la aspiración! [...] Sólo fuimos los héroes de lo mediocre (p. 191).

<sup>34</sup> Tanto GERMÁN GULLÓN (1974) como DAVID LODGE (1976) han señalado la prioridad de la metáfora en la elaboración de textos modernistas.

<sup>35</sup> Véase nuestro estudio sobre las relaciones secretas en la evolución de la narrativa hispanoamericana: “Las genealogías secretas de la narrativa: del modernismo a la vanguardia”, en BURGOS (ed.) 1986, pp. 29-41.

<sup>36</sup> VELA 1977, p. 7.

<sup>37</sup> LEOPOLDO MARECHAL en *Martín Fierro*, 1926, núm. 34, s.p.

<sup>38</sup> PAZ 1965, p. 23.

Este ser hastiado y trágico<sup>39</sup> se debate —como José Fernández en *De sobremesa* (de José Asunción Silva)— entre el deseo de lo ideal, la utopía, y el descenso a las regiones satánicas —de drogas, de crápula. En una formulación maniquea baudeleriana, típica de los existentes modernistas, Cova “ambicionaba el dor divino del amor ideal” (p. 55) para que le encendiera espiritualmente, pero también es el testigo que se ríe como Satanás en el momento del incendio de la casa llanera de Franco (p. 124). Cuestiona su normalidad (pp. 149-150); intuye que su desvío mental, sobre todo en la selva, es el producto de la alucinación y la fantasía (p. 149). Y, víctima de sí mismo, de sus ideales y de los desengaños, se considera, como el viejo Clemente Silva un *viajero* por el mundo, un ser perdido en un universo descosido en el cual “cada... [ser] afrontará por separado su destino” (p. 156).

La desintegración de la familia humana, simbolizada en este agonista, puede parecer paradójica en un texto de supuesta protesta social. Pero, a diferencia de otros textos del criollismo, éste que se mueve a tientas en un mundo de aterradoras deconstrucciones del ideal, subjetiviza, y a la vez amplía, según el planteamiento de Kahler, los valores sociales, y en forma fragmentada: los plasma en el discurso de la conciencia fragmentada y metamórfica del diarista. El proyecto social se subjetiviza y se ensancha; se establece la correlación entre la enfermedad social por un lado, y, por otro, el desmoronamiento de la conciencia y la voluntad del castigado individuo moderno.

#### MODERNISMO/MODERNIDAD

En Rivera “el modernismo se supervive, no tanto en los sonetos admirables de *Tierra de promisión* (1921), como en la prosa deslumbrante y barroca de su famosa novela *La vorágine*...”<sup>40</sup> Henríquez Ureña obviamente tenía en mente la imaginería abundante de pasajes cuyo metaforismo anímico, impresionismo y fantasía decorativa constituyen la base de contadas escenas “pintadas” del texto:

<sup>39</sup> Alude al “signo de tragedia que me persigue” (p. 218).

<sup>40</sup> HENRÍQUEZ UREÑA 1954, p. 325.

Hacia la tarde, parecían surgir en el horizonte ciudades fantásticas. Las negruzcas matas de monte provocaban el espejismo, perfilando en el cielo penachos de palmeras, por sobre cúpulas de ceibas y copeyes, cuyas floraciones de bermellón evocaban manchas de tejados (pp. 63-64).

El entrecruzamiento de realidad y fantasía, nos recuerda Germán Gullón (1974), es un aspecto “fecundo y vital” del estilo modernista. El narrador de estos textos, en su celo imaginativo y poético, “des-realiza” lo que describe. Es el caso del diarista de *La voragine*, quien recurre a la imaginería, al lirismo y a las estrategias de la interiorización discursiva. Al abandonar las llanuras Cova reflexiona sobre el valor subjetivo de “aquellas inmensidades” que le hirieron, y observa que “ellas fueron decisivas en mi existencia y se injertaron en mi ser” (p. 129). A reglón seguido, agregando la fantasía y el anhelo idealista a la subjetivización, anota: “pero en la atmósfera sempiterna por donde ascienda mi espíritu aleteando, estarán presentes las medias tintas de esos crepúsculos cariñosos” (p. 129). Predomina el discurso poético, el de la “novela lírica” que según Freedman

...combine[s] man and world in a strangely inward, yet aesthetically objective, form [...] In conventional narrative, the outer world is the thing. It is placed beyond both writer and reader, interposing between them and the theme. In the lyrical mode, such a world is conceived, not as a universe in which men display their actions, but as poet's vision —la de Cova— fashioned as a design. The world is reduced to a lyrical point of view, the equivalent of the poet's “I”...<sup>41</sup>

El “yo” de esta novela, como el del protagonista/agonista de las obras modernistas es un ser marginado y atribulado. Cova se autodescribe —la autorreflexión de la modernidad— como un ser que sufre de un tedio desarraigador, “caricatureando el ideal para sugestionarme con el pensamiento de que estoy cercano a la redención” (p. 66). Como José Fernández (*De sobremesa*), entre otros, su “sensibilidad ha pasado por grandes crisis, en que la razón trata de divorciarse del cerebro”, enfermedad psíquica que identifica como crónica (pp. 86-87). Y, bajo el efecto de la selva, en momentos de alta fantasía, creía “advertir que el cráneo... [le] pesaba como una torre y que...[sus] pasos iban de lado” (p. 195). Se transparenta de este modo el principio organi-

<sup>41</sup> FREEDMAN 1963, pp. 2, 8.

zador de uno de los códigos modernistas cuyo signo, según Fokkema<sup>42</sup>, es “the narrator’s or the lyrical subject’s awareness of the provisional, hypothetical nature of his point of view”.

El resultante fragmentarismo narrativo responde a factores no sólo immanentes, sino externos<sup>43</sup>. Es decir, en los textos como *La vorágine*, producidos a partir de la segunda década del siglo xx, se refleja la crisis del Occidente<sup>44</sup> del período posterior a la Primera Guerra Mundial, período que en América se identifica no sólo con un marcado ritmo acelerado de industrialización, la exploración de los recursos naturales, sino, en lo filosófico e ideológico, con la intensificada busca de la autoctonía cultural iniciada en los primeros años de la literatura modernista. La preocupación por la definición del carácter nacional, o sea, de lo que hoy en día se describe como la “otredad” americana, se aunaba con el concepto de la valoración cultural y socioeconómica por medio de la tierra —de ahí la abundancia de “novelas de la tierra” en este período— y la exploración geográfica de los países americanos. Y, por último, el anhelo de buscar el sentido de la vida en medio del caos universal, tanto en sus dimensiones personales como sociales, asume proporciones más abrumadoras que en el modernismo primigenio.

El narrador “poco fiable” de *La vorágine* simboliza esta amalgama de valores y anhelos. Cova ordena y unifica una narración caracterizada como caótica, vía su viaje de búsqueda ontológica. Como el antagonista de la experiencia embrutecedora de la selva, se ausculta; des-vela sus deficiencias emocionales y la identifica con una psicología anormal que linda con la aberración mental. En su texto —el diario— descubrimos las dislocaciones de la sintaxis tradicional, la falta de continuidad narrativa, la ambigüedad, la polisemia, y el irracionalismo que Lodge equipara con el modernismo<sup>45</sup>, es decir, con la modernidad hispano

<sup>42</sup> FOKKEMA 1982, p. 69.

<sup>43</sup> *Loc. cit.*

<sup>44</sup> ONÍS, junto con Juan Ramón Jiménez, fue uno de los primeros críticos en establecer la relación entre crisis y modernismo/modernidad: “El Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX” (1955, p. 176). BRADBURY and McFARLANE (1976), al elaborar en el esquema cronológico del modernismo occidental, consideran que el modernismo aparece en 1890 y se extiende hasta 1930, lo cual quiere decir que, aplicado al contexto americano, abarca no sólo lo que se considera tradicionalmente el modernismo sino los ismos de la vanguardia de Hispanoamérica.

<sup>45</sup> LODGE 1979, p. 550.

americana. En *La vorágine* la escritura telúrica, la de la novela criollista, se identifica con la visión enferma, satánica y descen-  
trada, característica de la modernidad burguesa y estética<sup>46</sup>.

IVAN A. SCHULMAN  
University of Illinois

### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, CARLOS J. 1990. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge University Press, Cambridge.
- BRADBURY, MALCOM and JAMES MCFARLANE 1976. "The Name and Nature of Modernism", en *Modernism: 1890-1939*. Eds. Malcom Bradbury and James McFarlane. Penguin Books, New York, pp. 19-56.
- BURGOS, FERNANDO (ed.) 1986. *Prosa hispánica de vanguardia*. Orígenes, Madrid.
- CALINESCU, MATEI 1987. *Five Faces of Modernity*. Duke University Press, Durham.
- CARPENTIER, ALEJO 1964. *Tientos y diferencias*. UNAM, México.
- FOKKEMA, DOUWE W. 1982. "A Semiotic Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism", *Poetics Today*, 3, 61-79.
- FREEDMAN, RALPH 1963. *The Lyrical Novel*. Princeton University Press, Princeton.
- GARFIELD, EVELYN PICON e IVAN A. SCHULMAN 1984. "Las entrañas del vacío": ensayos sobre la modernidad hispanoamericana. Cuadernos Americanos, México.
- GULLÓN, GERMÁN 1974. "Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista", *CuH*, 286, 1-15.
- HENRÍQUEZ UREÑA, MAX 1954. *Breve historia del modernismo*. F.C.E., México.
- KAHLER, ERICH 1973. *The Inward Turn of Narrative*. Princeton University Press, Princeton.
- LODGE, DAVID 1976. "The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy", en *Modernism: 1890-1939*. Pp. 481-496.
- , 1979. "Historicism and Literary History: Mapping the Modern Period", *New Literary History*, 10, 547-555.
- LOVELUCK, JUAN 1976. "Prólogo", en JOSÉ EUSTASIO RIVERA, *La vorágine*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. ix-xliii.
- MAGNARELLI, SHARON 1985. *The Lost Rib*. Bucknell University Press, Lewisburg.
- McHALE, BRIAN 1986. "Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing", en *Approaching Postmodernism*. Ed. Douwe Fokkema and Hans Bertens. John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, pp. 53-79.

<sup>46</sup> CALINESCU 1987, pp. 41-46.

- NEALE SILVA, EDUARDO 1960. *Horizonte humano, vida de José Eustasio Rivera*. F.C.E., México.
- ONÍS, FEDERICO DE 1955. "Sobre el concepto del modernismo", en *España e América*. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, pp. 175-181.
- PAZ, OCTAVIO 1965. *Cuadrivio*. J. Mortiz, México.
- RIVERA, JOSÉ EUSTASIO 1963. *La vorágine*. Ed. Juan Loveluck. Zig-Zag, Santiago.
- SOMMER, DORIS 1986. "Not Just Any Narrative: How Romance Can Love Us to Death", en *The Historical Novel in Latin America*. Ed. D. Balderston. Ediciones Hispamérica, Gaithersburg, MD, pp. 47-73.
- VELA, ARQUELES 1977. *El intrasferible*. Gama, México [1a. ed., 1927].