

La vorágine: una experiencia de la secularización

Por Norma Donato Rodríguez

Dirigido por Patricia Trujillo Montón

**Departamento de Literatura
Facultad de Ciencias Humanas
Universidad Nacional de Colombia
Bogotá 2012**

Y ya sabías que el ideal no se busca;
lo lleva uno consigo mismo (Rivera, 2006, pág.
81)

Contenido

INTRODUCCIÓN	4
<i>La vorágine</i> ante la crítica y el concepto de secularización	4
CAPÍTULO PRIMERO	21
El amor: Búsqueda de una idea	21
CAPÍTULO SEGUNDO	32
Naturaleza y secularización en <i>La vorágine</i>	32
CAPÍTULO TERCERO	40
Sentido y pérdida de mundo.	40
La secularización en las dinámicas sociales de <i>La vorágine</i>	40
CAPÍTULO CUARTO	54
Narración y secularización en <i>La vorágine</i>	54
BIBLIOGRAFÍA	66

INTRODUCCIÓN

La vorágine ante la crítica y el concepto de secularización

La corta vida del poeta y novelista José Eustasio Rivera estuvo siempre atravesada por la ambigüedad. Según Eduardo Neale-Silva, el opita cruzó por la vida “ora con el murmullo de la aguas plácidas, ora con la turbulencia de las torrentosas” (1960, pág. 479). La personalidad del escritor parecía estar dividida entre la pasividad y el fuerte anhelo de perfección. Esto lo llevaba a tener comportamientos contradictorios, a oscilar entre la tranquilidad y el afán desenfrenado por alcanzar lo deseado. Pero no sólo rasgos de la personalidad de Rivera justifican la ambigüedad que el biógrafo recalca en el escritor. Su oficio de abogado y funcionario público estuvo en oposición constante con su figura de artista, no simplemente porque debía invertir el tiempo que habría querido gastar corrigiendo poemas en resolver pleitos legales, sino porque la visión de mundo del poeta no le permitía actuar como lo habría hecho cualquier funcionario público exitoso. El trabajo en los Llanos y luego en el Putumayo le dejó al descubierto que su éxito político dependería de su falta de moral. En este caso, el idealista le ganó la partida al pragmatista y pronto hubo consecuencias en su vida política. Su salida del partido conservador anunció una ruina económica que, aunque el poeta alcanzó a imaginar, no pudo ver porque la muerte le llegó primero. La “ética social de elevadas miras” (Neale Silva, 1960, pág. 466) marcó la vida de Rivera como político y como artista.

La vorágine puede ser entendida como otra muestra de la ambigüedad del autor en su forma de vivir y de escribir. En su aspecto formal, la novela deja ver la tensión entre la fuerza rítmica de la poesía y su fisionomía de novela. Desde las primeras críticas, *La vorágine* ha sido cuestionada por tener “demasiada cadencia” (Nieto Caballero, 1987,

pág. 29), por padecer de “tan señalada melodía, que a ratos se confunde con el verso” (Trigueros, 1987, pág. 53). Ante esto, el autor emprendió un esfuerzo desenfrenado por “decapitar versos” (Neale Silva, 1960) para hacer más prosaica su novela. Este afán de contradecir la fuerza de la poesía, esa manera de pensar en verso que le superaba, es otra forma de ambigüedad del autor que atraviesa su obra maestra. Sin embargo, hay a mi juicio una característica más de la ambigüedad que se deja ver en la escritura de *La vorágine*.

Ante los crímenes cometidos alrededor de la extracción del caucho y ante la “ética social de elevadas miras”, Rivera decide denunciar con todas las fuerzas y estrategias posibles una situación grave. Los informes legales no funcionaron. Por lo tanto, ante el fracaso del abogado, el artista interviene. Es claro entonces que *La vorágine* tiene una intención de denuncia social, aunque el autor mismo se arrepienta de ello, pues su novela sirvió de excusa para negar los hechos reales que sucedían en el Putumayo; ““cosas de *La vorágine*”” (Neale Silva, 1960) decían los culpables ante alguna acusación. A pesar de que esta obra no haya logrado detener los crímenes de la selva, su valor social es innegable. Pero junto a esto, es importante señalar que Rivera era un artista consagrado, que dedicaba mucho tiempo a corregir sus obras y la crítica de sus amigos resultaba fundamental. Esto quiere decir que al escribir su novela, además de hacer denuncia, tenía una preocupación estética. La importancia de *La vorágine* para nuestra literatura oscila entonces entre el valor documental y el valor estético, pues es una creación artística, con intención de denuncia.

Alrededor del tema social de la novela la crítica ha escrito muchas páginas. La mayoría de estos trabajos buscan encontrar el grado de realidad que hay en ella; para esto, recurren a una ardua investigación de la situación del Putumayo en la época en que lo visitó Rivera. Por ejemplo, Vicente Pérez Silva, en *Raíces históricas de La vorágine*, resume varias investigaciones sobre los hechos reales relacionados con la novela. También compila algunas entrevistas y resultados de investigaciones dedicadas a confirmar la veracidad de los acontecimientos narrados en *La vorágine*.

Uno de los trabajos más valiosos de este tipo es el de Neale-Silva, “The Factual Bases of *La vorágine*”. En este artículo, el autor se preocupa por comprobar que la novela “is a historical and a social document” (1939, pág. 330), desde el uso de palabras de la jerga llanera, pasando por la identificación de personajes con personas, hasta la mención de documentos que confirman los incidentes de la explotación del caucho en el Putumayo.

Trabajos como los de José Gers, Carlos Jiménez, Roberto Pineda, Publio González, entre muchos otros colombianos y extranjeros, son prueba de la gran acogida que la denuncia social tiene como preocupación importante en los críticos de *La vorágine*.

De cara a un trabajo crítico tan amplio alrededor del aspecto social y teniendo en cuenta la preocupación de Rivera por hacer de su novela un instrumento de denuncia, parece que la pregunta de Neale-Silva se justifica: “¿Trascendió la novela los acontecimientos mismos para llegar a una transrealidad poética sin el lastre de lo contingente?” (1960, pág. 306). La respuesta de muchos críticos es que sí, y yo pretendo sumarme a ella.

Los estudios sobre el valor estético de *La vorágine* pueden dividirse entre los formales y los de contenido. Los primeros están inclinados, en su mayoría, al análisis de la estructura narrativa y la configuración de sentido de ésta. Entre los trabajos que más se destacan se encuentran los de Ernesto Porrás Collantes, Melving Arrington, Silvia Benso, Françoise Perus, Rafael Osuna, Seymour Menton, Cedomil Goic y Edmundo Chasca. Estos análisis sobre *La vorágine* demuestran que la crítica tiene una preocupación por el valor de la novela, en tanto creación literaria y no como mero documento de denuncia.

Junto a los trabajos de orden formal, se encuentran los de contenido. Sobre éste existen múltiples análisis, en su mayoría artículos cortos. La pregunta que se plantean estos textos gira alrededor de saber cuál es el tema principal y/o cuál el sentido que fundamenta la novela. Las respuestas pueden dividirse en cuatro grupos que, algunas veces, se tocan entre sí. Es decir, la división que de ellos hago está dada por los aspectos más recurrentes en la crítica, sin que esto implique que no hay otros o que la

catalogación de un trabajo en cualquier grupo específico significa su exclusión de alguno; incluso hay trabajos que pueden aparecer en dos o más grupos al mismo tiempo.

El primer conjunto de la crítica de contenido sobre *La vorágine* da un papel protagónico a la naturaleza. En algunos casos, se llega a afirmar que es un personaje en sí mismo, incluso el más importante. Trabajos menos radicales sostienen que el protagonismo está compartido por la naturaleza y Cova. Según esto, el enfrentamiento entre hombre y naturaleza es el eje de la novela. Ejemplo de esta lectura son los trabajos de Marta Cabrera, Antonio Curcio Altamar, Juliet Falce, Jaime Mejía, Enrique Riveros Schafer, Gustavo Cobo Borda, Oscar Echeverría, Carlos Jiménez, Leonidas Morales y Arden Bennett.

En el segundo grupo se pueden catalogar los trabajos que se preocupan por encontrar el papel de *La vorágine* en la historia de la literatura Hispanoamericana, esto quiere decir que se preguntan por su tendencia realista, romántica, modernista y/o su distinción como novela terrígena. Entre los autores con esta preocupación se encuentran Curcio Altamar, Eduardo Camacho, Trinidad Barrera, Riveros Schafer y Arturo Uslar Pietri.

El tercer grupo es de aquellos que realizan un estudio comparativo de *La vorágine* con otras obras, generalmente latinoamericanas, clásicas o hispánicas. Las comparaciones pueden hacerse a partir de los personajes, la estructura de la novela y los temas. Así, Cova ha sido comparado con Don Quijote, Odiseo y Hernán Cortés; *La vorágine* ha sido leída a la luz de *María*, *Doña Bárbara*, *Los pasos perdidos*, entre otras obras. Ejemplos de este tipo de análisis son los trabajos de Alfonso González, Jorge Añez, Riveros-Schafer y Ernesto Machler.

Los autores que pertenecen al cuarto grupo afirman que la personalidad de Cova es el eje de *La vorágine*. La psicología del protagonista es analizada desde diversas perspectivas, que se pueden organizar en tres subgrupos. Una de ellas es la que ha interpretado *La vorágine* como novela de aprendizaje. Autores como Isabel Striker, Nelly Castro y Doris Sommer afirman que Cova tiene determinadas actitudes al

comienzo de la novela, que se transforman con su experiencia con la naturaleza, haciendo del personaje alguien moralmente mejor.

Las lecturas psicoanalíticas son otro subgrupo de los análisis de la personalidad de Cova. Algunas, como la de Richard Callan, ven en Cova un arquetipo de héroe que renueva su psiquis, mientras interpretaciones más extremas, como la de Sharon Maragnelli, ven un trastorno psicológico, casi esquizofrénico, en el protagonista.

Finalmente, el subgrupo más importante (según la relación con mi propuesta interpretativa) de esta crítica sobre *La vorágine* es el que afirma abiertamente una ambigüedad en la personalidad del protagonista. Cova tiene dos formas contrapuestas de ser, una que tiende hacia ideales elevados y otra pragmatista. La explicación de tal ambigüedad está dada desde diversas perspectivas. La romántica, por ejemplo, está representada por Jean Franco, Otto Oliviera, William Bull, Hernán Vidal, Luis Eyzaguirre y Juan Louveluck. Otra forma de entender la ambigüedad es aquella que la lee como una manifestación decadentista. Entre estas interpretaciones están las de Malva Filer y Randolph Pope. Esto quiere decir que todos los críticos mencionados en este grupo reconocen una personalidad dispar en Cova, aunque la expliquen a partir de perspectivas diferentes. Este acercamiento al panorama de la crítica sobre *La vorágine* alrededor de la personalidad del héroe deja ver que las respuestas apuntan hacia un mismo problema: la ambigüedad en el carácter de Cova. Las causas y consecuencias de dicha ambigüedad son distintas en las lecturas de cada intérprete. Sin embargo, se puede llegar al acuerdo de que la mayoría de los críticos ven una polaridad en el interior del héroe.

A través de esta visión panorámica de la crítica de *La vorágine*, he llegado a un punto de confluencia en el análisis sobre la personalidad del protagonista, con el fin de encontrar un espacio vacío en este inmenso mapa. Como es evidente, mi interés sobre la novela recae en la psicología del héroe, más específicamente en sus contradicciones. La respuesta que quiero dar a ello ya está enunciada por Rafael Gutiérrez Girardot.

Este autor señala una posible explicación a la ambigüedad de la personalidad de Cova. Aunque tiene que ver con las respuestas que los análisis psicológicos han querido

arrojar, resulta novedosa porque ve en el personaje la encarnación de un problema fundamental del hombre de la modernidad. La propuesta de este autor es alejarse de las respuestas que adjudican la ambigüedad de Cova al plano meramente literario e interpretar dicha ambigüedad como una respuesta literaria a un problema “histórico-filosófico” (Lukács, 1985). De esta manera, los rasgos inestables de la personalidad de Cova están haciendo referencia a un problema de la sociedad de Rivera. No son simplemente una configuración arbitraria del protagonista por parte del autor.

En su artículo “*La vorágine* de José Eustasio Rivera. Su significación para las letras de lengua española del presente siglo”, Gutiérrez Girardot señala que hay sobre *La vorágine* una “lluvia de miopías (supuestamente) crítico-literarias” (1994, pág. 81) que se ha preocupado por reducir la novela a su carácter autóctono, afirmando que con ello inaugura una tradición al margen del resto de la literatura universal. Gutiérrez sostiene que esto es un error, puesto que la novela de Rivera se inscribe en esa tradición. Prueba de ello es que, aunque Neale-silva lo niegue, Rivera sí había leído muy bien su tradición¹ y por ello podía dar respuesta a un problema de suma importancia en la modernidad: “el sentido o sinsentido de los acontecimientos” (Gutiérrez Girardot, 1994, pág. 84). Cova logra poner “en tela de juicio apodíctica y desafiantemente la noción de Providencia, de la gracia redentora, de la misericordia divina (...)” (pág. 84).

Para Gutiérrez, la actitud ambigua de Cova es “modernista, es decir, una forma de expresar la compleja modernidad no sólo por la prosa artística, de cuño claramente rubendariano, (...) sino porque en ella se presentan algunos problemas esenciales de la modernidad, entre ellos el nihilismo (...)” (1994, pág. 86). La ubicación de Rivera en determinada corriente literaria, la preocupación por determinar si la novela es romántica, realista o terrígena según su estilo, es una pregunta menor ante la magnitud del problema que abre el cuestionamiento de la trascendencia.

¹ Según el biógrafo de Rivera y algunos críticos de su obra, el autor leyó la tradición clásica, la española y también bebió del romanticismo inglés.

Además de estar en contra de la crítica que busca etiquetar la novela de Rivera, Gutiérrez rechaza aquellos análisis que ven la selva como el problema base de *La vorágine*. Para el autor, esta idea es un error porque, aunque la selva sea un tema muy importante, no es otra cosa que la metáfora autóctona de un problema universal. Esto quiere decir que Rivera describe un problema común al hombre moderno de cualquier región, en un territorio americano. Es necesario aclarar aquí que Gutiérrez no está afirmando con esto que *La vorágine* se diferencie de su tradición por el tratamiento de la selva, de hecho, el motivo de la naturaleza enmarca la unión de Rivera con la tradición, no su diferencia. El aporte de Rivera es desarrollar un problema universal bajo condiciones específicas que son, incluso, reales; condiciones que no se deben reducir al escenario de la selva o el llano, sino a una situación histórica y geográfica muy parecida a la de Rivera, una situación histórica que tiene un problema filosófico específico.

Ante el acuerdo de la crítica sobre la ambigüedad del personaje, se puede pensar que ese rasgo de ambigüedad que Neale-Silva señala en Rivera pudo haber atravesado su obra maestra incluso en la misma configuración del personaje. No significa esto que exista una identificación del héroe con el autor y, en esa medida, que la novela sea una autobiografía. Es de notar que el rasgo configurador que la crítica ve en Cova es el mismo rasgo de personalidad que el biógrafo señala en Rivera; este acercamiento confirmaría la aseveración de Gutiérrez Girardot. En la medida en que, a través de Cova, Rivera responde a un planteamiento de su propio momento histórico-filosófico, el señalamiento de los rasgos similares entre autor y personaje cobra un nuevo significado. Cova padece de la crisis a la que lleva el cuestionamiento del sentido trascendente en la experiencia y este cuestionamiento tiene lugar en el momento histórico-filosófico al que Rivera pertenece. Pero mi objetivo no es encontrar la relación entre el momento histórico-filosófico del autor y proyectarlo en la novela. La relación entre el personaje y el autor alrededor de este problema implicaría un trabajo más ambicioso, que excede los límites de éste. El objetivo aquí es estudiar el problema en Cova únicamente.

Es clara la perspectiva que quiere proponer Gutiérrez Girardot en su análisis de la novela. Pero, ¿cómo tiene lugar ese problema en *La vorágine*? ¿Cuáles son las evidencias textuales de dicho problema y cómo tejer una interpretación de ellas a partir de esta perspectiva? Las respuestas a estas preguntas no las da Gutiérrez Girardot en su artículo sobre la novela de Rivera. Es en esto donde encuentro un espacio para interactuar con la crítica. Mi preocupación es entonces desarrollar el problema enunciado por Gutiérrez Girardot a partir de otros elementos dados por el mismo autor en *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. De esta manera, para construir el objeto de mi investigación, me he basado en el acuerdo de la crítica sobre la ambigüedad en la personalidad de Cova y me he guiado por Gutiérrez Girardot en la idea de que esa ambigüedad se debe a la pregunta por “el sentido o sinsentido de los acontecimientos”. Mi lugar en el amplio mapa de la crítica de la novela es pues aquel que intenta dar explicación a la personalidad dispar de Cova a partir del camino interpretativo que abre Gutiérrez Girardot.

La primera aclaración que hay que hacer antes de analizar la novela es qué significa la pregunta por “el sentido o sinsentido de los acontecimientos”, es decir, cómo es aquello que Cova cuestiona. Gutiérrez Girardot no incursiona en el significado de “providencia” “gracia redentora” o “nihilismo” (1994) que afirma ver en *La vorágine*. Sin embargo, en *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* despliega un concepto que puede ser útil para esta interpretación: la secularización.

La noción de secularización tiene en este texto una composición compleja. No se trata simplemente de la disminución de las prácticas religiosas. Es una crisis en la forma de entender el mundo que derivó en búsquedas de principios explicativos inmanentes. Tras la muerte de Dios, emerge la razón como principio explicativo del mundo perteneciente al mundo mismo y no a la trascendencia. Pero junto a esta, surgen posiciones que dudan de la capacidad de explicación absoluta que se le adjudica a la razón. La secularización significa entonces la pérdida de fe en Dios como principio explicativo absoluto, la hegemonía de la razón, pero también la autocrítica de ésta. Veamos cómo se da este proceso dialéctico.

Según Gutiérrez, “en la sociedad burguesa moderna “ha muerto Dios”” (2004, pág. 74). Esto puede entenderse en un sentido sociológico como “la disminución de feligreses” (pág. 76), pero la causa de este fenómeno social tiene una dimensión más compleja que la mera cuantificación de los creyentes. Según el autor, los comienzos de la secularización pueden rastrearse hasta el siglo XVIII con la ilustración. Ésta, al darle a la razón un papel preponderante en la vida del hombre y las sociedades, lleva a cabo un desplazamiento de la idea de Dios hacia un lugar relegado. Esto quiere decir que el principio rector de la vida del hombre, su experiencia en el mundo inmanente, no es divino, sino racional. No es Dios quien ordena y da sentido a los acontecimientos del mundo, sino que el hombre mismo puede explicarlos racionalmente.

La razón se convierte entonces en ese principio universal de organización del mundo; es, en ese sentido, lo que reemplaza a Dios y constituye una nueva explicación de los acontecimientos. Según esto, tanto Dios como la idea de razón de la ilustración proporcionan sentido a la experiencia del hombre en el mundo. La diferencia reside en que Dios es trascendente, mientras que la razón es inmanente. Pero la razón como explicación absoluta no carece de opositores. La “razón crítica” (Paz, 1987) es capaz de cuestionar su propia posibilidad explicativa, es decir, hay quienes dudan de que este nuevo principio inmanente dador de sentido sea capaz de justificar todas las experiencias del hombre. Por esto, las nuevas búsquedas de sentido recurren en ocasiones a lo irracional. No sólo se pueden apuntar aquí los movimientos vanguardistas de comienzos del siglo veinte y los irracionistas, sino también nuevas místicas que a veces recurren al panteísmo.

Según lo anterior, el concepto de secularización de Gutiérrez Girardot comprende la “muerte de Dios” y sus consecuencias, es decir, las búsquedas de nuevos sentidos inmanentes, que en algunos casos se divorciaron de la razón. Es importante señalar que la pérdida de fe en Dios y las búsquedas en las que derivó no fueron acontecimientos absolutos, es decir, que no se dieron en todos los seres humanos y en todas las culturas por igual. Así, al lado de la pérdida de fe en Dios o en la razón, existen formas de entender el mundo que ponen como principio explicativo de él a Dios. Ejemplo de tal coexistencia es el krausismo y el positivismo, que surgen durante

la segunda mitad del siglo diecinueve y conviven con poetas como Baudelaire, quien, según Friedrich, advierte la crisis que trae consigo la “trascendencia vacía”² (1974). Esto significa que existen discursos que mantienen su fe en la razón e incluso en Dios al lado de otros que la han perdido en ambos sentidos.

La secularización significó tanto la expulsión del sentido trascendental del mundo, como la inauguración de la pregunta por un nuevo sentido, pero, esta vez, inmanente, que partiera de las experiencias mismas. La búsqueda no estaba orientada entonces a encontrar un sentido rector de las experiencias fuera del mundo, es decir, no se quería reemplazar a un Dios con otro, sino que se buscaba encontrar en el mundo de las experiencias un principio unificador de éstas:

La triple verdad que buscaban los finiseculares era la de la nueva totalidad, era la superación de las escisiones de la vida moderna. Pero la nueva totalidad que buscaban, la que abarcara el cuerpo, el sentimiento y el pensamiento, la naturaleza y el espíritu, la interioridad y el mundo exterior, era una totalidad inmanente, sin más allá, y captable y expresable con símbolos nítidos y el lenguaje de la ciencia. (Gutiérrez Girardot, 2004, pág. 98)

Los finiseculares buscaban un principio que diera unidad a los acontecimientos del mundo. Pero esa explicación no podía estar dada, como en la pre-modernidad, por un principio divino exterior. La nueva unidad consistía en encontrar una identificación entre lo que se hallaba en su pensamiento, en su sentimiento y las experiencias que tenía, es decir, entre su interior y el exterior.

² Según Hugo Friedrich, la lírica moderna tiene como eje un problema fundamental del hombre: la pérdida de fe en cualquier principio trascendente y con ello el descubrimiento del vacío que ésta deja en las formas de explicación del mundo. Este acontecimiento se tematiza en la poesía y encarna así lo que este autor ha llamado “trascendencia vacía” (1974). El poeta moderno pretende construir a través del discurso poético un mundo que no carezca de explicación. Con esto, la poesía se convierte en un repositorio del sentido ausente en el mundo, pues explica sus acontecimientos a partir de la poesía misma, sin recurrir a Dios o a la razón.

Para encontrar la “nueva totalidad” que buscaba el hombre finisecular, se debía “acomodar el pensamiento y el sentir a un mundo de inmanencia absoluta” (2004, pág.84). Esta idea de Gutiérrez señala la necesidad de reconocer la ausencia de la trascendencia, pero también se puede interpretar como una referencia a la modificación de los pensamientos y sentimientos del hombre como un mecanismo para dar al mundo una apariencia de totalidad, aquella totalidad que tenía cuando se explicaba a partir del principio trascendente, pero ahora adquirida desde la explicación inmanente. Es decir, para el creyente, el mundo es una totalidad armónica, de la cual él hace parte, porque Dios es su principio unificador. Para el hombre secularizado el mundo debe tener alguna unidad inmanente, a la que él pertenece. Así, la manera de encontrar tal unidad implica lograr una identificación entre el mundo interior y el exterior; es hacer coincidir los sentimientos y pensamientos con la experiencia. Pero como esta última no depende del sujeto, aquello que se modifica para encontrar la adecuación es el sentimiento y el pensamiento. La experiencia es entonces la que indica al hombre secularizado cómo pensar y sentir, la que modifica sus pensamientos y sentimientos. Tal gobierno de la experiencia hace posible que se una la interioridad del sujeto con la exterioridad del mundo, que coincidan, y así se perciba una “nueva totalidad”.

El hombre finisecular buscaba una verdad que le uniera al mundo exterior y justificara de manera inmanente sus experiencias, una verdad que se podía señalar porque estaba con el hombre, en el mundo. La ciencia, por ejemplo, permite señalar la causa de los sucesos naturales, sin acudir a explicaciones trascendentales. El arte pretendía hacer lo mismo. El interés del artista era explorar las sensaciones que proporcionaban las experiencias del mundo y construir, a partir de esas experiencias y mediante el lenguaje humano, un mundo capaz de dar cuenta de ellas. De esta manera, ante la crisis que significó la trascendencia vacía, se buscaron nuevas explicaciones de los acontecimientos, desde distintos discursos, que derivaron en la “sacralización del mundo”:

Efectivamente, la secularización del siglo XIX fue no sólo una (...) “desmiracularización” del mundo, sino a la vez una “sacralización” del mundo. Y nada muestra tan patentemente esta sacralización del mundo como los “principio de fe” que rigieron estas dos tendencias [Positivismo y Krausismo] y las metas que se propusieron: la fe en la ciencia y el progreso, la perfección moral del hombre y el servicio a la nación. (2004, pág. 80)

Según esto, la sacralización del mundo consistía en creer que se podían organizar todos los acontecimientos de la vida del hombre a partir de principios racionales como el progreso, la ciencia, la moral y la nación; principios que funcionaban como lo hicieron las leyes sagradas en la pre-modernidad. Pero “La secularización fue no solamente mundanización y sacralización simultánea del mundo y de la vida, sino también pérdida del mundo (...) lo que Hannah Arendt considera como pérdida de mundo.” (2004, pág. 84). Es decir, la secularización fue mundanización en el sentido en que no hay una explicación de los acontecimientos exterior al mismo mundo, todo se encuentra dentro de él. Además, significó una sacralización del mundo, en la medida en que el principio que daba sentido se trasladó de la esfera divina, al mundo. Es decir, lo sagrado ya no era Dios, sino la idea de progreso, de nación, de moral etc., ideas creadas por el hombre y presentes en el mundo. Por último, la secularización fue pérdida de mundo en el sentido que Hannah Arendt da al término. La autora define el mundo de la siguiente manera:

(...) siempre que se juntan hombres -sea privada, social o publico-políticamente- surge un espacio entre ellos que los reúne y a la vez los separa. Cada uno de estos espacios tiene su propia estructura, que cambia con el cambio de los tiempos y que se da a conocer en lo privado en los usos, en lo social en las convenciones y en lo público en las leyes, constituciones, estatutos y similares. Dondequiera que los hombres coincidan se abre paso entre ellos un mundo y es en este “espacio entre” donde tienen lugar todos los asuntos humanos. El espacio entre los hombres, que es el mundo, no puede existir sin ellos (...) (1997, pág. 57).

El mundo para Arendt es el espacio de interrelación humana. Requiere la presencia del hombre, pero siempre en relación con los demás. De esta manera, para que exista el mundo, la presencia de las relaciones intersubjetivas es fundamental. Según esto, la pérdida de mundo está relacionada con la ruptura de los vínculos entre sujetos.

Para Arendt, con la sociedad burguesa se llega a “la victoria del *animal laborans*” (2003). Esto quiere decir que la dinámica de trabajo es la que define al hombre. Así, se vive para trabajar únicamente: la vida se reduce al trabajo. Esto conlleva a la “alienación” (2003), es decir, a que el sujeto sólo actúe en función de su trabajo, para el beneficio personal, y rompa todo tipo de lazos con los otros seres humanos. Cuando la existencia de los hombres se reduce al trabajo, las diversas relaciones entre sujetos, que conforman el mundo, se pierden. Es en ese sentido que ocurre una pérdida de mundo.

Los artistas también participaron de esta compleja búsqueda de sentido del mundo que significó la secularización. La tarea del arte era encontrar una nueva explicación de los acontecimientos, que permitiera al hombre vivir bajo nuevos paradigmas, aquellos que estuvieran por fuera de la lógica de la alienación:

La nueva mitología fue la poesía, sustituto de la religión perdida, que al consagrarse como “religión del futuro”, no solamente se imponía una tarea redentora secular, sino que de antemano condenaba al artista a un fracaso. (2004, pág. 86)

Para el poeta, la nueva religión fue la poesía, basada en la idea de símbolo. Éste era “la conjunción del fenómeno sensible y de la significación suprasensible” (2004, pág. 87). Se buscaba entonces ver el mundo como una totalidad con sentido propio, pero cuyo sentido no estuviera fuera del mundo, sino dentro de él, al ser lenguaje. El símbolo significaba la apertura de un espacio, en el mundo construido por el artista, para las experiencias vividas en el mundo inmanente. Por esta razón, la búsqueda de experiencias nuevas, la exploración de las percepciones sensibles, se convirtió en algo fundamental para el poeta, en la medida en que permitían “la definición misma de lo que debía ser un nuevo símbolo” (pág. 86). De esta manera se buscaba una

correspondencia entre las experiencias vividas en el mundo inmanente y las construcciones del artista. En esta correspondencia consistió la nueva mitología que pretendió ser el arte.

Pero que el arte fuera la nueva mitología significó también, según Gutiérrez, la confirmación de la exclusión del artista de la sociedad. En la medida en que la explicación del mundo dada por el arte no tenía sentido sino para el artista, se confirmó la inexistencia de un papel de éste en la sociedad. El arte no significaba algo para la sociedad porque no hacía parte de la lógica de la producción y del trabajo, de allí que se excluyera al artista y, a la vez, éste renunciara a una sociedad que le pedía reducir su arte al sistema de valores antipoéticos de la burguesía.

Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* explica cómo se da el proceso de exclusión del artista de su sociedad a través de la adquisición de autonomía de la esfera artística. En la edad burguesa, el arte alcanza el momento de su primera emancipación, ya que no está subordinado a una esfera ajena a él, la de lo religioso o cortesano; ya no es un instrumento del ritual o de la afirmación del poder, sino que se vuelve una institución en sí misma, independiente de las demás; se libera de su condición de medio para un fin ajeno a él. Después de alcanzar esta liberación, la preocupación del arte empieza a girar alrededor de sí mismo, se convierte así en su propio contenido. El punto máximo de dicha auto-preocupación se encuentra en el esteticismo. Allí, la esfera del arte es tan autónoma e independiente de las otras esferas que su única preocupación es la forma, liberada de cualquier contenido figurativo. Esto provoca que la esfera artística se eleve a un nivel lejano de la vida humana; el arte ya no se relaciona con ella. En este punto, ni la institución arte está subyugada a otra, ni el contenido de éste se refiere a una esfera ajena. Tal desligamiento de esferas lleva a la exclusión social del arte. Pero es este abandono de cualquier contenido diferente al arte mismo lo que constituye, paradójicamente, una respuesta del artista a su exclusión. En la medida en que el arte no contiene ninguna preocupación por lo social, su indiferencia se convierte en la manera de expresar el desacuerdo con ella. Según esto, es justamente el desligamiento de lo social lo que conforma la actitud reaccionaria del artista:

Reaccionan contra ella, contra sus presiones, contra su moral, contra sus valores antipoéticos, y lo hacen de manera obstinada, es decir, subrayando enérgicamente el valor de lo que esta sociedad ha rebajado de diversas maneras: el arte, el artista. (2004, pág. 42)

De esta manera, ante la exclusión social del arte, el artista responde con más arte. Esa respuesta significa una reacción social y, a su vez, un enaltecimiento del arte por encima de todas las experiencias del hombre, es decir, la afirmación del arte como una nueva mitología.

Según lo anterior, la secularización, entendida como la muerte de Dios y también como la crisis de fe en la razón, significó un problema que permeó las distintas sociedades de finales del siglo diecinueve y principios del veinte. Este fenómeno histórico-filosófico afectó las producciones artísticas de la época y significó la respuesta de los artistas a un problema por el que atravesaba el hombre occidental.

Mi propósito es entonces demostrar que la preocupación por dar un sentido unificador al mundo inmanente, que no se salga de los límites de ese mundo, es la causa de una personalidad dispar y contradictoria en Cova. El personaje es un poeta bogotano de comienzos del siglo veinte, cuya configuración permite pensar fácilmente en el poeta finisecular que atraviesa la crisis descrita por Gutiérrez en *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*.

Esto quiere decir que cada tema que se analizará en este trabajo da pistas para comprender la visión de mundo del personaje, es decir, según mi hipótesis, su visión secularizada del mundo, su pregunta por “el sentido o sinsentido de los acontecimientos”. El primer tema por analizar es la idea de amor de Cova, que choca con sus distintas experiencias a lo largo de la novela. Este tema permite evidenciar la presencia del problema de la secularización, en la medida en que el amor aparece a veces como la promesa de un sentido para la vida y a veces es todo lo opuesto a ello. Junto a esto, se estudiará la relación entre Cova y la naturaleza, que está atravesada por el problema de la secularización, en la medida en que cambia radicalmente: algunas veces es armónica, y otras, evidencia las figuras de predador y depredador.

Tal inestabilidad demuestra la insuficiencia de los criterios utilizados por el personaje para explicar su realidad. Junto a esto, las dinámicas sociales de Cova permiten ver no sólo la figura del artista excluido, sino señalar la presencia de la secularización en la configuración del personaje, puesto que su concepción de sociedad, y los distintos papeles que pretende desarrollar en ella, permiten ver la pregunta por “el sentido o sinsentido” del mundo. Finalmente, se analizará el papel de la escritura como muestra de secularización en Cova. La construcción de una obra literaria juega el papel de sentido inmanente del mundo, que procura hacer soportable la existencia del personaje. Sin embargo, la idea de escritura como salvavidas, resulta una frustración más para el protagonista. La escritura funciona entonces como una forma de buscar el sentido inmanente en las experiencias del personaje y a su vez, de descubrir tal imposibilidad.

No pretendo explicar los cuatro temas señalados como elementos que se desarrollan progresivamente y concluyen de manera unívoca. Tampoco intento demostrar que la transformación de estos temas permite afirmar que *La vorágine* es una novela de aprendizaje. Mi intención es señalar que la tensión en las percepciones que Cova tiene de estos temas se explica a través de la secularización, en la medida en que el personaje, al desilusionarse de cierta forma de concebir el mundo, busca constante e insaciablemente la manera de hacer coincidir sus pensamientos y sentimientos con la experiencia que se le presenta y, con esto, aspira a tener una sensación de totalidad, es decir, ver el mundo como un todo que no necesita de una justificación trascendente, sino que se explica a través de principios inmanentes. La respuesta a la personalidad ambigua de Cova es, según esta hipótesis, la manifestación del paso de un poeta por un momento histórico-filosófico con un problema específico.

Los temas que se trabajarán, es decir, el amor, la naturaleza, la sociedad y la escritura ya han sido analizados en la crítica de la novela. El amor es uno de los fundamentos de los análisis sobre la mujer en *La vorágine* y también uno de los criterios recurrentes en los trabajos comparatistas. La naturaleza ha constituido uno de los puntos centrales de la crítica interpretativa de Rivera. El tema de la sociedad en *La vorágine* ha estado inclinado a la confirmación de los hechos reales que allí se cuentan y no

tanto a la relación del personaje con sus contextos sociales. El problema del rol de escritor de Cova puede ser analizado a partir de los trabajos estructurales, que, al estar enfocados hacia la forma de escritura y los significados que ésta pueda tener, aportan elementos útiles para el análisis de Cova como escritor.

Según esto, abordaré cuatro temas tratados de diversas formas en la crítica de la novela, desde la perspectiva de análisis señalada por Gutiérrez Girardot. Así pues, mi aporte al corpus crítico de *La vorágine* no es original en materia de temas, sino en el análisis de estos a partir de una nueva perspectiva, planteada por Gutiérrez, pero que aún no ha sido desarrollada.

CAPÍTULO PRIMERO

El amor: Búsqueda de una idea

El amor es un tema que permite ver el concepto de secularización, en la medida en que manifiesta la necesidad de Cova por hacer coincidir su pensamiento con sus experiencias. Dicha necesidad está basada en el deseo de encontrar un sentido a su vida, es decir, un elemento que unifique sus experiencias y les dé a todas una explicación. Lo que Cova espera de sus relaciones es que le produzcan el mismo sentimiento que en su imaginación es el amor. De esta manera, si sus experiencias coinciden con la idea que tiene de él, cobran sentido, tienen una explicación. De lo contrario, si su idea de amor no concuerda con las experiencias, no hay un sentido que explique por qué y para qué suceden dichas experiencias, lo cual llevará a Cova a seguir buscando la manera de hacer coincidir lo que piensa y siente con lo que experimenta, de “acomodar el pensamiento y el sentir” (Gutiérrez Girardot, 2004) a lo que acontece en el mundo exterior. Junto a esto, el amor permite ver algunos rasgos del artista finisecular en Cova, ya que muestra una ambigüedad en la forma de concebir la mujer. En determinados casos estará revestida de algunas características románticas y, en otros, será vista a través de la mirada de un artista decadente. Estas dos formas de ver a la amada muestran cómo el héroe intenta adecuar su idea del amor a la experiencia de éste. Mas el resultado nunca será tal adecuación, sino el descubrimiento de su fracaso amoroso, esto es, que la mujer con la que comparte sus sentimientos no es aquella que él imagina y que su adaptación de sentimientos y pensamientos a la experiencia no proporciona la sensación de totalidad que esperaba.

Las primeras palabras que escribe Arturo Cova plantean una oposición entre su idea del amor y sus experiencias:

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 en mi cuerpo como la llama sobre el leño que la alimenta. (Rivera, 2006, pág. 79)

Según esta confesión, los amoríos de Cova no habían tenido significado espiritual. Nunca deseó más de lo que tuvo, no porque lo tuviera todo, sino porque ninguna mujer despertó en él un deseo que superara lo que se le ofrecía. Recibía los dones sin preguntarse por algo más; carecía de todo anhelo por unirse espiritualmente con la mujer que le amaba. Pese a esto, quería otro tipo de amor, uno que tuviese un significado profundo en su vida. El amor que se imaginaba era un sentimiento capaz de llenar de sentido su experiencia, de invadir de vida espiritual su cuerpo.

La experiencia amorosa de Cova está alejada del cumplimiento de ese deseo. Por ello, es la ratificación de que el ideal no se puede obtener, pero tampoco dejar de buscar. La idea de amor aparece entonces como una aspiración inalcanzable por la que lucha el héroe, modificando sus formas de ver a la mujer. Nunca será el ideal encarnado. Es justamente tal búsqueda sin fruto lo que permite ver en Cova rasgos de secularización.

Conocer que el ideal no se consigue en la experiencia y sin embargo, seguir buscándolo es la actitud del poeta que describe Gutiérrez Girardot en *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. De la misma manera que los artistas de fin de siglo, Cova participaba de la “necesidad de definir de nuevo las experiencias del pensamiento y del sentir, de acomodar el pensamiento y el sentir a un mundo de inmanencia absoluta” (2004, pág. 85). Según esto, el hecho de que la idea de amor no coincidiera con las vivencias lleva al personaje a buscar nuevas experiencias con la ilusión de que se acerquen a lo que su pensamiento ha configurado como el amor y viceversa, es decir, a reconfigurar sus ideas, para que coincidan con las experiencias.

Antes de Alicia, sus relaciones también habían sido decepcionantes, pero él seguía intentándolo, así se repetiera: “¡Insensato! El lazo que a las mujeres te une lo anuda el hastío” (Rivera, 2006, pág. 81). Ya había comprobado que sus relaciones amorosas no correspondían con lo que él esperaba del amor. Pero no se daba por vencido:

guardaba la ilusión de encontrar el ideal encarnado, de descubrir en la experiencia algo más que la constatación de la ausencia de su idea del amor.

El primer esfuerzo por adecuar el ideal a la experiencia, que se muestra en la novela, es la historia de Alicia y Cova. El romance se engendra en la clandestinidad y la prohibición. A pesar de ello, el personaje no siente gran cariño por Alicia, ella es apenas un “amorío fácil”. Las circunstancias hacen que la pareja tenga que huir de Bogotá. Ante esto, Cova se ilusiona con la idea de que la huida provoque en él el sentimiento que tanto anhela y, a pesar de que ya había experimentado el vacío que le producía Alicia, le insiste: “¡Toma mi suerte, pero dame el amor!”. En medio de la convivencia con Alicia, mientras atraviesan los caminos en dirección al Llano, ratifica la inexistencia de algún sentimiento significativo que justifique la unión con ella mediante algo más que el compromiso adquirido. Ante la experiencia vacía que le ofrece el amor de Alicia y la insatisfacción de la búsqueda del ideal, Cova se reprocha: “Por orgullo pueril te engañaste a sabiendas, atribuyéndole a esta criatura lo que en ninguna otra descubriste jamás.” (Rivera, 2006, pág. 81).

Alicia no le da el amor que esperaba encontrar, aunque jamás lo hubiese conocido. En ocasiones, según Cova, la culpa de esta decepción la tiene la personalidad de la joven. Es porque ella no es “arriscada” ni “ágil”, porque es demasiado “bisoña”, que el amor ideal no aparece a los ojos de Cova. Por esta razón, la mujer que podría significar la encarnación del amor ideal, se convierte en una carga. Alicia no sólo significa la huida de Bogotá, ciudad en la que vivía cómodamente y gozaba de cierta fama, sino que además se convertía en un estorbo para acercarse a una mujer que sí pudiera encarnar el ideal. Alicia, en lugar de ser la fuerza espiritual que guía la vida de Cova, es la culpable de un cambio desfavorable de vida; es una responsabilidad indeseada e infructuosa; es un impedimento para acercar su idea de amor a la experiencia.

Este evidente desprecio por la mujer puede ser explicado a través de la configuración que de ella se hace el artista decadente. Según Elaine Showalter, “The decadent aesthetic rejected all that was natural and biological in favor of the inner life of art, artifice, sensation and imagination (...) Antinaturalism (...) inevitably leads to

antifeminism; women were seen as closer to “Nature” (...)” (1898, pág. 170). Si se tiene en cuenta que la figura de Alicia está caracterizada por la de la mujer maternal, en la medida en que está embarazada, la relación con lo biológico cobra sentido. Junto a esto, el carácter débil de Alicia lleva a pensar en el rol de mujer pasiva y dominada que odia el decadente. Esto permite explicar por qué Cova no puede ver a Alicia como objeto de deseo y, por el contrario, la desprecia.

Esta imagen de la mujer que odia el artista decadente presenta claras similitudes con la imagen romántica de ella. Para el romántico la mujer tiene un carácter maternal que se asimila a la pureza y bondad de la naturaleza; posee una fuerza espiritual capaz de elevar al hombre. Según Jean Franco, “Rivera absorbió de los poetas románticos muchas de sus actitudes frente a la vida y frente al arte.” (1987, pág. 135). Por ello, se justifican imágenes como la de la mujer como fuerza que eleva al amante al cielo: “Las alas sublimes, imagen de los deseos y aspiraciones infinitas del hombre, llegan a ser parte de las fantasías de Cova y con ellas sueña raptar a Alicia para volar juntos al cielo: “Subía tan alto que contra el cielo aleteaba, el sol me ardía el cabello y yo aspiraba el ígneo resplandor”” (Franco, 1987, pág. 137).

Hay entonces una marcada ambigüedad en la forma en que Cova ve a la mujer. Por un lado, su ideal parece ser el romántico, es decir, el de la mujer cuya espiritualidad es capaz de convertirse en el motor vital del hombre. Pero, por otro lado, características románticas como la pureza y la asimilación a la naturaleza, parecen ser despreciadas por Cova. En tal ambigüedad se moverá el personaje a lo largo de la novela, tratando de encontrar a través de este movimiento su ideal.

De esta manera, Cova odia a Alicia cuando puede ver en ella su cercanía a lo biológico y lo natural, su maternidad. Pero en su ausencia imagina que tales características, en lugar de molestar, podrían proporcionarle el sentimiento anhelado. Alicia parece encarnar el ideal que tanto busca el poeta mientras está ausente. Así por ejemplo, el protagonista, en un arrebato de celos, sale en busca de fiesta y mujeres. En casa de Zubieta consigue las dos, pero mientras tanto surge un fuerte altercado con Barrera,

quien lo hiere. En su recuperación, velada por Clarita, una prostituta del lugar, tiene una fantasía con Alicia, que deja ver la idealización que hace de ella:

Parecíame a ratos verla llegar, bajo el sombrero de lánguidas plumas, tendiéndome los brazos entre sollozos (...) sentábase a mi cabecera, dándome por almohada sus muslos trémulos, peinando hacia atrás mis cabellos con mano enternecida y amorosa.

Alucinado por la obsesión, me reclinaba sobre Clarita, apartándome al reconocerla.

-Chico, ¿Por qué no descansas en mis rodillas? ¿Quieres más limonada para la fiebre? ¿Te cambio el vendaje? (Rivera, 2006, pág. 146)

Ante el peligro de muerte, Cova piensa en Alicia; anhela que esté con él, que le dé su afecto. En este pasaje, a pesar de que Alicia no pueda curar la herida, su simple presencia es ambicionada como medicina. La mujer representa entonces todo lo que necesita el poeta y no puede ser reemplazada por otra: es Alicia quien posee todos los elementos para curarle. Sin embargo, ella está ausente, es decir, en la imaginación del poeta es el remedio para su mal, pero en realidad no puede curarlo. Esta imagen de la mujer como cura y además como ausencia ratifica la idea de Franco del carácter romántico de Cova.

Junto a esto, Cova siente el deseo de estar con Alicia cuando ella se va con Barrera. Su abandono le duele y le lleva a creer que “¡Dios (le) desamparaba y el amor huía” (Rivera, 2006, pág. 187). La ausencia de Alicia le lleva a buscarla en la selva, a correr peligros. Así, en los momentos en los que ella no está, el personaje siente que Alicia es la encarnación de su ideal, es lo que necesita para seguir viviendo, es la justificación del camino que toma. Pero cuando la tiene a su lado, es la mujer cuyos rasgos de personalidad no soporta.

En oposición al tipo de mujer que odia Cova como artista decadente, pero que desea como romántico, se encuentra Zoraida Ayram, quien parece ser la encarnación de todo lo que no es Alicia.

Dentro de los compañeros de viaje de Cova se encuentra el anciano Clemente Silva, un rumbero que ha perdido a su hijo por culpa de Zoraida Ayram. La mujer negocia caucho en la selva y utiliza sus atributos femeninos para ello. Poco tiempo después de que Silva cuenta la historia de la muerte de su hijo y la culpa que en ello tiene la madona (como se conoce a Zoraida), los viajeros llegan a un asentamiento donde se encuentra la mujer. El relato de Silva ya ha predispuesto a Cova contra ella. Sabe que está dispuesta a seducir por dinero y que en ella no se puede confiar. El protagonista se le acerca teniendo muy claro que es imposible enamorarse de ella y que la conquista es sólo una estrategia de sobrevivencia. El poeta inventa que es negociante de caucho y que, aunque la fortuna le ha jugado una mala pasada al dejarlo sin embarcación, tiene dinero suficiente para comprar una nueva y continuar sus negocios caucheros. Zoraida ve en él la oportunidad de ganar algún dinero seduciéndolo:

Pasó junto a mí, saludándome con la mano, y envolvió este reproche con una sonrisa:

-¡Caramba! Estamos esquivos. ¡No hay como tener saldo en la casa Rosas!

Mudo, la vi alejarse hacia su caney, cuando Franco me sacudió:

-¿Oíste?, ya está intrigada por el dinero. ¡Hay que conquistarla inmediatamente!

-¡Sí! A ver si vuelve a decirme mugroso. ¡Caerá! ¡Caerá! ¡El desprecio de una mujer no tiene perdón! (Rivera, 2006, pág. 324)

En un principio, los sentimientos que mueven a Cova a conquistar a la madona son la necesidad de sobrevivir y el amor propio. Según lo que traman Franco y Cova, al conquistar a la mujer lograrán conseguir un medio de transporte y lo necesario para continuar su viaje en busca de los prófugos. Pero al mismo tiempo, Cova está herido por la actitud de la mujer cuando lo vio por primera vez. Ante la aparición súbita del viajero, la madona se asusta. Pero cuando repara bien en el hombre, se ríe de ella misma por haberse asustado con alguien tan débil y en condiciones tan precarias. Esta

subvaloración del hombre ante la mujer es lo que seduce a Cova en tanto personaje decadente. Zoraida tiene todas las características de la mujer fatal: es masculina, peligrosa y además su “belleza es una gran ventaja” (Holmber, 2002, pág. 1), ya que genera un poder de atracción que subyuga al hombre. La madona se acicala hasta cobrar una apariencia artificial y, además, es la encarnación de lo exótico, pues es una mujer turca que se encuentra sola en medio del Amazonas. Esto fascina al artista que odia lo natural y busca nuevas experiencias, extrañas y artificiales.

Para Showalter, “Woman reappear as objects of value in decadent writing, only when they are desexualized through maternity or thoroughly aestheticized, stylized, and turned into icons of fetishes ” (Showalter, 1898, pág. 170). La madona aparece como objeto de valor, en tanto que es una mujer despojada de todas las cualidades románticas. En este sentido está masculinizada, ya que no es madre, negocia como los hombres en medio del ambiente salvaje de la selva, es artificial y poco confiable. Esto atrae a Cova, razón por la cual no mantiene su idea de conquistarla para sacar provecho de ella, sino que realmente parece enamorarse.

Pero el personaje tiene una actitud ambigua ante este tipo de mujer. De la misma manera que odiaba las cualidades femeninas de Alicia y sólo las deseaba cuando ella estaba ausente, el poeta parece sentirse atraído por las características de mujer fatal de Zoraida y, a su vez, imagina que, en el fondo, ella es la mujer de su ideal, esto es, romántica. Al mirar a la mujer abandonada en la selva, tratando de sobrevivir mediante el engaño y la seducción, Cova se compadece:

Quizá tendría madre a quien mantener, hermanos que educar, deudas sagradas que redimir. Y por eso la forzaría la necesidad a pulir su rostro, ataviar su cuerpo, refinar su labia; para que los artículos adquirieran categoría, los cobros, provecho; las ofertas, solicitudes. (Rivera, 2006, pág. 326)

Estos pensamientos contrastan con el deseo que produce la mujer fatal, pero también resultan atractivos, en la medida en que se vuelve la promesa del amor ideal. Cova feminiza a la mujer fatal y busca en ello otra razón para enamorarse; ella no es la

“hembra”, “insaciable” y peligrosa, sino una hija y hermana cuya bondad le lleva a tales extremos. La imagen de la madona que toca un acordeón en la selva, y le proporciona un sentimiento dulce en medio de un ambiente tan agresivo y del testimonio de tan terribles penas, le conmueve al punto de llevarle a exclamar:

¿Y quién me conmovía en aquel momento hasta ablandarme a la mansedumbre y desear tenderle los brazos, en un ímpetu de perdón, a mis enemigos? ¡Tal milagro lo realizaba una melodía casi pueril! ¡Indudablemente, la madona Zoraida Ayram era extraordinaria! Intenté quererla, como a todas, por sugestión. ¡La bendije, la idealicé! Y recordando las circunstancias que me rodeaban lloré por ser pobre, por andar mal vestido, por el sino de la tragedia que me persigue. (Rivera, 2006, pág. 327)

En la mujer artificial y peligrosa también se encuentra la bondadosa. Esta idea lleva a Cova a “sugestionarse”, pensando que por fin ha encontrado el amor ideal. Pero él mismo reconoce que la idealiza y se obliga a amarla, con la esperanza de que el sentimiento que ella pueda llegar a provocarle sea el mismo que se imagina: el amor ideal, capaz de redimir almas, capaz de ennoblecer la suya al punto de permitirle perdonar a sus enemigos. Por esta razón se empeña en enamorarla:

Entonces, con ilusoria teatralidad, que, por cierto, fue muy sincera, murmuré bajando los ojos:

-¡No repares, señora, en mis pies descalzos, ni en mis remiendos, ni en mi figura: mi porte es la triste máscara de mi espíritu, mas por mi pecho pasan todas las sendas para el amor! (Rivera, 2006, pág. 329)

La sinceridad sobre su aspecto parece ser la estrategia de conquista. Sin embargo, el personaje la engaña y se engaña a él mismo, tratando de convencerse de que se ha enamorado. Pero la ilusión de encontrar el amor mediante la sugestión pronto se desvanece:

Me bastó una mirada de la madona para comprender mi equivocación. Tampoco entendía la sinceridad de mi rendimiento, cuando hubiera

podido darle a mi ánimo, ansiosa de un afecto cualquiera, las orientaciones definitivas; tampoco supo velarse con el espíritu para hacerme olvidar la hembra ante la mujer. (Rivera, 2006, pág. 329)

La madona ejerce una doble atracción sobre Cova. Por un lado, es aquello artificial que le aleja de la imagen femenina de Alicia, es una mujer fatal que le seduce. Pero a la vez, es la posibilidad de que en medio de la fatalidad encuentre de nuevo el rol de mujer que representa Alicia, es decir, romántico, en tanto portadora de virtudes como la bondad, la sinceridad, la maternidad etc. Hay momentos en los que Cova desea tanto los valores románticos de Alicia, que habría querido que la Madona los fingiera, sin importar que fueran falsos, y así, de alguna manera, volviera a sentir cerca las virtudes de Alicia.

Son sentimientos ambiguos y contradictorios los que mantienen a Cova al lado de Zoraida. Le repugna la maldad e incluso el cuerpo de la mujer. Sin embargo, desea estar con ella. Por un lado, el poeta desprecia a la Madona y su convivencia se hace insoportable:

Y la odio y la detesto por calurosa, por mercenaria, por incitante, por sus pulpas tiranas, por sus senos trágicos. Hoy, como nunca, siento nostalgia de la mujer ideal y pura, cuyos brazos brinden serenidad para la quietud, frescura para el ardor, olvido para los vicios y las pasiones (...) (Rivera, 2006, pág. 356)

No soporta a la madona por ser una “loba insaciable”, por ser una mujer fatal y carecer de la serenidad que proporciona la mujer ideal. Sin embargo, Cova intenta dejarla, pero no puede, algo le enamora:

Ensayé para liberatarme el gesto cansado, la frase dura, el desprecio que levanta la ampolla. Por fin rompí con ella violentamente. Y hoy no hallo qué hacer para reconquistarla. (Rivera, 2006, pág. 357)

La turca no sólo está muy lejos de ser el amor ideal, sino que incluso llega a producir odio en Cova. Sin embargo, no puede dejarla. Algo más que la necesidad de sobrevivir

lo une a ella. Así, por un lado, la fascinación de la mujer fatal le resulta irresistible, por otro lado, en medio de la maldad Cova se sugestiona para hallar el sentimiento imaginado, aquel que desea cuando Alicia está ausente.

Para Arthur Holmberg, “male sexual fantasies weave together love and hatred of women” (Holmber, 2002, pág. 1). Según esto, el odio y la fascinación que siente Cova por Zoraida se explican, pues ella es tanto la mujer fatal, que embruja con su belleza y produce odio, como la promesa de un buen corazón capaz de amar. Pero la explicación de Holmberg resulta también ser la causa de la actitud ambigua de Cova frente a Alicia, sólo que en el extremo contrario. Es decir, Alicia no es una mujer fatal, sino la encarnación de los valores románticos, esto es, la maternidad, la bondad, la inocencia etc. Por ello Cova la ama, pero también la odia. La desprecia cuando está presente, porque su estética decadente no tolera tales valores; pero cuando está ausente se convierte, gracias a ellos, en su mayor deseo.

Así, Cova parece hallar las características del amor ideal justo en su ausencia. Es decir, ama a Alicia cuando no está y trata de ver en la mujer fatal las características románticas. Esto muestra la imposibilidad de hacer coincidir lo que en su mente es el amor y las experiencias concretas que tiene.

Con este juego de búsquedas y ausencias en cuanto al amor, *La vorágine* propone que el ideal no es algo que se pueda encontrar en las experiencias, que su persecución no da frutos. De hecho, el propio Cova sabe que “el ideal no se busca, lo lleva uno consigo mismo” (Rivera, 2006, pág. 81). Esta idea, junto a la mezcla de formas de ver a la mujer, desde la perspectiva romántica y la decadente, hacen de Cova un héroe inestable, confuso, incapaz de encontrar explicación a los acontecimientos, esto es, un héroe secularizado.

Existen entonces varios rasgos del sentimiento amoroso del héroe que lo revelan como un personaje secularizado. En primer lugar, el poeta tiene características del decadente, en tanto que ama lo extraño y artificial. Esto lo muestra como un artista finisecular. Junto a esto, Su carácter secularizado está en la constante búsqueda de justificaciones de sus experiencias. Es decir, él no ama a Alicia porque sea la mujer que

Dios le ha destinado. Él la ama en tanto que no la puede poseer. Además, los rasgos que le atraen de la Madona no son los de una mujer cristiana. Por el contrario, es el artificio, la desconfianza, la masculinidad y lo exótico aquello que le seduce. Desear lo que produce terror y también lo que no se tiene es algo que Cova no puede explicar. De allí que esté buscando todo el tiempo las razones por las cuales ama y odia, a la vez, a estas mujeres. Para hallarlas, Cova incluso finge que la mujer es como su ideal, aunque corrobore todo el tiempo que es muy distinta (en el caso de la Madona) e incluso, que a pesar de que se parezca a su ideal no llena sus expectativas (en el caso de Alicia). El poeta quiere adaptar las mujeres reales que se le presentan en la experiencia concreta al ideal de mujer y, así, justificar sus sentimientos por ellas. Ésta es una actitud secularizada, pues él mismo construye las explicaciones de sus sentimientos y pensamientos, esto es, él procura “acomodar el pensamiento y el sentir a un mundo de inmanencia absoluta” (Gutiérrez Girardot, 2004). Sin embargo, tal adecuación nunca se consigue de manera completa. Por esta razón, la búsqueda de la mujer imaginada nunca termina para Cova y, aunque él lo sabe, no puede dejar de buscar y tampoco de imaginar, pues es la única manera de enfrentar esas preguntas que se quedaron sin respuesta definitiva a partir de la secularización.

CAPÍTULO SEGUNDO

Naturaleza y secularización en *La vorágine*

La presencia de la naturaleza en *La vorágine* es tan frecuente y compleja, que algunos críticos le han dado un papel protagónico. Para analizarla, es necesario establecer la relación de la naturaleza con el narrador. En la medida en que la narración de la novela obedece a la del diario íntimo de Cova, todo aquello exterior a él que se muestre en el relato está atravesado por su mirada, por su forma de comprender el mundo. Según esto, me propongo analizar la naturaleza en *La vorágine* a través de las preocupaciones de Cova, que según mi hipótesis, tienen como centro la pregunta por “el sentido o sin sentido de los acontecimientos” (Gutiérrez Girardot, 2004).

Es importante señalar que la forma en que aparece la naturaleza no puede diferenciarse de la forma en la que Cova la percibe, ya que sólo teniendo clara esta dependencia, tal figura cobra sentido como ejemplo de la actitud secularizada del protagonista. Así, el carácter secularizado del personaje, visto mediante su percepción de la naturaleza, se puede señalar en cuatro aspectos. En primer lugar, la noción inicial de Cova sobre ella permite ver la idea de “sacralización de mundo” propuesta por Gutiérrez Girardot. En segundo lugar, se lleva a cabo una modificación en la visión que Cova tiene sobre la naturaleza, la cual obedece a experiencias concretas que desencadenan una transformación en su forma de percibirla. Esta modificación es lo que se puede identificar como actitud secularizada, en la medida en que no es la idea la que define el objeto percibido, en este caso la naturaleza, sino son las experiencias las que llevan al sujeto a modificar dichas ideas; al renovar la noción que el sujeto secularizado tiene de determinado objeto, se ajusta la idea a la experiencia; siguiendo a Gutiérrez, se acomoda el pensamiento y el sentir al mundo, que es inmanente de manera absoluta. En tercer lugar, el sujeto desmitifica su noción primera, en la medida en que descubre que la correspondencia entre él y la naturaleza deja de ser armónica para convertirse en algo que le aterroriza, es decir, pasa de una correspondencia positiva a una negativa. Finalmente, la venganza que ejerce la

naturaleza contra Cova, a causa de hechos ajenos a él, le lleva a experimentar su figura como una fuerza carente de sentido.

La naturaleza aparece con dos rostros distintos a lo largo de la novela. El primero es el de los Llanos. Allí, se muestra un paisaje amable y apacible a los ojos de Cova:

Mientras apurábamos el café, nos llegaba el vaho de la madrugada, un olor a pajonal fresco, a surco removido, a leños recién cortados, y se insinuaban leves susurros en los abanicos de los moriches. A veces, bajo la transparencia estelar, cabeceaba alguna palmera humillándose hacia el oriente. Un regocijo inesperado nos henchía las venas, a tiempo que nuestros espíritus, dilatados como la pampa, ascendían agradecidos de la vida y de la creación. (Rivera, 2006, pág. 89)

Este pasaje permite ver el regocijo que el espectáculo natural produce en Cova, el cual le lleva a dar gracias por la vida y la creación. Junto a esto, se puede deducir que el gozo que provoca la manifestación de la naturaleza está relacionado con el lugar que ésta ofrece al personaje. En este espectáculo, todo parece tener su función: el pajonal despliega su fragancia, los moriches susurran, la palmera acentúa la inmensidad de la llanura y esta última es una metáfora del espíritu del narrador, que se ha henchido con todas las sensaciones descritas. De esta manera, parece que todo el paisaje busca agradar a Cova. El lugar del protagonista allí es entonces doble. Por un lado, es testigo de la belleza que se le ofrece; por otro, tanto el paisaje como el personaje son creación, son vida, y en esa medida, comparten las mismas características, son parte de la misma obra. Así, se puede ver una correspondencia positiva entre la naturaleza y el personaje, puesto que éste encuentra un lugar en el paisaje y se siente identificado con él.

La correspondencia entre el protagonista y la naturaleza se puede apreciar también en la exteriorización de los sentimientos, los cuales se muestran en el paisaje. De esta manera, la tristeza del personaje está expresada en el paisaje y el paisaje triste genera sentimientos en Cova, como lo muestra el siguiente fragmento:

Mientras proseguimos silenciosos principió a lamentarse la tierra por el hundimiento del sol cuya vislumbre palidecía sobre las playas. Los más ligeros ruidos repercutieron en mi ser, consustanciados a tal punto con el ambiente, que era mi propia alma la que gemía y mi tristeza la que, a semejanza de un lente opaco, apenumbra todas las cosas (...) (Rivera, 2006, pág. 195)

La unión entre naturaleza y sujeto que se puede apreciar en los ejemplos anteriores permite ver que para Cova ésta tiene un rostro amable, con el cual se identifica al punto de creerse consustancial a ella. En dicha consustancialidad reside la respuesta del personaje a la pregunta por el sentido de sus experiencias. Así, la explicación a la existencia del paisaje está en que el protagonista puede apreciarlo y la razón de existencia de Cova está en que hace parte del panorama que admira. De tal manera, la experiencia con el paisaje le lleva a sentir una correspondencia entre su alma y la naturaleza, lo cual le hace creer que el sentido de su vida es la unión con ella.

Tal correspondencia positiva del personaje con la naturaleza permite ver la idea de sacralización de mundo que Gutiérrez Girardot describe. Según este autor, con la pérdida de fe en un orden trascendental, el hombre buscó la orientación de sus experiencias en el mundo mismo. Esta búsqueda de sentido significó que se erigieran como principios fundamentales aspectos inmanentes. En los ejemplos que plantea Gutiérrez Girardot, el Krausismo y el positivismo dieron ese papel a la moral, la familia, la nación, el progreso etc. En el caso de Arturo Cova y su visión de la naturaleza, la sacralización del mundo se puede ver en su idea de consustancialidad, en la correspondencia entre paisaje y espíritu. En los ejemplos citados se aprecia una correspondencia entre el alma del personaje y la naturaleza. Ésta es expresión de un todo orgánico cuya composición incluye, incluso, la “sustancia” del propio protagonista. Dicha totalidad se organiza bajo sus propios principios armónicos, los cuales son interpretados por Cova como rasgos configuradores de sentido de la realidad y de su propia existencia. De esta manera, la unión con la naturaleza, que aparece como totalidad con sentido propio, es para el héroe la instauración de un sentido en su vida, de un principio organizador al cual no se puede faltar y en esa

medida, sagrado. Así, la instauración de un sentido de mundo, que parte de la sustancialidad de éste y no de algo trascendente, es decir, la sacralización del mundo, tiene lugar en esta primera visión de la naturaleza que narra Cova.

Sin embargo, junto a esta experiencia, el personaje vive situaciones que contradicen su primera idea de naturaleza. Ejemplo de ello puede ser la explicación de Clemente Silva sobre el trastorno que sufre Cova durante su travesía por la selva:

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

-¡Cómo! ¿Por qué?

-Porque pisa con desconfianza y a cada momento mira atrás. Pero no se afane ni tenga miedo, es que algunos árboles son burlones. (...) Nadie ha sabido cuál es la causa del misterio que nos trastorna cuando vagamos en la selva. Sin embargo, creo acertar en la explicación: cualquiera de estos árboles se amansaría, tornándose amistoso y hasta risueño, en un parque, en un camino, en una llanura, donde nadie lo sangrara ni lo persiguiera; mas aquí todos son perversos, agresivos o hipnotizantes. En estos silencios, bajo estas sombras, tienen su manera de combatirnos: algo nos asusta, algo nos crispa, algo nos oprime, y viene el mareo de espesuras, y queremos huir y nos extraviamos, y por esta razón miles de caucheros no volvieron a salir nunca. (Rivera, 2006, pág. 294)

Según Silva, el más sabio “brújulo” de la selva, la configuración del paisaje y la violencia de los hombres contra los árboles hacen que éstos últimos tomen venganza, provocando en los viajeros y caucheros una sensación de temor ante el paisaje selvático. Según este pasaje, la naturaleza sigue mostrándose como un todo con lógica propia, pero esta vez no es positiva, pues no acoge amablemente a Cova. Al contrario, la naturaleza muestra que tiene una lógica propia, que responde a la acción agresiva de los hombres con violencia y muerte. Según esto, se puede ver una vez más la idea de correspondencia entre naturaleza y hombre, pero de manera negativa, es decir,

ante el mal comportamiento del hombre, la naturaleza responde con maldad. A esto se podría sumar que el hombre no sólo agrade a la naturaleza en tanto que sangra sus árboles, sino que, al asesinar al hombre mismo, la está violentando, ya que éste hace parte de ella. Así, la naturaleza venga también la agresión del hombre contra él mismo y de esta manera, la correspondencia entre naturaleza y hombre se vuelve contra él.

Cova sufre el trastorno descrito por Silva, con lo cual percibe de una manera distinta la naturaleza. Ésta ya no es un todo armónico que posee la misma sustancia del personaje, sino un todo que lo castiga. Esto quiere decir que existe unidad en la composición de la naturaleza, pues tiene sus propias y consecuentes leyes. El problema es que Cova ya no es recibido amablemente, ni se siente consubstancial a la naturaleza. Por el contrario, ve un rostro vengador y asesino, que le impide seguir identificándose con él. Prueba de ello es que en la selva el personaje describe la naturaleza ya no como el panorama armónico que le ofrece un lugar de espectador de la belleza y le hace pensarse como parte de su creación, sino que el paisaje que se le ofrece toma la figura de una prisión:

¡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 tus crepúsculos angustiosos. (...) Déjame huir, oh selva, de tus enfermizas penumbras, formadas con el hálito de los seres que agonizaron en el abandono de tu majestad. (Rivera, 2006, pág. 190)

La naturaleza ofrece al narrador un panorama en el que él es la presa; ya no es testigo de la inmensidad del cielo ni de la belleza de las estrellas. El “silencio infinito” que en los Llanos significaba un espacio para la contemplación y la unidad con la naturaleza, en la selva resulta terrorífico, es la ratificación de que ésta ya no le ofrece otro lugar que el de despojo, ya no le habla sino con una voz amenazante. De esta manera, el personaje padece una nueva experiencia: la naturaleza es una enemiga porque

reacciona contra la injusticia del hombre, quien la agrede a ella y al propio hombre. Tal experiencia lo vuelve testigo y víctima de una naturaleza negativa, pues los elementos que en los Llanos significaban motivo de regocijo, en la selva se tornan terroríficos y le niegan la posibilidad de unirse armónicamente con lo que percibe.

Según esto, el sentido que Cova creía ver en su existencia, a causa de la unión con la naturaleza, se desvanece. Por un lado, lo que parecía ser la unión con la naturaleza se transforma en una correspondencia negativa, de allí que el lugar que el personaje percibe en el paisaje le hace sentir atrapado y en peligro. Por otro lado, en la medida en que el personaje ya no se identifica con la naturaleza y se siente perseguido, su experiencia en la selva no tiene sentido. Se ve entonces perseguido por una naturaleza superior, que le quiere devorar sin razón alguna. Él debe huir de una persecución causada por actos ajenos a él, en tanto que no ha “sangrado” ningún árbol, ni asesinado a ningún hombre. Así, la venganza ciega de la selva no sólo provoca el desvanecimiento del sentido en la experiencia de Cova, pues ya no existe una correspondencia armónica, sino que pone en evidencia el sinsentido de la persecución, es decir, de su experiencia en la selva.

Los ejemplos citados son una muestra de secularización. En primer lugar, Arturo Cova sacraliza el mundo en su inaugural visión de la naturaleza. Luego, se lleva a cabo una modificación en ella. Dicha transformación está relacionada con las experiencias del protagonista en su contexto, es decir, con el cambio de paisaje, causado por la nueva manifestación de la naturaleza, que ahora responde a la violencia del hombre contra ella y contra el mismo hombre. De esta manera, la idea de naturaleza del narrador se modifica porque las vivencias que ha tenido en su desplazamiento del Llano a la selva le han enseñado un nuevo rostro de ella. Esta modificación de la idea a partir de la experiencia es lo que, siguiendo a Gutiérrez Girardot, se puede señalar como actitud secularizada, en la medida en que el personaje transforma su noción de la naturaleza a partir de las experiencias que tiene de ella. En tercer lugar, el tipo de modificación en la forma de concebir la naturaleza expresa el carácter secularizado del protagonista, en la medida en que pasa de una mitificación del mundo a la develación del sinsentido de éste. Es decir, en la primera forma de ver la naturaleza, Cova cree en un principio

totalizador de los acontecimientos, principio bondadoso con el hombre, por esta razón su estancia en los parajes descritos es armónica. Pero, con su experiencia en la selva, descubre una naturaleza que, aunque tiene un principio organizador, no es amable con el hombre, sino que lo violenta y asesina. Esta nueva imagen de la naturaleza le permite ver a Cova que la correspondencia entre espíritu y naturaleza de los Llanos ya no existe, puesto que ni el hombre tiene acciones tan puras que logren armonizar con la naturaleza, ni ésta le recibe pacíficamente, al contrario, ella desfoga en él toda su furia y violencia. Por último, el cambio de idea de naturaleza en el narrador es muestra de su carácter secularizado porque en medio del descubrimiento de una naturaleza siniestra, Cova la percibe también como algo sin sentido. Es decir, La naturaleza persigue al personaje como si él fuese uno de los caucheros que la desangran. Tal persecución absurda es percibida por el protagonista, razón por la cual modifica su forma de comprender la naturaleza y en este cambio deja ver que ha perdido la fe en una correspondencia positiva, que dé sentido a su experiencia con ella.

De esta manera, la percepción ambigua de la naturaleza por parte del personaje permite pensar en el artista secularizado de finales de siglo, cuya crisis consiste en percibir la inestabilidad de la idea que se forma del mundo. Por esta razón, la naturaleza es dibujada por Rivera con dos rostros. Una imagen que permite ilustrar la confluencia de las dos formas de aparecer de la naturaleza, es decir, de las dos interpretaciones de Cova, es la figura de la india Mapiripana:

La indiecita Mapiripana es la sacerdotisa de los silencios, la celadora de los manantiales y las lagunas. Vive en el riñón de las selvas, exprimiendo nubecillas, encauzando las filtraciones, buscando perlas de agua en las felpas 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 condición de no hacer ruido, los que la contradicen no cazan nada; y

basta fijarse en la arcilla húmeda para comprender que pasó asustando a los animales (...) (Rivera, 2006, pág. 226)

Según esto, la indiecita es un ser bondadoso que cuida del paisaje y permite que el hombre viva allí, pero también, si es desobedecida, responde contra él. La relación de la india Mapiripana y los hombres es entonces la de la correspondencia entre hombre y naturaleza: en algunos casos positiva, en otros, negativa. La naturaleza, encarnada en la figura de la india, es tanto el rostro siniestro, como el bondadoso. Esta ambigüedad es posible porque el narrador demuestra ser un sujeto secularizado, esto es, que descubre que su noción del mundo no coincide con la percepción y busca otra forma de explicárselo, rompiendo su idea de armonía y consubstancialidad con él. Así, la imagen de la naturaleza, encarnada en la india Mapiripana, deja ver cómo la percepción de un poeta finisecular relata su drama: querer encontrar un principio de explicación inmanente en la naturaleza, que haga de ella un aliado bondadoso, pero encontrarse con una naturaleza cuya lógica también es la de la destrucción.

CAPÍTULO TERCERO

Sentido y pérdida de mundo. La secularización en las dinámicas sociales de *La vorágine*

¡Paisano, paisanito, estamos perdidos!
¡Y el Putumayo y el Caquetá
se pierden también! (Rivera, 2006, pág. 277)

El problema de la secularización en *La vorágine* puede señalarse en las dinámicas sociales que establece Cova a lo largo de la novela. Lo que me propongo demostrar en este capítulo es que las diversas relaciones que el protagonista establece con los contextos sociales en los que participa develan la pregunta por el sentido del mundo, pero también lo que Gutiérrez Girardot, siguiendo a Hannah Arendt, llama “pérdida de mundo”.

Para desarrollar este análisis es necesario diferenciar los tres contextos sociales con los que interactúa Cova. El primero de ellos es el de Bogotá. Aunque no se retraten en la novela, las dinámicas sociales y el papel de Cova en ellas se pueden inferir a partir de los rasgos de la personalidad del héroe y sus referencias a la ciudad. El segundo contexto social en el que se incorpora el protagonista es el de los Llanos. Finalmente, la estancia en las caucherías permite conocer una dinámica social en la que tiene lugar una pregunta por el sentido de mundo.

Cova y Alicia huyen de Bogotá. El personaje gozaba allí de algunas “primicias de celebridad” (Rivera, 2006, pág. 81) como poeta. La personalidad -que algunos críticos llaman decadente- del protagonista permite establecer la fisonomía de la sociedad bogotana y así, avanzar hacia la comprensión de la relación entre Cova y ésta, sin olvidar la pregunta por el sentido de mundo.

Malva E. Filer, en su ensayo “*La vorágine: Agonía y desaparición del héroe*” interpreta a “Cova como reflejo y crítica del medio social y cultural del que surge” (1987, pág. 398). Según este estudio, el personaje tiene las características del artista decadente. Dentro de éstas, la autora señala la “incapacidad de acción” (pág. 398), que se explica a

partir de la no distinción entre realidad y fantasía. Esto sería un rasgo meramente romántico si no estuviese acompañado de “su egoísmo, carencia de fe, y exceso de cerebralización, así como por su morbosa búsqueda y cultivo de sensaciones enfermizas, ya sea por medio del alcohol o del espectáculo horripilante (...)” (pág. 394). La conjugación de los dos rasgos demuestra, según Filer, “el encuadre de Cova dentro de la silueta del “héroe decadente” y no dentro de la que corresponde al “héroe romántico”” (pág. 393)³.

A los rasgos decadentes que Filer señala en Cova se pueden sumar algunas ideas que el protagonista expresa sobre Bogotá y, con esto, comprender cómo interactúa el personaje en su sociedad. El lector conoce Bogotá a través de la referencia que el narrador hace en el contexto de huida de la pareja. Alicia estaba obligada por su familia a casarse con un hombre mucho mayor que ella, que poseía grandes cantidades de dinero y que las ofrecía a la familia a cambio de la joven. El relato de Cova permite ver que, en la ciudad, el matrimonio no es más que la consolidación de un negocio favorable, en donde el amor está subordinado al dinero. Junto a esto, el cura y el juez, que persiguen a la pareja, no velan por la ventura del alma o del ciudadano, sino que obedecen órdenes de la familia, la cual está motivada por el buen negocio que significa el casamiento de la joven. Contrariados por esta idea de matrimonio, Cova y Alicia huyen de la ciudad. Si bien el protagonista no tiene un sentimiento significativo por ella, le abre una posibilidad de elección: huir del matrimonio obligado o acceder a la lógica del dinero. En esa medida, el poeta demuestra que para él la libertad de elegir el propio destino no se puede supeditar al dinero, por eso prefiere ayudar a la joven.

A la sociedad le interesan “los llamados valores materiales, el dinero, la industria, el comercio, el ascenso social” (Gutiérrez Girardot, 2004, pág. 51); al artista le preocupa

³ Al lado de los rasgos decadentistas, son evidentes las manifestaciones que esta autora, junto a otros críticos, ha llamado románticas. Sin embargo, para Filer, la presencia del romanticismo en la personalidad de Cova no se explica sino como burla decadentista del romanticismo, pero no como una presencia genuina de éste, de manera que incluso los rasgos románticos afirman una personalidad decadente. En mi opinión, los rasgos románticos de la personalidad de Cova tienen un lugar más importante que el de la mera burla del decadente, como lo ha mostrado Jean Franco. Sin embargo, la decadencia del personaje, que para mí coexiste con el romanticismo, tiene un lugar importante en el conocimiento de la sociedad bogotana de la que emerge Cova.

hacer una obra que se ocupe solamente del arte mismo. Según esto, los aportes que el artista puede dar a los intereses de su sociedad son nulos, por esta razón es excluido de ella. Tal exclusión provoca una actitud reaccionaria en el artista, que consiste en producir más arte autónomo, desvinculado de la sociedad.

De esta manera, se puede pensar que Cova, al reprobador algunas dinámicas de su sociedad, tiene rasgos del artista excluido y reaccionario. Si a esta idea se unen los rasgos decadentes que Filer señala en el protagonista, se ve fácilmente el artista decadente excluido de su sociedad. De hecho, el poeta es literalmente desterrado de Bogotá por impedir el funcionamiento de su lógica, basada en el dinero. Así, la actitud decadente del personaje corresponde a la dinámica social burguesa de la Bogotá que Cova y Alicia abandonan. Las referencias reprobatorias del narrador a Bogotá y los rasgos decadentes del personaje permiten entonces afirmar que el papel de Cova en este contexto social es el de poeta excluido.

Esta idea deja ver el lugar de la secularización en la relación del individuo con su sociedad. En primer lugar, cuando ya no está en manos del artista la configuración de un modelo de sujeto o de sociedad, sino que su aporte al contexto es nulo, el sentido social de su existencia se pierde. Por otro lado, como una pérdida de sentido más profunda, la secularización se evidencia en la sociedad del artista con lo que Gutiérrez, siguiendo a Hannah Arendt, llama pérdida de mundo. En *La condición humana*, Arendt afirma:

Incluso si admitiésemos que la época Moderna comenzó con un súbito e inexplicable eclipse de la trascendencia, de creencias en el más allá, de ninguna manera se seguirá que devolvió el hombre al mundo. Por el contrario, la evidencia histórica demuestra que los hombres modernos no fueron devueltos al mundo sino a sí mismos. (Arendt, 2003, pág. 281)

Según esto, la pérdida de fe en la trascendencia no significó que el hombre volcara sus preguntas sobre el mundo, entendido como el tejido de relaciones intersubjetivas, sino sobre el hombre en su individualidad. Así, en la modernidad, la acción del hombre en el mundo está guiada no por una preocupación por sus relaciones con

otros sujetos, sino por “el interés y la preocupación por el yo” (2003, pág. 282). Esta forma individualizada de actuar es lo que Arendt llama “alienación”, marca fundamental de la época moderna. De esta manera, el espacio de libre acción y de diálogo es reemplazado por el afán de acumulación de riqueza. Así, el mundo, como lugar de relaciones intersubjetivas, que van más allá del interés económico, desaparece y en su puesto se instaura la lógica de la alienación.

Para el artista, la evidencia de una pérdida de sentido en el mundo burgués está en que lo que motiva la acción de los hombres en la sociedad no son valores relacionados con la libertad o la felicidad en sí mismas, sino que la libertad o la felicidad están relacionadas con la capacidad de acumulación, con la solvencia económica, es decir, son valores “antipoéticos” (Gutiérrez Girardot, 2004). Para el artista, cuya labor no está relacionada con la búsqueda de los valores burgueses, la sociedad que se le presenta no tiene sentido; si para él, la acumulación de riqueza y la propiedad privada no son el motor de su vida, la vida basada en estos valores carece de explicación.

Cova es el tipo de artista que reprueba la lógica egoísta del burgués y prefiere renunciar a la sociedad. Sin embargo, hay momentos en los que fantasea con volver a hacer parte de ella, aunque así traicione sus ideales poéticos.

En la sociedad llanera, el problema de la secularización aparece cuando Cova imagina ser el tipo de hombre que ve en el dinero el sentido del mundo, pero, al ser ésta una fantasía, pone en evidencia que no tiene lugar en la experiencia real del personaje porque, aunque actúe y se auto-engañe, ya no puede renunciar a la visión de mundo de poeta, esto es, al anhelo de encontrar un sentido de mundo. Junto a esto, el héroe logra establecer lazos de amistad con algunos llaneros, pero la lógica de alienación extrema que se da en la selva llega hasta los llanos y destruye toda posibilidad de basar la dinámica de esta sociedad en valores poéticos. Veamos cómo se da esto.

En Bogotá, los valores no responden al sentido de mundo que espera Cova, de allí su actitud reaccionaria y su huida. Los Llanos aparecen entonces ante los ojos del personaje como la posibilidad de incorporarse de nuevo a una sociedad. Pero paradójicamente, la manera en la que Cova pretende hacerlo no responde a los ideales

del poeta. Esto quiere decir que, en un primer momento, el mecanismo del personaje para volver a hacer parte de una sociedad, esta vez la llanera, es el abandono de sus ideales poéticos y el acceso a esa lógica que tanto desprecia. La nueva composición social se muestra entonces como un mundo idílico, en la medida en que Cova cree poder establecer allí nuevas funciones sociales que le reivindicuen y no le excluyan, pero tal inclusión significa a la vez el olvido de sus ideales poéticos. Así, el personaje fantasea con abandonar su rol de poeta e interpretar el de ganadero:

El viejo Zubieta daba al fiado mil o más toros, a bajo precio, a condición de que los cogiéramos, pero exigía seguridades y Franco arriesgaba su fundación con ese fin. Era la oportunidad de asociarnos: la ganancia sería cuantiosa. (...)

El pensamiento de la riqueza se convirtió en esos días en mi dominante obsesión, y llegó a sugestionarme con tal poder, que ya me creía ricacho fastuoso, venido a los llanos para dar impulso a la actividad financiera (...)

Cuando Fidel me avisó que el contrato se había perfeccionado, no tuve la menor sorpresa. Parecióme que el administrador de mis bienes estaba rindiéndome un informe sobre el modo acertado como había cumplido mi voluntad. (Rivera, 2006, pág. 126)

Con la promesa de un buen negocio, Cova contempla la posibilidad de abandonar la búsqueda de valores “poéticos” en el mundo y arrojarse a la dinámica de los Llanos, basada en la lógica de la acumulación de dinero. Pero, a pesar de que el protagonista sueña con encontrar un nuevo rol en la sociedad de los Llanos, esto no quiere decir que encuentre un sentido nuevo de mundo. Podría haber cedido ante la lógica de la alienación y haber abandonado su búsqueda de poeta, pero esto no fue posible por dos razones. La primera es que Cova ya conocía la pregunta por el sentido de mundo, más allá del dinero, de manera que para él ni en la ciudad, ni en los Llanos la lógica de la alienación responde a un verdadero sentido de mundo. Para el personaje la única manera de sobrevivir con la lógica de la alienación habría sido el autoengaño: actuar

todo el tiempo como si no se preguntara por el sentido “poético” del mundo, vida que se hace insostenible para un poeta. Por esta razón, la idea de vivir como ganadero siempre aparece como una ensoñación, como algo lejano de la realidad. En segundo lugar, la dinámica asesina de la selva, que alcanza a llevar sus ecos hasta el Llano, pone en cuestión la posibilidad de encontrar un sentido de mundo e incluso la existencia misma del mundo, en el sentido de Arendt. La vida del potentado en los Llanos está impregnada de la misma dinámica bogotana y la de las caucherías. Es decir, en Bogotá, la sociedad burguesa es muestra de una vida alienada, que lleva a la pérdida de mundo, aunque Cova no lo enfrente y huya. En la selva, no sólo impera la ley de la alienación, sino la del más fuerte, por esta razón es aún más radical que la bogotana. Así, aunque la vida en el Llano aparezca en un primer momento como el ideal del protagonista, la dinámica de alienación de la selva llega hasta allí cuando Don Rafo, Zubieta y otros ganaderos entablan relaciones comerciales con caucheros como Barrera, conociendo así las formas injustas de comerciar y con esto, la ruptura de lazos entre los hombres. En boca de Sebastiana la situación del hato está “manga por hombro”, “ayá no se puede vivir. Mejor que le prendieran candela” (Rivera, 2006, pág. 109). De esta manera, el Llano aparece como la sociedad fantaseada por Cova, en la medida en que sueña con volver a incorporarse a un grupo social. Sin embargo, el personaje vuelve de su fantasía y comprende que no puede cambiar sus ideales de poeta por los del potentado, porque eso sería aceptar la lógica de la alienación. Con esto se manifiesta un profundo deseo en Cova de hacer parte de una sociedad, pero también se corroboran sus ideales de poeta, pues si hacer parte de la sociedad Llanera implica caer en la alienación, el personaje prefiere seguir siendo excluido. Por ello acepta la sugerencia de Sebastiana: lo incendia todo y huye.

Sin embargo, no todo en los Llanos obedece a la lógica de alienación. El poeta logra establecer vínculos intersubjetivos, aunque esto no significa que logre vivir en la sociedad anhelada, es decir, que en los Llanos exista un mundo, en el sentido de Arendt. Don Rafael y Franco son ejemplo de ello. El primero guía, no sólo física, sino espiritualmente, a Cova, pues además de llevarlo hasta la casa de su anfitrión en los Llanos, “Don Rafo” procura aconsejarle sobre su situación con Alicia. Franco no sólo

le ofrece su casa, sino que perdona los excesos de Cova con su mujer, pues el poeta, al confesarle que en un arranque de rabia ha golpeado a Griselda, escucha una sincera y condescendiente respuesta: “tú debes tener razón y si no la tienes, te la concedo” (Rivera, 2006, pág. 160). De esta manera, Don Rafo y Franco son muestra de valores como la solidaridad y el perdón, valores que no existen en la lógica de la alienación. Sin embargo, esto no quiere decir que el protagonista logre instalarse en una sociedad con la que comparta valores. Al contrario, se enfatiza aquí la imposibilidad de establecer vínculos intersubjetivos como base de una sociedad, de construir un mundo, en el sentido que Arendt proporciona a la palabra. Aunque existe amistad entre sus miembros, la sociedad llanera no está fundamentada en otros valores distintos a los de la lógica capitalista. Incluso, Cova y Franco deben huir del Llano, es decir, su amistad es desterrada por la incompatibilidad con el sistema de valores de la sociedad, de la misma manera que el poeta fue excluido de Bogotá.

En los Llanos, Cova encuentra otros sujetos con los que logra establecer vínculos, logra fantasear con un mundo sin alienación, pero ese mundo desaparece rápidamente. La llegada de Barrera y otros comerciantes, que ya asolaban el Llano con sus negocios truculentos, acaban con el idilio que significan los Llanos para el narrador. Alguien, no se sabe con exactitud quién y por asuntos desconocidos, asesina a Millán. Culpados, Franco y Cova huyen. Al mismo tiempo, Barrera rapta a Alicia y a Griselda, y esto justifica también la partida de los amigos. Tal destierro significa la ruptura de la armonía entrevista por el protagonista. En primer lugar, éste se debe separar de don Rafo. En segundo lugar, el personaje se aleja del lugar donde creyó encontrar la sociedad deseada. Por último, el asesinato y el rapto se manifiestan como parte de una dinámica social que el bogotano no esperaba encontrar allí. El poeta continúa su amistad con Franco e incluso encuentra nuevos compañeros con quienes establecer vínculos, como Clemente Silva. Sin embargo, aunque cuente con tales amistades, las extremas dinámicas de alienación en la selva no permiten instaurar toda una sociedad basada en esos vínculos. Por ello, los amigos de Cova son una muestra de su deseo de encontrar un mundo, pero a la vez, son prueba de que la lógica que reina en la selva impide construir toda una sociedad basada en las relaciones

intersubjetivas. Así, la amistad y los valores que ésta promulga aparecen en la selva como una débil manifestación de la posibilidad de crear un mundo basado en esos lazos, pero que peligra y finalmente se extingue ante la salvaje lógica de la selva.

A medida que avanza la narración y que Cova se acerca a la selva, la pregunta por el sentido del mundo se va haciendo más apremiante. Se trata de comprender cómo es posible la existencia en un lugar donde no hay mundo. Las relaciones intersubjetivas basadas en algo más que el beneficio personal están completamente ausentes en la selva; el sistema esclavista de las caucherías denota una dinámica de alienación. Pero, además de esto, Cova no puede huir de la selva, como sí lo hizo en la ciudad, pues allí está atrapado por unas condiciones naturales difícilmente superables que, según Clemente Silva, es la forma que ha ingeniado la naturaleza para combatir a los hombres. Por esta razón, no le queda otra alternativa distinta al enfrentamiento de la pérdida de mundo.

Según Gutiérrez Girardot y Hannah Arendt, la pérdida de mundo es la pérdida de las posibilidades de construir una sociedad basada en las relaciones intersubjetivas: implica un aislamiento. Esto sucede tanto en Bogotá y los Llanos, como en la selva. Mas la radicalización que acontece en las caucherías tiene que ver con que, a la lógica de la alienación, se suma la ley del más fuerte. Esto quiere decir que, además de estar solos en la sociedad, los individuos de las caucherías deben buscar la manera de sobrevivir, a modo de animales y sin poder escapar de ello. En la selva, la búsqueda de un sentido de mundo basado en unas relaciones intersubjetivas (fundamentadas en la idea de libertad) se reemplaza por la necesidad de sobrevivir físicamente. Prueba de ello es el esclavismo:

-Estas son las queridas de nuestros amos. Se las cambiaron a sus parientes por sal, por telas y cachivaches o las arrancaron de sus bohíos como impuesto a la esclavitud. Ellas casi no han conocida la inocencia serena que la infancia respira, ni tuvieron otro juguete que el pesado tarro del agua o el hermanito sobre el cuadril. ¡Cuán impuro fue el holocausto de su trágica doncellez! Antes de los diez años son

compelidas al lecho, como a un suplicio; y descaderadas por los patronos, crecen entecas, taciturnas, ¡hasta que un día sufren el espanto de sentirse madres, sin comprender la maternidad! (Rivera, 2006, pág. 332)

Esta imagen es producto de la dinámica social de la alienación, es decir, es injusta y egoísta. Para los caucheros, cualquier interés que no sea el del propio bienestar está excluido de su forma de actuar en sociedad. Por esto, las mujeres son reducidas a un valor comercial, equivalen a un saco de sal o a cachivaches. La libertad está ausente incluso en las situaciones más íntimas: ellas no deciden sobre su cuerpo y mucho menos sobre su maternidad. Su vida pertenece completamente al amo, quien no tiene mayor interés en ellas que el del beneficio propio, esto es, obtener algún placer o dinero.

Esto permite un claro contraste con la situación de Alicia en Bogotá. A pesar de que en la ciudad la dinámica también es la de la alienación, las condiciones físicas y sociales no son tan extremas como en la selva. Por esta razón, aunque se pone en duda la capacidad de elección de la mujer y ésta también es reducida a un valor comercial, Alicia tiene la posibilidad de escapar. En la selva, a causa de las condiciones naturales extremas, aunque no por la ausencia de ley⁴, las mujeres esclavas ni siquiera tienen la posibilidad de escapar. Es decir, la opción de elegir está aún más lejos, en la medida en que no se les reconoce como sujetos y tampoco tienen la posibilidad de renunciar a esa sociedad, de desterrarse, pues la selva se encarga de atraparlas.

Ejemplos de la lógica de la alienación extrema en la selva abundan en *La vorágine*. Los relatos de Helí Mesa, Clemente Silva, Ramiro Estévez y las experiencias del propio Cova son prueba de ello. En esta sociedad, ni siquiera quienes no son esclavos tienen una experiencia distinta a la del no reconocimiento como sujeto, puesto que la trampa,

⁴ En *Qué es la política*, Hannah Arendt desarrolla una amplia explicación sobre los mecanismos estatales para garantizar el beneficio personal. Según esto, el papel del estado no es garantizar el buen funcionamiento de una sociedad, en tanto tejido de redes intersubjetivas, sino proporcionar beneficios individuales independientemente de que afecten a otros individuos. Por esta razón, la presencia o ausencia del estado en una sociedad como la de las caucherías de *La vorágine* no cambiaría las condiciones de sus individuos.

el robo y la guerra entre los dueños de las casas caucheras acaban incluso con los grandes esclavistas.

De esta manera, Cova, quien es el poeta excluido de la sociedad bogotana, que se pregunta por el sentido del mundo en medio de la alienación en la ciudad, descubre que los niveles de alienación pueden ser infinitamente superiores a los que se imaginaba en un principio. En este extremo, el mundo, en tanto tejido de redes intersubjetivas, tampoco existe, pero, a diferencia de la ciudad, el sujeto no puede escapar de su sociedad. De esta manera, el poeta se pregunta por el sentido del mundo, pero descubre que no hay mundo, puesto que en la sociedad impera la lógica de la alienación, es decir, los vínculos entre sujetos están rotos. Junto a esto, descubre que debe asumir que no hay manera de huir de esta condición, pues la selva impide que se dé a la huida, como sí pudo hacerlo en Bogotá. El descubrimiento del grado inconmensurable de inhumanidad al que lleva la lógica de alienación en la selva, es decir, la pérdida de mundo, y de la inmutabilidad tal situación, produce una actitud paradójica en Cova. El mismo poeta incomprendido, que buscaba los placeres efímeros y que se auto-desterraba de la ciudad, cree ahora que tiene una misión social.

El poeta busca un rol en la sociedad de las caucherías. Pero, a diferencia de su ensoñación en los Llanos, esta vez Cova no está dispuesto a renunciar a sus ideales poéticos, que aparecen ahora con el rostro del redentor de una comunidad. La actitud del personaje no es la del poeta incomprendido, que huye de la sociedad que le desprecia, sino la del héroe que pretende encontrar el mundo, salvar una sociedad. Así, cuando Cova se pregunta por el sentido del mundo y se da cuenta de que ni siquiera hay mundo, decide emprender su búsqueda; quiere volver a restablecer los lazos intersubjetivos en esta sociedad ya descompuesta.

Así por ejemplo, ante el grupo de indígenas jóvenes que son esclavas sexuales, Cova adopta la actitud de libertador. Viendo la herida que se hace una de ellas por no poder responder más ante las peticiones de quienes la abusan, el protagonista se enfrenta a los violadores y dice: “¡Infames, infames! ¡Basta de abusos con estas mujeres desgraciadas! ¡La que no tenga hombre que la defienda, aquí me tiene!” (Rivera, 2006,

pág. 357). En este enfrentamiento Cova toma el papel de héroe y sale victorioso. Junto a este ejemplo, el asesinato del Cayeno muestra la lucha del protagonista por ganarse el lugar de redentor de los desfavorecidos. El Cayeno es uno de los más sanguinarios esclavistas y Cova consigue asesinarlo, ante lo cual proclama: “Ya Liberé a mi patria del hijo infame. Ya no existe el enganchador. ¡Lo maté! ¡Lo maté!” (Rivera, 2006, pág. 381). Finalmente, las cartas que escribe el personaje al cónsul y el manuscrito mismo son un gesto de liderazgo que busca la redención de los afligidos de la selva, en la medida en que tiene por objeto comunicar al comisionado y llevarlo hasta la selva para castigar a todos los esclavistas y asesinos:

¡Santa Isabel! En la agencia de los vapores dejé una carta para el cónsul. En ella invoco sus sentimientos humanitarios en alivio de mis compatriotas, víctimas del pillaje y la esclavitud, que gimen entre la selva, lejos de hogar y patria, mezclando al jugo del caucho su propia sangre. En ella me despido de lo que fui, de lo que anhelé, de lo que en otro ambiente pude haber sido. (...) (Rivera, 2006)

En este pasaje, Cova es consciente no sólo de su nuevo papel en la sociedad, sino de la personalidad que ha dejado atrás, es decir, la del poeta reaccionario y desterrado. De este modo, lo que consigue la lógica de alienación radical de la selva no es el auto-destierro del poeta ante el fracaso del sentido de mundo, como lo es en Bogotá, sino una modificación su personalidad que le genera el deseo de hacer parte de esa sociedad descompuesta y recomponerla. La pregunta por el sentido de mundo, en esta sociedad asesina e ineludible, se hace apremiante; para el personaje, el sentido puede estar justamente en modificar esa sociedad.

Sin embargo, es necesario señalar que la actitud de Cova es ambigua, incluso en su nuevo papel de redentor. El personaje tiene importantes dudas que ponen en evidencia su carácter secularizado.

En ocasiones, Cova parece dejarse invadir por el egoísmo característico de la lógica de la alienación. Prueba de esta idea es el conflicto que se presenta con los indígenas que le acompañan. El Pipa, quien ayuda y guía a Cova tras el rastro de Barrera, teme que su

amo atente contra él y sus compañeros, por eso les insta en contra del poeta. A causa de esto, algunos intentan fugarse, ante lo cual Cova reacciona de la siguiente manera:

Cortando la discusión, decidí flagelar al Pipa y encomendé tal faena a sus cómplices. Culebreábase más que los látigos, imploraba clemencia entre plañidos y hasta llegó a invocar el nombre de Alicia. Por eso, cuando le saltó la primera sangre, lo amenacé con tirárselo a los caribes. Entonces aparentó que se desmayaba, ante el pasmo angustioso de maipureños y guahibos, a quienes advertí, enfáticamente, que en lo sucesivo dispararía sobre cualquiera que se levantara del chinchorro sin dar el aviso reglamentario. (Rivera, 2006, pág. 232)

Ante el temor de los indígenas, sus colaboradores, Cova no toma la actitud del hombre pacífico y equitativo, sino que su actitud es muy parecida a la de los capataces que cuidan los esclavos en la selva. En lugar de hablar con ellos y convencerles de que no tiene la intención de hacerles daño, actúa usando la fuerza, amenazándolos con las torturas ya conocidas por ellos e infringidas por los esclavistas. De esta manera, golpear con el látigo hasta hacer sangrar, amenazar con arrojar al río para ser devorado por animales salvajes y prohibir el movimiento sin su consentimiento son acciones que equiparan a Cova con Barrera, con el Cayeno y con todos aquellos que mantiene una estructura social de la cual ellos son cabeza, a partir del abuso y la violencia contra los indígenas y los demás esclavos. Esto deja ver cómo el protagonista cede en ocasiones a la lógica egoísta de la sociedad de la selva. Junto a este ejemplo, se puede citar el siguiente:

Es imposible convencer a estos inoportunos, que me apellidan su redentor. Hablé con ellos, exponiéndome al contagio, y están resistidos a regresar. Ya les repetí que no tengo víveres. Si me acosan, nos obligarán a tomar el monte. ¿Por qué no se van al caney del Yaguanarí en espera del vapor inca? De hoy a mañana arribará. (Rivera, 2006, pág. 383)

Aquí, la figura del Cova redentor, que salva a las indígenas violadas o que asesina a los esclavistas por encima de todo peligro, se desdibuja. Para el héroe, está primero la

vida de su hijo y la propia, que la de tantos necesitados. Esto quiere decir que sigue la lógica de la alienación, basada en el beneficio individual, lógica que está en desacuerdo con sus ideales poéticos.

Estos dos ejemplos demuestran que la actitud redentora de Cova es ambigua, pues la lógica de alienación y auto-conservación, únicas dos leyes de la selva, son tan fuertes, que incluso logran colarse en la forma de actuar del personaje. Este señalamiento sirve para mostrar la omnipresente fuerza de la alienación en la selva, pero también, una vez más, la personalidad secularizada de Cova. El protagonista cree encontrar un sentido de mundo cuando actúa como redentor de una sociedad doliente. Sin embargo, duda de ello e incluso actúa como aquellos esclavistas a quienes pretende combatir. Es decir, el sentido de mundo que cree encontrar se desvanece en ocasiones.

Otra prueba del carácter secularizado de Cova en relación con la sociedad cauchera es su duda sobre la posibilidad misma de salvar esta sociedad:

Otras veces, desligado de la esperanza, intento resignarme a los caprichos del destino, a la fatalidad de los sucesos sobrevinientes, dándoles la espalda, por sentirlos llegar sin palidecer.

¿En quién esperar? ¿En el anciano Silva? ¡Sábelo Dios si la tal curiara habrá perecido! De juro que si bajan hasta Manaos, nuestro Cónsul, al leer mi carta, replicará que su valimiento y jurisdicción no alcanzan a estas latitudes, o lo que es lo mismo, que no es colombiano sino para contados sitios del país. Tal vez, al escuchar la relación de don Clemente, extienda sobre la mesa aquel mapa costoso, mentiroso y deficientísimo que trazó la Oficina de Longitudes de Bogotá, y le responda tras de prolija indagación: “¡Aquí No figuran ríos de esos nombres! Quizás pertenezcan a Venezuela. Diríjase usted a Ciudad Bolívar.” Y muy campante seguirá atrincherado en su estupidez, porque a esta pobre patria no la conocen sus propios hijos, ni siquiera sus geógrafos. (Rivera, 2006, pág. 361)

En este pasaje se evidencia que Cova duda de poder encontrar el mundo, es decir, que no tiene fe absoluta en que pueda hacer algo por salvar la sociedad cauchera. Este desencantamiento, intermitente, obedece a la actitud secularizada del personaje, en la medida en que genera expectativas sobre el sentido del mundo pero, a la vez, duda de su existencia.

Junto a esto, la referencia al desconocimiento de la propia patria y a la ubicación geográfica casi fantasmal, constituyen una imagen de la pérdida de mundo. Los crímenes de las caucherías en el sur de Colombia no importan para el Cónsul porque tal selva no existe, ni siquiera para los propios geógrafos. ¿Cómo buscar pues el sentido de una sociedad, si ésta ha desaparecido incluso de los mapas?

De esta manera, aunque Cova desea reconstruir los lazos de esta sociedad y encontrar allí el sentido del mundo, no es tan ingenuo como para creer del todo que es el redentor de las caucherías. El personaje sabe que esta salvación no es posible. Por tanto, hay momentos en los que le resulta absurdo buscar un sentido a su vida a través del auxilio a la sociedad cauchera, pues lograr un reconocimiento de la injusticia que allí se padece es imposible cuando ni siquiera se reconoce la existencia misma de la sociedad. El poeta se debe conformar entonces con luchar por encontrar el mundo, así sepa que no sobrevivirá a ello. Las frases finales de *La vorágine* ratifican esta idea:

Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva.

Ni rastro de ellos. ¡Los devoró la selva! (Rivera, 2006, pág. 384)

Cova no muere, pero tampoco vive. Está sumergido en una lucha que le sobrepasa, pero a pesar de que lo sabe, no puede abandonarla; está atrapado en ese mundo carente de sentido. La manifestación del deseo de encontrar un sentido en el mundo y saber que ni siquiera se puede reconstruir el mundo mismo es lo que aprende este poeta reaccionario de la sociedad, quien no tiene lugar en ella; es lo que comprende este hombre que debe enfrentar la desaparición del mundo.

CAPÍTULO CUARTO

Narración y secularización en *La vorágine*

Es evidente la tensión que existe entre lírica y prosa en *La vorágine*. Incluso Rivera era consciente de esta ambigüedad tan cuestionada por la crítica contemporánea a él. Para Nieto Caballero, por ejemplo, *La vorágine* padecía de una cadencia atípica en la prosa, que la acercaba excesivamente a la poesía y deformaba de esa manera su género novelesco (*La vorágine*, 1987). A pesar de los esfuerzos de Rivera por limpiar de ritmo su novela, *La vorágine* sigue teniendo un gran componente lírico, no sólo en cuanto al ritmo, sino en cuanto a algunos temas que pueden relacionarse con él. Después de cinco exhaustivas revisiones de Rivera, persiguiendo conscientemente la presencia del lirismo en la novela, es imposible decir que lo que queda de él es casual o involuntario.

Bajo esta ambigüedad, yace una más profunda en la escritura de *La vorágine*. Por un lado, Cova se puede caracterizar, como se ha mostrado en capítulos anteriores, como un artista finisecular. Según esto, su idea de escritura tiene algunos elementos que se relacionan con lo que Gutiérrez Girardot llama “nueva mitología”. Pero por otro lado, su experiencia terrible en la selva le lleva a pensar en su obra de manera distinta, esto es, como un documento de denuncia. Estas dos ambigüedades constituyen una manifestación que, según mi hipótesis, se explica a través de la personalidad de Cova, en tanto artista secularizado. Veamos entonces la pareja de ambigüedades y su relación con la idea de secularización.

La novela oscila entre lirismo y prosa. Entiendo por lirismo no sólo el ritmo de ciertos pasajes, entendidos por Trigueros como “tan señalada melodía que a veces se confunde con el verso” (1987, pág. 53), sino también la preocupación por la expresión de una subjetividad, pues mediante el ritmo se conocen los intereses del narrador. Por otro lado, entiendo por prosa no sólo el aspecto formal de una obra que carece de ritmo, sino la tendencia, en oposición a la lírica, a relatar las dinámicas del mundo que

rodean al sujeto. Así, mientras que el lirismo está centrado en la interioridad del sujeto, la prosa muestra el mundo que le rodea. De tal manera, la tensión entre prosa y lirismo no está sólo en el aspecto formal, sino en el tratamiento de temas específicos. Para explicar la relación entre esta tensión y la presencia de la secularización en la obra, será necesario demostrar primero la efectiva existencia y contraposición de las dos tendencias.

El lirismo, en tanto ritmo o musicalidad, no se trata de versos específicamente, sino de otras formas de dar cadencia a la narración. La musicalidad, por ejemplo, está presente en estrategias como la pregunta-respuesta que se puede apreciar en el siguiente pasaje:

 Mi ánimo atribulada tuvo entonces reflexiones agobiadoras. ¿Qué has hecho de tu propio destino? ¿Qué de esta jovencita que inmolas a tus pasiones? ¿Y tus sueños de gloria, y tus ansias de triunfo, y tus primicias de celebridad? ¡Insensato! El lazo que a las mujeres te une lo anuda el hastío. Por orgullo pueril te engañaste a sabiendas, atribuyéndole a esta criatura lo que en ninguna otra descubriste jamás, y ya sabías que el ideal no se busca, lo lleva uno consigo mismo. Saciado el antojo ¿Qué mérito tiene el cuerpo que a tan caro precio adquiriste? Porque el alma de Alicia no te ha pertenecido nunca, y aunque ahora recibas el calor de su sangre, y sientas su respiro cerca de tu hombro, te hallas, espiritualmente, tan lejos de ella, como de la constelación taciturna que ya se inclina sobre el horizonte. (Rivera, 2006, pág. 81)

La estrategia de pregunta-respuesta deja percibir el pasaje como una melodía a dos voces que carga el fragmento de un ritmo particular. La pregunta conduce a subir el tono de la voz, mientras que la respuesta se da en un tono grave que contrasta. De esta manera, la estrategia de pregunta-respuesta da una cierta melodía al pasaje.

Este fragmento permite apreciar otra estrategia que proporciona musicalidad a la novela: la reiteración. En el ejemplo anterior, la pregunta “¿Y tus sueños de gloria, y

tus ansias de triunfo, y tus primicias de celebridad?” deja ver la repetición del fonema /y/, que genera una cadencia en la frase y proporciona ritmo al fragmento.

La aliteración es otra forma de dar musicalidad a la narración. Ésta se puede señalar en la cita anterior y evidencia la presencia de los rasgos de escritura finisecular en Cova. Las frases que cierran el pasaje citado tienen una repetida presencia de fonemas asibilados. De esta manera, las palabras “Alicia”, “pertenecido”, “recibas”, “su”, “sangre”, “sientas”, “respiro”, “cerca”, “hallas”, “espiritualmente”, “lejos”, “constelación” “taciturna”, “se”, “sobre”, “horizonte”, que son la mayoría, dan un evidente y constante sonido asibilado a la lectura del fragmento. Esta forma de musicalidad se relaciona con el sentido del pasaje cuando se tiene presente que Cova habla de la respiración de Alicia sobre su hombro. Junto a esto, la cercanía espiritual mencionada en la cita se relaciona con el sonido asibilado si se piensa en la tradicional asimilación del espíritu al aliento, es decir, a la respiración. De esta manera, la respiración de Alicia y la cercanía espiritual parecen escucharse en la lectura, a través de la aliteración.

Pero junto a esto, el contenido semántico de la cita está relacionado con lo que podría llamarse un tema lírico, en tanto expresión del “yo”. Es decir, la estrategia pregunta-respuesta, que genera cierta musicalidad, no tiene como tema un aspecto de la realidad externa al sujeto. Al contrario, el problema que toca la discusión a dos voces es lírico, en la medida en que se trata del alma de Cova y sus paradojas, específicamente el problema que Hugo Friedrich señala como fundamento de la poesía moderna: la búsqueda de un sentido trascendente en el mundo y la presencia de su vacío. La preocupación de Cova es no haber hallado en Alicia más que el goce del cuerpo y ningún elemento espiritual que le haga pensar en la existencia de algo más allá de lo físico, de algún sentido espiritual en el amor. La ausencia del contenido espiritual, del amor ideal, es la congoja que lleva al poeta a cantar a dos voces. Este problema constituye una preocupación espiritual del sujeto y es un diálogo completamente interior, por esta razón puede considerarse lírico. Así, la musicalidad del fragmento y su contenido señalan el lirismo presente en *La vorágine*.

Por el contrario, el uso de la prosa, sin atisbos de ritmo, es evidente en los pasajes en los que el poeta no se pregunta por su situación interior, sino que relata escuetamente algún acontecimiento del mundo exterior:

Al cuarto día de montaña principió la crisis: las provisiones escasearon y los fangales eran intérminos. Se detuvieron a descansar, y despojándose de las blusas las hacían jirones para envolverse las pantorrillas, atormentadas por las sanguijuelas. (Rivera, 2006, pág. 305)

En primer lugar, la forma en que está escrito este pasaje no contiene ningún rasgo particular que genere musicalidad. A la vez, su objetivo no es preguntarse por el destino espiritual de Cova, como sí lo es en el fragmento pasado; no se desarrolla el tema de la naturaleza asesina que persigue al sujeto, llevando a alguna consideración existencial, ni la crisis mencionada corresponde a una crisis espiritual del narrador. Por el contrario, es evidente que la función de este pasaje es contar un suceso exterior al personaje, que no tiene nada que ver con su interioridad subjetiva. De esta manera, tono y materia convergen, ya que el fragmento es prosaico tanto en la ausencia de musicalidad, como en su enfoque hacia la exterioridad que rodea a Cova y no hacia la interioridad de éste.

Estos ejemplos permiten ver la presencia de dos tendencias contrapuestas, el lirismo y la prosa, que evidencian una ambigüedad en la forma narrativa de *La vorágine*. Esta contraposición es muestra de una contradicción más profunda del papel de Cova como artista: su concepción del ejercicio de escribir. La oposición lirismo y prosa lleva a pensar en la intención del manuscrito del personaje. Es decir, si hay un espacio para el ritmo que expresa una individualidad y que coexiste con lo prosaico, muestra del mundo exterior ¿Qué es lo que se pretende mostrar con la escritura? ¿Un relato prosaico o una expresión individual? En *La vorágine* el papel de la escritura no se puede resolver en una de estas dos opciones, puesto que existe una tensión entre ellas. Por esta razón, la pregunta apropiada es: ¿Qué se puede deducir de dicha coexistencia? Para responderlo, es necesario señalar la diferencia entre el manuscrito de Cova y *La vorágine* en su totalidad.

La mayor parte de la novela está compuesta por el manuscrito del personaje, pero el prólogo y el epílogo, aunque también hacen parte de la novela, no están escritos por Cova. Por esta razón, al ser mi intención analizar el personaje, el prólogo y el epílogo no hacen parte de mi objeto de estudio en este capítulo. Teniendo clara tal distinción, analizaré solamente la creación del protagonista.

Por un lado, está la evidente intención literaria del manuscrito, la cual se manifiesta no sólo en las menciones explícitas del personaje como poeta, sino en el estilo lírico ya señalado. Por otro lado, el personaje quiere hacer de su escrito un diario de campo que sirva para denunciar los crímenes de la selva; a ello obedece el estilo prosaico. Estas dos intenciones hacen parte de la tensión narrativa, en tanto que el objetivo de Cova al escribir su texto es ambivalente y, en esa medida, la forma narrativa también lo es.

No sólo el mismo Arturo Cova se declara poeta. También algunos personajes de la novela lo reconocen como tal. Barrera y Clarita son ejemplos de ello. El protagonista se perfila entonces como un escritor. Esto sirve de base para afirmar que el texto del protagonista tiene una intención literaria. Para confirmarlo se pueden señalar algunos rasgos de la escritura.

El manuscrito comprende una narración imbricada, cuya complejidad no se justifica sino con una intención literaria. Existe una amplia discusión sobre el narrador de *La vorágine*. Gutiérrez Girardot afirma que Cova es el único narrador de la novela. Silvia Benso y Ernesto Porras Collantes, entre otros críticos, sostienen que la novela tiene distintos narradores. Además de Cova, según Benso, están Clemente Silva, Helí Mesa, Ramiro Estévez y Rivera (el autor ejerce el papel de narrador en el prólogo y el epílogo). Cova es el narrador más recurrente, que abre espacio a los otros personajes, es decir, a Clemente Silva, Ramiro Estévez y Helí Mesa. Sin embargo, en ocasiones, parece que estos personajes no narran con su propia voz, sino que sus historias son contadas a través de las palabras y el estilo de Cova. En ese sentido, se podría decir que el carácter de narrador es dudoso en esos personajes. En esto puede recaer el desacuerdo de los críticos alrededor de la discusión sobre la cantidad de narradores

de *La vorágine*. No obstante, lo importante acá es reconocer que la composición de la narración es compleja y que dicha complejidad devela una intención literaria.

Además de lo anterior, la presencia de una preocupación literaria se puede ver en efectos retóricos como el oxímoron, los epítetos, la adjetivación repetida, la elipsis, entre otros recursos literarios. No pretendo ahondar en todos los elementos que manifiestan la intención literaria de Cova, pues son demasiados para las posibilidades de este capítulo y han sido trabajados con amplitud por la crítica. Sin embargo, me interesa profundizar en el uso del símbolo y de la preocupación por expresar las sensaciones vividas ya que, según Gutiérrez Girardot, funcionan como estrategias de búsqueda de sentido de mundo en la literatura finisecular.

Melving Arrington muestra que el uso del símbolo en *La vorágine* tiene un papel predominante. Este autor analiza varios símbolos, pero yo me centraré en el más importante de la novela: aquel que le da título. La conformación de la vorágine como símbolo se hace a partir del uso de diversas metáforas. Así, la vorágine es explícitamente un remolino de agua con gran fuerza, que devora lo que pretenda atravesarlo. Un ejemplo de ello es el siguiente fragmento:

Los briosos nativos obedecieron, y dentro del leño resbaladizo, que zigzagueaba entre las espumas, forcejearon por impelerlo hacia la chorrera; mas de repente, al reventarse las amarras, la canoa retrocedió sobre el tumbo rugiente y, antes de que pudiéramos lanzar un grito, el embudo trágico los sorbió a todos. (Rivera, 2006, pág. 233)

A lo largo de la novela, esta imagen se traslada del agua a distintos elementos, y se presenta en imágenes que tienen todas como punto en común el carácter devorador. Por ejemplo, el incendio de la casa de Franco es un “océano purpúreo” (Rivera, 2006, pág. 187) que arrasa con todo. La muerte de Barrera se describe haciendo una equiparación entre los millones de caribes y agua hirviendo: “burbujeaba la onda en hervor dantesco, sanguinosa, túrbida, trágica (...)” (pág. 382) luego, del personaje no queda sino su esqueleto. Las hormigas también aparecen como líquido grotesco que todo lo devora a su paso: “Vomitán los bachaqueros sus trillones de hormigas

devastadoras, que recortan el manto de la montaña (...) como abanderadas del exterminio” (pág. 296). Estos ejemplos demuestran el uso de metáforas que trasladan la imagen del torbellino de agua devorador a otros elementos también devoradores.

De esta manera, el constante uso de metáforas con esta imagen va construyendo el símbolo de la vorágine, pues son parte del proceso devorador que sufre el protagonista durante la novela. Esa imagen grande que es el símbolo de la vorágine, apoyada en pequeñas metáforas, se expresa muy bien desde el principio, en el fragmento de la carta de Cova que sirve como epígrafe a su narración: “(...) sepan que el destino implacable me desarraigó de la prosperidad incipiente y me lanzó a las pampas, para que ambulara vagabundo, como los vientos, y me extinguiera como ellos sin dejar más que ruido y desolación.” (Rivera, 2006, pág. 77). Aquí, se utiliza la imagen del viento como un torbellino incontrolable que sirve como metáfora del destino, que arranca al personaje de la vida que tenía y lo arroja a la desaparición. Esta metáfora se convierte en símbolo cuando, al unir todas las metáforas de la vorágine, se crea una gran imagen cuya significación está dada desde el principio y ratificada en el final, pues la frase “los devoró la selva” (pág. 384) no es sino la reafirmación de que la experiencia de Cova ha sido la de ser engullido por una vorágine que lo desaparece.

Según Gutiérrez, el símbolo es, siguiendo a Goethe, “la conjunción del fenómeno sensible y la significación suprasensible.” (2004, pág. 87). El uso del símbolo para el artista finisecular fue fundamental porque constituía la base de su “nueva mitología”. De esta manera, si lo que se buscaba era darle una explicación inmanente al mundo, el símbolo resultaba apropiado en la medida en que, a través del lenguaje, construía un sistema de significados que daban sentido a la vida del artista. Este es uno de los rasgos de la narración de Cova que hacen de él un artista secularizado. Pero, además de este, la preocupación por lo sensorial y la tensión entre las dos formas de concebir la escritura apoyan la idea de secularización presente en la novela.

Junto al símbolo, se puede señalar la preocupación por destacar las sensaciones vividas. La importancia que el narrador le da a la experiencia sensorial se evidencia en fragmentos como el siguiente:

Trepado en la talanquera (...) vi flotar a lo lejos, por encima de los morichales, una nube de polvo, ondulosa y espesa. A poco, por el lado opuesto, divisé la silueta de un jinete que, desalado, cruzaba a saltos las ondas pajizas de la llanura, volteando la sogá y revolviéndose presuroso. (Rivera, 2006, pág. 117)

La simple descripción de un jinete cruzando la llanura toma aquí una forma más compleja. Este párrafo quiere además mostrar cada elemento del paisaje que provoca sensaciones en el espectador. El jinete no cabalga, sino que flota; este cambio pretende acentuar la sensación que produce montar el caballo. La mención de lo ondulado y espeso de la nube de polvo acentúa, no su presencia, sino sus cualidades sensoriales. La silueta, que también es una mención sensorial, en la medida en que hace referencia a la luz y a la sombra, atraviesa un campo cuya característica principal es también muy sensitiva: la ondulación.

La expresión de lo sensorial como preocupación estética de Cova se puede señalar también en lo que Juan Louveluck denomina “feísmo” (Para una relectura de *La vorágine*, 1987), que es el gusto por las experiencias sensibles desagradables. Ejemplo de esto es la descripción de la muerte de Millán:

Aunque el asco me fruncía la piel, rendí mis pupilas sobre el despojo. Atravesado en la montura, con el vientre al sol, iba el cuerpo decapitado, entreabriendo las yerbas con los dedos rígidos, como para agarrarlas por última vez. Tintineando en los calcañales desnudos pendían las espuelas que nadie se acordó de quitar, y del lado opuesto, entre el paréntesis de los brazos, destilaba aguasangre el muñón del cuello, rico en nervios amarillos como raicillas recién arrancadas. La bóveda del cráneo y la mandíbula que la sigue faltaban allí, y solamente el maxilar inferior reía ladeado, como burlándose de nosotros. (Rivera, 2006, pág. 179)

Aquí se puede ver que, aunque el cadáver perturbe a Cova, el narrador no sólo lo mira, sino que los símiles que hace con él son “feístas”. El muñón del cuello, que produce asco y terror, parece reírse. Esta conjunción de un elemento grotesco y de la

risa, signo de felicidad, componen una nueva imagen macabra. Así, la combinación de dos elementos opuestos crea una nueva sensación. Junto a esto, los nervios rotos parecen tiernas y frescas raíces. Aquí los elementos opuestos son la frescura y ternura de las raíces y la descomposición y el horror del muerto. Esta asimilación de lo grotesco y horrible con imágenes amables constituye una expresión de la búsqueda de nuevas sensaciones que hace Cova, pues al relacionar cosas radicalmente opuestas genera nuevas imágenes que producen sensaciones ambivalentes, extrañas.

Este pasaje resulta útil para analizar la preocupación por elementos sensibles por parte del narrador, no sólo porque demuestra la existencia del feísmo, sino porque lo sensible permite asimilaciones que generan imágenes muy plásticas. El cadáver comparte con la planta su carácter desarraigado, es decir, el cuerpo decapitado tiene nervios rotos, expresados en la imagen de raíces arrancadas. Los despojos se muestran entonces como una planta que acaban de desenterrar. A pesar de que esta imagen puede prestarse para un interesante análisis sobre la posible insinuación del destierro que los potentados caucheros hacen de los ganaderos, lo que quiero señalar aquí es la preocupación por lo sensorial. Los nervios y las raíces se ponen en relación porque poseen cualidades sensoriales similares; de esta manera, se evidencia el interés del narrador en los elementos sensibles de la escena. En este fragmento, hay otro elemento que permite observar la preocupación por lo sensorial. La frase “rico en nervios amarillos como raicillas recién arrancadas” es una aliteración que utiliza el fonema /r/, vibrante múltiple, y permite pensar en la violencia y rapidez con la que tanto la cabeza, como la planta son arrancadas.

Así, se manifiesta la preocupación por el “enriquecimiento de intensidades y sensaciones” (Gutiérrez Girardot, 2004, pág. 99), que junto al uso del símbolo, muestran a Cova como el artista secular descrito por Gutiérrez Girardot. Este artista busca en las distintas experiencias y en la construcción de símbolos una nueva forma de darle sentido a su existencia. De esta manera, la escritura como manifestación del símbolo y de la búsqueda de nuevas sensaciones parece convertirse en la explicación que tiene para el narrador su existencia, en tanto escritor.

Pero el manuscrito, además de ser un texto con evidente intención literaria y con la preocupación del artista finisecular, devela una intención social. El narrador reitera la idea de que su escrito servirá para liberar los esclavos de la selva, en pasajes como el siguiente:

Don Clemente: (...) Aquí, desplegado en la barbacoa, le dejo este libro, para que en él se entere de nuestra ruta por medio del croquis, que dibujé. Cuide mucho esos manuscritos y póngalos en manos del cónsul. Son la historia nuestra, la desolada historia de los caucheros. ¡Cuánta página en blanco, cuánta cosa que no se dijo! (Rivera, 2006, pág. 384)

Este párrafo del manuscrito de Cova evidencia su intención de escribirlo con un fin social. Pretende denunciar los crímenes de la selva ante cónsul y convencerlo de que haga algo por rescatarlos y por cambiar la situación en las caucherías.

Al mismo tiempo, las descripciones de la situación en la selva son prueba del interés social y político de Cova a la hora de escribir:

Mas no es justo olvidar la traición y el dolo. No todos los peones son palomas blancas: algunos solicitan enganche sólo para robarse lo que reciben, o salir a la selva por matar a algún enemigo o sonsacar a sus compañeros para venderlos en otras barracas.

Esto dio pie a un convenio riguroso, por el cual se comprometen los empresarios a prender a todo individuo que no justifique su procedencia o que presente el pasaporte sin la constancia de que pagó lo que debía y fue dado libre por su patrón. A su vez, las guarniciones de cada río cuidan de que tal requisito se cumpla inexorablemente.

Mas esa medida es fuente inexhausta de abusos y secuestros. ¿Si el amo se niega a expedir el salvoconducto? ¿Si el captor despoja de él a quien lo presenta? Réstame aún advertir a ustedes que es frecuentísimo el último caso. (Rivera, 2006, pág. 251)

Este fragmento presenta un estilo que podría hacer parte de un informe legal. Lo relatado y la manera de hacerlo dejan ver que Cova cree realmente poder informar con su escrito al gobierno de los crímenes en los siringales. Además, el interés en mostrar cómo es la dinámica de la selva no aporta tanto a los intereses estéticos de Cova, como al conocimiento de ciertas dinámicas sociales.

Según lo anterior, existe una tensión en la concepción de la escritura de Cova. Por un lado, la búsqueda de nuevas sensaciones y de creación de símbolos parece ser la preocupación del narrador a la hora de escribir. Pero, por otro lado, la intención de denuncia también motiva al escritor a tomar su pluma.

En la ambigüedad señalada se pueden leer dos nociones contrapuestas del ejercicio de escribir. Por un lado, la búsqueda de símbolos y de nuevas experiencias sensibles deja ver en Cova un poeta finisecular, pues pretende hacer de su ejercicio de escritura una “nueva mitología”. Por otro lado, el personaje cree que su texto tiene una función social, es decir, es un documento de denuncia y no una nueva mitología. Esto quiere decir que, en lugar de configurar un sentido del mundo, el manuscrito se vuelve muestra de todas las cosas absurdas que suceden en él.

Estas dos nociones de escritura están relacionadas con la ambigüedad en la forma de la novela, en la medida en que, como se ha señalado, el lirismo y la prosa están relacionados con la preocupación por la expresión de la subjetividad y por la muestra de una totalidad exterior al narrador, respectivamente. De esta manera, por un lado, se encuentra Cova como poeta, quien busca hacer de su ejercicio una nueva mitología que dé sentido a su existencia, a su subjetividad. Es así como la preocupación por la expresión de su yo tiene lugar. Pero, por otro lado, el narrador se encuentra preocupado por un relato que denuncie la realidad exterior a él. Es así como las dos ambigüedades señaladas entran en relación y dan cuenta de la intención de Cova a la hora de escribir. Dicha intención trae consigo una tensión, que demuestra la presencia de la secularización en el narrador.

Ninguna de las dos concepciones de escritura tiene un desenlace exitoso. Es decir, ni la obra de Cova constituye un texto que da sentido a la vida del protagonista, pues

termina siendo testimonio de una vida sin sentido, ni consigue volverse un documento de denuncia efectivo, en la medida en que no se sabe si el cónsul lo lee y, en caso de que lo leyera, Cova duda de la posibilidad de que esto cambie las dinámicas sociales de la selva. La escritura es entonces para el narrador un intento fracasado, ya sea de lograr una nueva mitología, ya sea de combatir en los campos sociales y políticos. Sin embargo, esta tensión en la forma de concebir la escritura es muestra de la pregunta por un sentido. El personaje pretende explicarse la existencia mediante su escrito, tanto en su papel de artista, como en el de acusador de crímenes. Es decir, imagina que podría darle sentido a su vida mediante la construcción de una obra de arte y también cree que tiene sentido su papel de escritor porque puede redimir con su texto la situación de las caucherías. Según esto, la idea de escritura en ambos casos es muestra de su carácter secularizado, en la medida en que pretende explicarse el mundo con ellas, pero descubre la imposibilidad de esta empresa.

La tensión entre las dos formas de interpretar su ejercicio de escritor, y el fracaso de ambas, se relaciona con el concepto de secularización, puesto que es la misma tensión del hombre que no cree en un principio dador de sentido trascendental, que busca dar su propio orden inmanente a las experiencias, en este caso mediante la escritura, pero que, finalmente, se encuentra con situaciones que le impiden pensar que el mundo tiene un orden, una explicación, y que él puede proporcionarlo. Así, Cova en tanto escritor, también demuestra ser un personaje secularizado.

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, H. (1997). *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós.
- Arendt, H. (2003). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Arrington, M. (1979). *The lyrical and narrative art of José Eustasio Rivera: A comparative study of "Tierra de promisión" and "La Vorágine."*. Michigan, London: University microfilms international.
- Bennett Arden, L. (1973). *La naturaleza en algunas novelas de la región amazónica*. California: University of southern of california.
- Benso, S. (1987). *La vorágine: una novela de relatos*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 289-306). Bogotá: Alianza.
- Bull, W. (1987). Naturaleza y antropomorfismo en *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 319-334). Bogotá : Alianza.
- Bürguer, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Callan, R. (1987). El arquetipo de la renovación psíquica en *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 169-180). Bogotá: Alianza.
- Camacho Guizado, E. (1987). La novela del posmodernismo. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 229-231). Bogotá: Alianza.
- Carlos, J. (1987). Volver a Rivera. *Foro* , 94-95.
- Carrera, M. *El horror de La Vorágine*. Limognes: Universidad de Limognes.
- Castillo, E. (1987). *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 41-45). Bogotá: Alianza.
- Castro, N. (2010). *Conciencia crítica en cuatro novelas colombianas*. Medellín: La carreta.
- Charry Lara, F. (1987). Rivera Vuelve a Bogotá. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 517-520). Bogotá: Alianza.
- Chasca, E. d. (1987). El lirismo en *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 239-258). Bogotá: Alianza.
- Cobo Borda, G. (2004). Aparece *La vorágine* en el corazón de la selva. *Semana* , 146-148.

- Crespi, R. S. (1987). *La vorágine: cincuenta años después*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 417-431). Bogotá: Alianza.
- Curcio Altamar, A. (1975). *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Echeverría Mejía, O. (1976). protagonistas de la novela *La vorágine*. *Boletín de la academia colombiana*, 170-174.
- Eyzaguirre, L. (1987). Arturo Cova, héroe patológico. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 373-390). Bogotá: Alianza.
- Falce, J. (1997). Man, Women and Jungle: The lost of cultural models and the deconstruction of maculine subject in *La vorágine*. *Underlying gender structure in the latin american regionalist novel* .
- Filer, M. (1987). *La vorágine: agonía y desaparición del héroe*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 391-398). Bogotá: Alianza.
- Ford, R. (1987). El marco narrativo de *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 307-318). Bogotá: Alianza.
- Franco, J. (1987). Imagen y experiencia en *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 135-149). Bogotá: Alianza.
- Friedrich, H. (1974). *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barrial.
- Gers, J. (1970). Hechos desconocidos de *La Vorágine*. *Universidad de Antioquia*, 413-423.
- Gilard, J. (1987). Esa cosa que se llama *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 453-464). Bogotá: Alianza.
- Goic', C. (1987). *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 181-190). Bogotá: Alianza.
- Gómez Restrepo, A. (1987). *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 45-49). Bogotá: Alianza.
- Gonzales, P. (1990). Hechos, personajes y circunstancias históricas en *La vorágine*. *consigna*, 26-30.
- Gonzales, P. (1998). *La vorágine* como documento histórico-social. En *Escritos darianos y otros ensayos*. Manizales.
- González, A. (1987). Elementos hispánicos y clásicos en la caracterización de *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 191-198). Bogotá: Alianza.

- Green, J. (1987). La estructura del narrador y el modo narrativo de *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 259-268). Bogotá: Alianza.
- Gutiérrez Girardot, R. (1994). *Cuestiones*. México: Fondo de cultura económica.
- Gutiérrez Girardot, R. (1987). Locus terribilis. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 233-238). Bogotá: Alianza.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Barcelona: Fondo de cultura económica.
- Herrera Molina, L. C. (2009). *José Eustasio Rivera, Obra literaria. Edición crítica*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Herrera, L. C. (1987). Arquitectura del drama Riveriano. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 279-287). Bogotá: Alianza.
- Holmber, A. (1 de Noviembre de 2002). *Femme fatale*. Recuperado el 29 de mayo de 2012, de American repertory theater: <http://www.americanrepertorytheater.org>
- Loveluck, J. (1987). Para un relectura de *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 431-436). Bogotá: Alianza.
- Lozano, H. (1973). *La vorágine: ensayo bibliográfico*. Bogotá: Caro y Cuevo.
- Lukács, G. (1985). *Teoría de la novela*. México: Grijalbo.
- Loveluck, J. Introducción. En J. E. Rivera, *La Vorágine*. Caracas: Ayacucho.
- Machler Tobar, E. (1960). Limbo, purgatorio e infierno: un trayecto de *La vorágine* al olvido. *Lecciones doctorales* .
- Magnarelli, S. (1987). La mujer y la naturaleza en *La vorágine*: A imagen y semejanza del hombre. En M. Ordoñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 335-372). Bogotá: Alianza.
- Manrique Terán, G. (1987). La vorágine. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 37-41). Bogotá: Alianza.
- Mejía, J. *La vorágine o ruta de la muerte*.
- Menton, S. (1987). *La vorágine*: el triángulo y el círculo. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 199-228). Bogotá: Alianza.
- Molloy, S. (1987). Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 489-516). Bogotá: Alianza.
- Morales, L. (1987). *La vorágine*: un viaje al país de los muertos. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 149-169). Bogotá: Alianza.

- Moreno-Durán, R. (1987). Las voces de la polifonía telúrica. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 437-452). Bogotá: Alianza.
- Neale Silva, E. (1960). *Horizonte humano. Vida de José Eustasio Rivera*. México-Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Neale-Silva, E. (1939). The factual bases of *La Vorágine*. *PMLA* , 316-331.
- Nieto Caballero, L. E. (1987). *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 29-37). Bogotá: Alianza.
- Oliviera, O. (1987). El romanticismo en *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 259-268). Bogotá: Alianza.
- Ordóñez, M. (1987). *La vorágine: Textos Críticos*. Bogotá: Alianza.
- Ortega, M. (1983). *La vorágine* como conciencia de destino final. *cuadernos de filosofía y letras* , 3-29.
- Peman, R. (1990). El mito erótico en *La vorágine*. *Consigna* , 22-23.
- Pérez Silva, V. (1988). *Raíces históricas de La vorágine*. Bogotá: Buena semilla.
- Perus, F. (1998). *De selvas y selváticos*. Bogotá: Plaza y Janes.
- Pope, R. (1987). *La vorágine*: autobiografía de un intelectual. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 399-416). Bogotá: Alianza.
- Porrás Collantes, E. (1967). *Hacia una interpretación estructural de La Vorágine*. Madrid: Facultad de filosofía.
- Quiroga, H. (1987). La selva de José Eustasio Rivera. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 77-83). Bogotá: Alianza.
- Ramos, O. G. (1987). Clemente Silva, héroe de *La vorágine*. En O. Monserrat, *La vorágine: textos críticos* (págs. 353-372). Bogotá: Alianza.
- Rasch Isla, M. (1987). Cómo escribió Rívela *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 83-89). Bogotá: Alianza.
- Rivera, J. E. (2006). *La Vorágine*. Madrid: Cátedra.
- Rivera, J. E. (1987). *La vorágine* y sus críticos. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 63-77). Bogotá: Alianza.
- Rivera, J. E. (1987). Una hora con José Eustasio Rivera. En M. Ordóñez, *La vorágine: Textos críticos* (págs. 21-29). Bogotá: Alianza.

Showalter, E. (1898). *Sexual anarchy. Gender and culture at the fin de siècle*. New York: Penguin books.

Sommer, D. (1987). El género deconstruido: Cómo releer el canon a partir de *La vorágine*. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 465-488). Bogotá: Alianza.

Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sorela, P. (2006). *Dibujando la tormenta*. Madrid: Alianza.

Trigueros, L. (1987). José Eustasio Rivera, novelista y poeta. En M. Ordóñez, *La vorágine: textos críticos* (págs. 49-63). Bogotá: Alianza.

Uslar Pietri, A. *Breve historia de la novela hispanoamericana*. Caracas: Edime.

Vadim, L. (s.f.). *La Vorágine, novela del hombre*. *Hojas universitarias*, 113-126.

Vidal, O. H. (1990). *Mutaciones de la realidad mimética en María, La vorágine y Doña Bárbara*. Cali: Atenas editores.

Villanueva, D. (s.f.). *Comentario de textos narrativos: la novela*. Recuperado el 1 de 5 de 2010, de <http://faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm>.

Williams, R. L. (1987). La figura del autor y el escritor en *La vorágine*. *Discurso literario*.