

# “LA VORÁGINE” Y LA NOVELA DE CABALLERÍAS

*Leonidas Morales T.*

## 1

La novela hispanoamericana contemporánea ha familiarizado al lector urbano, sobre todo, desde su conquista explosiva a contar de la década del 60, con la complejidad de sus técnicas y construcciones, el montaje, lo inadvertido y sutil de los planos por donde circula el sentido. Para el nuevo lector, la novela de Rivera, *La vorágine*, publicada en 1924 y tributaria de tendencias literarias propias del siglo XIX, no se ha convertido, sin embargo, en un simple documento más o menos interesante de la historia del género, con valores de época pero inactuales. Ni tampoco en un texto para lectores de cultura literaria incipiente o rezagada. Con sus formas aparentemente sencillas, sigue siendo una de nuestras novelas modernas más vivas, por su capacidad renovada para gratificar, y sorprender, a su lector con una experiencia perfectamente válida, y necesaria además, desde el punto de vista de un enriquecimiento dinámico de la sensibilidad estética y de la conciencia moral. Participa de una de las características inseparables de la imagen que nos hacemos de las grandes creaciones literarias: la de poder trascender, sin desgastarse, sin agotar o rutinizar sus virtualidades de sentido, la especificidad del momento histórico al que sus problemáticas remiten.

Ese momento, en el caso de *La vorágine*, son las dos primeras décadas del siglo XX, cuando se precipita un fenómeno que había venido gestándose a lo largo de la segunda mitad del siglo anterior: la entrada en crisis del orden de la cultura tradicional hispanoamericana, de origen colonial, como consecuencia de la expansión de la modernidad y de los nuevos patrones culturales que introduce en el ámbito de la vida cotidiana urbana. Los novelistas de la generación de Rivera, es decir, la de los llamados “regionalistas” (Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes, entre otros), tienen justamente esa crisis como marco histórico condicionante. Elaboran la problemática de la crisis con los materiales de que entonces disponen: la herencia del romanticismo, el lenguaje modernista, las propuestas del naturalismo. Los sistemas novelescos que

construyen son unánime en la identificación de la víctima principal de la crisis: la *naturaleza*. La relación tradicional del hombre con la naturaleza, el sentimiento moral que suscitaba, aparecen rotos. Una rotura desastrosa por lo irremediable. Ahora bien, de todos estos sistemas novelescos, literariamente el más feliz es el de *La vorágine*. Lo es por la libertad con que opera, sin tesis que lo gobierne, y por lo tanto a salvo del peligro de las alegorías y del significado unidimensional del lenguaje, peligro del que no escapa indemne, por ejemplo, *Doña Bárbara*, de Gallegos. Lo es también porque, de todos, es el único que ofrece una visión de la naturaleza y del hombre no tanto a partir de racionalizaciones culturales o de componentes ideológicos, sino de una sensibilidad fuertemente arraigada en el *inconsciente*, que resuelve a la naturaleza y los personajes en magia, misterio, horror, y se abre a la universalidad del horizonte del mito, de las configuraciones arquetípicas, comunes a la humanidad en todos los tiempos. A este último aspecto está asociada, para Richard J. Callan, la seducción que la novela de Rivera sigue ejerciendo sobre el lector: “Sostengo que una de las principales bases de su continua fascinación sobre el lector obedece a que el modelo arquetípico que presenta suscita en él una respuesta arquetípica correspondiente y le proporciona la ocasión de intervenir, inadvertida pero satisfactoriamente, en un drama de renacimiento: una experiencia análoga pero no idéntica a la catarsis aristotélica”<sup>1</sup>.

Actualizando un viejo recurso, Rivera en *La vorágine* se autopropone como autor sólo del “Prólogo” y del “Epílogo”, dos textos informativos muy breves, porque la narración misma, de carácter autobiográfico, enmarcada por esos textos, no le pertenece, según él. De acuerdo con su ficción, lo que el lector lee serían los “manuscritos” recientes de un poeta colombiano, Arturo Cova, que narra en ellos los pormenores de su “odisea”, desde que, con Alicia, su amante, huye de Bogotá hacia los llanos de Casanare, hasta que terminan atrapados en el laberinto de la selva amazónica, sin posibilidades de salir por sus propios medios, y en donde permanecen a la espera de que los rescaten. El “Epílogo” se encarga de comunicarle al lector que quienes lo buscan no los encuentran, y que deben darse por desaparecidos. En los mismos “manuscritos” hay información suficiente para que el lector infiera cómo este documento pudo ser hallado y sobrevivir así a su autor. De la historia

<sup>1</sup>Richard J. Callan, “El arquetipo de la renovación psíquica en *La vorágine*”. En Monserrat Ordóñez (Comp.), *La vorágine: Textos críticos*. Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, 1987, p. 178 y s.

de su publicación, y del papel de Rivera en ella (el de un cuidadoso editor), se entera por el "Prólogo".

La novela se divide en tres partes. A pesar de que son extensas y registran una enorme cantidad de episodios, no ofrecen las subdivisiones clásicas en capítulos. En su lugar, cada una de las partes está organizada como una sucesión de unidades narrativas de extensión variable, algunas muy cortas, separadas formalmente sólo por espacios en blanco. A través de estas unidades avanza y se despliega el movimiento de las acciones y sus motivaciones psicológicas. Un curioso movimiento, no cabe duda. Sin entrar todavía en interpretaciones, conviene describirlo tal como aparece en la superficie, comenzando por sus grandes inflexiones. En un gesto de rebeldía romántica ante los prejuicios y convenciones sociales, representados por los parientes de Alicia, el cura y el juez, Cova huye con su amante para evitar que lo encarcelen por negarse al matrimonio. Luego, en una estancia en los llanos, La Maporita, cuyos dueños, Franco y Griselda, les han dado hospitalidad, Surge un rival: Barrera, un hombre de vestir elegante, de habla relamida y meliflua con las mujeres, que contrata gente para las caucherías de la selva prometiendo riqueza pronta y fácil. Alicia, ya embarazada, sufre la humillación reiterada del rencor y los celos de Cova. Lo abandona y se va con Griselda, que a su vez abandona a Franco, en el grupo de los enganchados por Barrera. Cova, seguido por Franco, el mulato Correa y el Pipa, se interna en la selva tras los pasos de su rival, para vengarse. Finalmente lo encuentra y lo mata. Recupera a Alicia y nace el hijo de ambos, aunque ninguno regresará. Pero lo sorprendente es que estas inflexiones mayores del movimiento del relato no son las de un proceso centrado, no se inscriben en una línea necesaria de causas y efectos. La motivación psicológica en Cova se dispersa en la ambigüedad, o es discontinua, o adopta la forma de reacciones emocionales repentinas. Las acciones se abren en distintas direcciones, con cambios de espacio y relevo de personajes, y su curso central se ramifica y desdibuja. Tienden a conectarse entre sí, más que por una lógica interna, por el azar o el voluntarismo de las decisiones del personaje-narrador. En resumen: el movimiento psicológico y de acciones del relato, si bien tiene un hilo argumental que lo atraviesa, está lejos de constituir una cadena. Las unidades narrativas en que se subdividen las partes, no contienen sus eslabones, sino los anillos de una verdadera red.

Una lectura crítica de *La vorágine* no puede pasar por alto esta ausencia de unidad, de dirección fundada, observable en la superficie de las acciones y del personaje como entidad psicológica: metodológicamente son el punto de partida. La evidencia de la fuerza con que el

lenguaje y la visión de Rivera impactan al lector, y la sospecha de que la ausencia mencionada encubre una lógica que podría explicarla y darle sentido, obligan a indagar más allá de la superficie, en los intersticios y el trasfondo de las apariencias. Ya Luis B. Eyzaguirre, en un interesante estudio, ha visto en la estructura psicológica de Cova los rasgos de un tipo de personaje patológico, de tradición romántica, difundido en novelas europeas del siglo XIX. Puesto que Cova, aparte de personaje, es el narrador, el desajuste y los impulsos autodestructivos que dominan su psicología se reflejarían en el movimiento errático de las acciones que narra<sup>2</sup>. La novela de Rivera autoriza esta manera de ver las cosas. Pero el mérito de su sistema, revelador justamente de un valor literario excepcional, reside en que el sentido connotado de los signos narrativos puede ser aprehendido y ordenado mediante lecturas muy diversas, aunque perfectamente conciliables entre sí. El romanticismo, de cuya herencia es receptora *La vorágine*, produjo en la literatura tipos de personaje como el que ha llamado la atención de Eyzaguirre. Para los supuestos de una lectura crítica aún más afín con lo que creo es el auténtico espíritu de esta novela, tal vez sea más importante un hallazgo fundamental del romanticismo: el del *sueño* como figura del inconsciente<sup>3</sup>. Desde el ámbito de la magia del sueño, el romanticismo redescubre el mito y la leyenda, y sus proyecciones en la tradición literaria, sobre todo las del período medieval. El lenguaje y el mundo de *La vorágine*, a mi modo de ver, participan de la ambigüedad, las resonancias herméticas y la vivacidad con que se presentan los sueños, el mito y la leyenda.

En 1965 publiqué un ensayo sobre esta misma novela<sup>4</sup>. Su tarea crítica consistía en dar cuenta de una intuición: la de que ciertos detalles en el relato del viaje a la selva de Cova, apuntaban, evocándolo, en la dirección de un determinado mito. El ensayo hacía evidente cómo desde la segunda parte de la novela, cuando la selva entra en escena, algunos de los elementos del relato (personajes, acciones, espacio, lenguaje) se dejaban ordenar con bastante fluidez dentro de la figura arquetípica del "viaje al país de los muertos" o "descenso al infierno", tal como ha sido elaborado en la literatura occidental desde Homero

<sup>2</sup>Luis B. Eyzaguirre, "Arturo Cova: héroe patológico. En Monserrat Ordóñez (Comp.), op. cit., pp. 373-390.

<sup>3</sup>Véase Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

<sup>4</sup>Leonidas Morales, "*La vorágine: un viaje al país de los muertos*". En *Anales de la Universidad de Chile*, N° 134, abril-junio de 1965, pp. 148-170.

con el viaje de Odiseo al Hades, base de las reelaboraciones posteriores de Virgilio y Dante pero, presente también, con múltiples variantes y un significado simbólico clave para captar el sentido del viaje del personaje de Rivera, en los mitos y ritos de las culturas arcaicas. En esa línea de análisis, Cova se transformaba, invistiéndose de dimensiones trágicas insospechadas, en un *héroe* que fracasaba, devorado por la selva, en la *prueba* de la regeneración del ser. Sin embargo, entusiasmado con el rendimiento interpretativo de la instancia mítica, emití entonces, sobre los demás aspectos de la novela, juicios que hoy de ninguna manera suscribiría en los mismos términos. Por ejemplo, Cova, cuando no era recubierto por la coherencia del héroe mítico, me merecía un personaje empobrecido: un sujeto de psicología atrabiliaria, literariamente falso. Lo que indudablemente no es así. Y, por otra parte, en el campo de las acciones, las que no confluían en el cauce del mito, eran igualmente objeto de censura, y por razones similares: carencia de unidad y continuidad. Por esta vía se determinaba viendo en la novela un todo desequilibrado, con un plano donde resplandecía la impresión de verdad literaria, y otro donde la narración acumulaba desaciertos.

Quiero ahora reparar el abuso de esos juicios y ofrecer una segunda lectura de *La vorágine*, más globalizada y libre, ojalá, de autoritarismo crítico. La nueva lectura la sugieren muy precisos efectos de sentido que emanan del estilo de las acciones, las determinaciones de lugar y tiempo, los tipos de personaje, la psicología de Cova. Todos estos efectos de sentido traen a la memoria del lector el mundo de la *novela de caballerías*. Desde ella, como instancia crítica, pueden ser integrados y comprendidos en su singularidad literaria. Al poner en juego un criterio unificador, desde ella también se logra despejar en gran medida el aparente desorden de las acciones y el desconcierto que provoca la psicología de Cova. Pero algo importante: esta segunda lectura no invalida en lo esencial la propuesta contenida en la primera, es decir, la de ver en Cova un personaje que en el viaje a la selva se metamorfosea en un héroe mítico. Se trata de dos lecturas complementarias, articulables entre sí y ambas admitidas por el sistema de la novela. Al comienzo dije que la sensibilidad de Rivera está fuertemente arraigada en el inconsciente. La naturaleza, la selva virgen, el argumento del viaje y la índole de la problemática psicológica del personaje, activan ese sustrato de la sensibilidad. Como consecuencia, de los signos de la narración van brotando sin cesar las connotaciones arquetípicas. El héroe mítico y el héroe caballeresco no son más que dos cristalizaciones del mismo sistema de connotaciones. El que se perfile uno u otro, depende del punto de vista del lector. Entre los dos no hay fronteras absolutas: comparten zonas comunes, entrecruzadas. Por lo demás no se olvide

que la novela de caballerías, al constituirse en el período medieval, incorpora a sus tipos y tópicos leyendas y mitos, especialmente los de la cultura bretona, aunque luego los estilice y codifique<sup>5</sup>.

Los contenidos imprescindibles de la novela de caballerías: hechos de armas, el amor y la realización, repetida una y otra vez mediante la prueba de aventuras en espacios remotos y fantásticos, situados fuera de la geografía conocida, de un ideal moral de carácter absoluto. Desaparecido el orden social medieval al que está vinculado su origen en el siglo XII, y junto con él las bases culturales e ideológicas a que responde, el género no muere en el período moderno. Pero como ahora su función ideológica no dispone del estamento en el que anclaba, el de la caballería, las condiciones en que sobrevive varían por completo. Durante los siglos XVI y XVII, renacimiento y barroco, el mundo literario caballeresco es reasumido bajo el supuesto de la ausencia de su correlato histórico. Por ejemplo, en España Cervantes en el *Quijote* recrea con minuciosa exactitud las convenciones del género, pero su caballero es un loco que deambula por los espacios reales de la vida común, participando en aventuras que sólo son auténticas para su imaginación enajenada. En esta versión moderna, los elementos del género están subordinados a una visión literaria de la vida dentro de la cual se convierten en metáforas invertidas o en componentes de un contexto irónico: son los fragmentos de un espejo roto. A fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, en el romanticismo, el escritor vive la experiencia de un profundo desacomodo con el medio, y su vida la percibe como un exilio. Ante la imposibilidad de insertarse en el tiempo histórico y cotidiano, se repliega dentro de sí, y el deseo de plenitud se refugia en las imágenes verticales de un ideal absoluto, impregnado de misticismo. La figura del caballero medieval, atado a un ideal igualmente absoluto, encuentra así un terreno propicio para su resurrección, sobre todo a través de su recreación irónica en la novela de Cervantes.

El horizonte de la novela de caballerías que *La vorágine* connota, aparece mediatizado, en puntos fundamentales, por el *Quijote*, es decir, por la lectura que de esta novela hace el romanticismo, en cuya atmósfera se desarrolla la sensibilidad de Rivera. Incluso el artificio de Cervantes de hacerle creer al lector que Don Quijote es un ser real, que su vida y aventuras fueron investigadas por un historiador árabe, Cide Hamete, en el que él se basa, puede haber estimulado a Rivera para

<sup>5</sup>Para los rasgos fundamentales del relato caballeresco medieval, sigo el estudio de Erich Auerbach, en *Mímesis*. 1ª reimpresión. México, Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 121-138.

presentar su narración como los "manuscritos" de un poeta colombiano, Cova, de cuya fama están también enterados otros personajes, como Barrera, quien dice haber leído con admiración sus versos en Brasil. Pero la mediatización no significa desde luego absorción. Si bien Cova supone a Don Quijote, representa una elaboración literaria, de base romántica, con rasgos propios, irreductibles y muy hispanoamericanos. Lo mismo vale para los demás personajes y para el espacio de las acciones. Éstos, en Cervantes, nunca pierden su fisonomía familiar, la proximidad de lo habitual y cotidiano. Aun cuando el llano y la selva, como espacio de las acciones de *La vorágine*, tienen una identidad perfectamente determinada en la geografía de América, y los personajes en general no son extraños a la verosimilitud de lo real, revelan, sin embargo, dimensiones que no existen en Cervantes y que en cambio evocan el mundo encantado de los relatos caballerescos medievales: la magia, el misterio, el aura de lo onírico y lo fantástico. Sólo el horror de la selva es ajeno a esos relatos.

## 2

Ningún lector atento de *La vorágine* pasa por alto, sin observarlas, ciertas constantes: el dinamismo de las acciones, sus virajes, los rápidos cambios de espacio, el peligro a que se enfrentan los personajes, la muerte que irrumpe y presentada siempre desde el exterior, como espectáculo. Son los signos visibles del espíritu de la *aventura* que sopla por todo el relato. Luego de dejar atrás Bogotá y en cuanto se ve de cara a la inmensidad del llano, Cova se declara un aventurero nato. Dice con arrogancia no temerle a Casanare "con sus espeluznantes leyendas", y agrega: "el instinto de aventura me impelía a desafiarlas"<sup>6</sup>. Su afirmación no carece pues de eco en el relato. Pero aquí la aventura es algo más que una mera vibración atmosférica, o un efecto lateral y secundario: tiene proyecciones estructurales. Es típico del relato de aventuras el desarrollo de las acciones como una secuencia de episodios. Más todavía: relato de aventuras y secuencia episódica de las acciones son sinónimos. Desde este punto de vista, *La vorágine* puede considerarse con propiedad una novela de aventuras. Y adquiere su verdadero sentido una observación hecha antes sobre la organización formal de la novela. Sus tres partes, dije, no están subdivididas en capítulos, sino en

<sup>6</sup>Todas las citas de *La vorágine* se hacen por la edición de la Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1976. Prólogo y cronología de Juan Loveluck.

una sucesión de unidades narrativas separadas por espacios en blanco. Tal organización refleja la estructura episódica de las acciones.

Pero lo interesante es la forma específica que exhibe el movimiento de las aventuras en la novela de Rivera: muestra detalles que traen inequívocamente a la memoria los patrones del género caballeresco. Como acontecimientos de riesgo en los que el héroe interviene y donde es posible que fracase o muera, las aventuras constituyen el corazón de la novela de caballerías: en ellas el caballero somete a prueba su ideal moral, que incluye a la mujer y el amor. Las aventuras caballerescas, ya lo anticipé, ocurren en un afuera con respecto a lo conocido: en espacios remotos y fantásticos. Hacia ellos se dirige el caballero. En otras palabras: sus aventuras son los episodios de un *viaje*. Así son también las de Don Quijote y Cova, aunque ellos viajan por espacios geográficos reales. Es cierto que Cova “huye” de Bogotá para eludir la justicia, pero este motivo inicial de la salida se diluye pronto en su memoria, y en la del lector, y la huida se transforma en un viaje a través de los llanos de Casanare y la selva amazónica. Auerbach señala que en el género caballeresco las aventuras se suceden una tras otra, que el caballero “se topa” con ellas, que vienen como “en serie”, sin que haya una razón lógica, de necesidad que las una<sup>7</sup>. Cuando Don Quijote, en una encrucijada, le suelta las riendas a su caballo para que él decida qué camino tomar, Cervantes parodia muy bien la particularidad de que el caballero es alguien en disposición, porque son las aventuras las que le salen al paso y pueden esperarlo en cualquier lugar. En las acciones de *La vorágine*, los episodios tienden justamente a generarse y a unirse de un modo semejante. Por eso el viaje de Cova no tiene una ruta enunciada, ni una meta final preestablecida. Como en las novelas de caballerías, es abierto: su dirección exacta y todo lo que suceda en su transcurso, quedan sujetos a la sorpresa de lo imprevisible.

Como se está ante un relato penetrado por la peculiar lógica de la novela de caballerías, el lector nunca sabe cómo Cova y Alicia consiguieron caballos: simplemente aparecen montados emprendiendo el viaje. Atraídos en la noche por un “gemido” (el episodio recuerda difusamente la aventura de los batanes de Don Quijote), descubren las construcciones de un trapiche y en ellas se quedan por un tiempo. Reanudan el viaje y en el camino son abordados por un individuo trapacero, el Pipa, que atiende a Alicia como un “paje” y que luego les robará uno de los caballos. De pronto, sin mediar transición alguna, los hallamos en una casa de la ciudad de Villavicencio, conversando con un

<sup>7</sup>Erich Auerbach, op. cit., p. 131.



general libidinoso, Gámez y Roca, jefe de gendarmería, quien quiere como botín a Alicia a cambio de no detener a Cova. Sólo después se le hace saber al lector que fueron llevados por don Rafo, porque el general había prometido ayudarlos. ¿Y de dónde salió este don Rafo, él mismo que los conducirá hasta La Maporita, la estancia de Franco y Griselda en Casanare? Cova informa: era un hombre de más de sesenta años que había participado con su padre en “alguna campaña”, y “casualmente hallábase en Villavicencio de salida para Casanare”. Estas “casualidades” se multiplican en la novela, y también los cabos sueltos: ¿quién era el padre de Cova?, ¿de qué clase de “campaña” se habla?

Lo cual, es decir, el *azar*, es un principio, como se vio, rector del mundo caballeresco, y activo en *La vorágine* en la ramificación de las acciones y la entrada en escena de nuevos personajes, o el retorno de los mismos. Al azar se debe la presencia, en las cercanías de La Maporita, de Barrera, personaje importante porque sin él y las reacciones de celo y rivalización que desencadena en Cova, no se habría extendido el viaje de éste hasta la selva, movido por el ánimo de venganza. Al azar igualmente obedece una serie de encuentros que en el interior de la selva tiene Cova y quienes lo siguen. Primero con Helí Meza navegando en un río y escapado del grupo de los enganchados por Barrera, y con Clemente Silva, apostado por el Cayeno, un empresario cauchero, como vigía en un alto a orillas de otro río. Luego, en los barracones del Cayeno, lugar de la mayoría de las acciones de la tercera parte de la novela, con la turca Zoraida Ayram, Ramiro Estévez, Lesmes y el Pila, este último una especie de pícaro tropical, ladrón y escurridizo, que aparece y desaparece con la misma facilidad. Meza, Silva y Estévez son además emisores de relatos testimoniales intercalados en el de Cova (a la manera en que lo hace Cervantes en el *Quijote*), que expanden y entretajan las acciones y el espacio. Pero el azar no es el único principio actuante en la generación de acciones. A menudo interviene otro bastante similar, pero subjetivo: el voluntarismo de las decisiones de Cova. Siendo él, según se da a entender, un refinado poeta, sorprende que en La Maporita saque de pronto trazas de hombre de negocios y, con gran entusiasmo y escaso dinero, se asocie a don Rafo y Franco en una compra de animales. Más adelante, ya en la selva, después de oír el patético relato de Clemente Silva, se declara sin más poseído por un sentimiento de justicia social, dispuesto a redimir a los caucheros y a denunciar su esclavitud.

Llama la atención la reiteración de un procedimiento. Consiste en darle, a posteriori, al personaje encontrado en virtud del azar, una identidad previamente conocida por el narrador, pero en una época anterior al tiempo del relato y, por lo tanto, fuera de la experiencia del

lector. Es así como Cova reconoce en don Rafo a un antiguo compañero de su padre, en Estévanez, a un amigo de juventud, y en Lesmes, a un sujeto de Bogotá apodado el "Petardo". La unión por el azar entre presente y pasado implica proponer una historicidad novelesca en un plano puramente formal, abstracto. La apelación a los reconocimientos y a este tipo de historicidad es muy propia del género caballeresco.

Las determinaciones de lugar y tiempo, en la novela de caballerías, son fabulosas, absolutas, irreductibles a la relatividad inherente a la experiencia de la vida real e histórica<sup>8</sup>. En *La vorágine* no son desde luego las mismas, pero tampoco están libres de adherencias fantásticas. Obviamente, el espacio geográfico no tiene nada de imaginario. Incluso el propio Rivera hizo mapas que reconstruían el itinerario del viaje de Cova<sup>9</sup>, porque el relato contiene los nombres de ciudades, pueblos, caseríos, regiones y ríos reales que se hallan en la ruta de los viajeros. Sin embargo, el lector suele perder la noción de ubicación: no sabe en qué lugar está, a qué distancia del anterior o del próximo. Y es que los espacios novelescos, aquellos donde se configuran los episodios y se desenvuelven los diálogos, o no reciben determinaciones de conexión y tránsito, y si las reciben, son débiles. Lo mismo ocurre con el contexto inmediato en que se sitúan estos espacios. Cova y Alicia se entrevistan con el jefe de gendarmería en una "casucha" de la ciudad de Villavicencio. La ciudad es sólo un nombre: nada se dice de su tamaño, calles, gente, ni qué "casucha" era ésa o en qué parte estaba. Entre los espacios novelescos hay una especie de hiato, de tierra de nadie. Tienden a ser, como en la novela de caballerías, espacios autónomos, y, también como en ella, a unirse por el hilo del viaje, integrándose, más por semejanza que por contigüedad, al gran espacio modular del llano y la selva. Vistos en su interior, se observa en cada uno de estos espacios la misma ausencia o debilidad de las determinaciones. Si, por ejemplo, los personajes están en una habitación, al lector no se le da información suficiente para formarse una imagen de ella: mobiliario, color, detalles característicos. De modo que cuando se nombra algún objeto (una silla, un vaso, una cama), parece como suspendida en el vacío. A veces no se sabe si un personaje está de pie, sentado o tendido, si habla desde dentro o fuera de una habitación. Al igual que en las imágenes del sueño, ni cosas ni personajes tienen raíces, una inserción espacial nítida, y flotan. Por encima de las vagas determinaciones de lugar, se

<sup>8</sup>Erich Auerbach, op. cit., pp. 125-126.

<sup>9</sup>En Monserrat Ordóñez (Comp.), op. cit., p. 11, puede verse un mapa hecho sobre la base de los de Rivera.

imponen en cambio con intensidad las impresiones, las sensaciones, como en los pintores impresionistas. De ahí el impacto cargado de onirismo que ejerce el relato cuando el espacio lo ocupa la selva y su maraña de estímulos oscuros sobre la sensibilidad del narrador.

En cuanto a las determinaciones de tiempo, la novela de Rivera también depara sorpresas. Apenas iniciado el viaje de Cova y Alicia hacia Casanare, con don Rafo como guía, se descubre que Alicia está embarazada. El nacimiento del hijo se produce en la selva, cuando el relato del viaje concluye, y se dice que fue "sietemesino". El viaje en su totalidad dura pues siete meses. Pero el siete no es un número neutro o casual: es un número mágico que el mundo encantado de la novela de caballerías incorpora para medir la duración de viajes<sup>10</sup>. El relato de *La vorágine* registra una sola fecha que escapa a las connotaciones caballerescas del resto de las determinaciones temporales: 8 de mayo de 1913. Es cuando Funes, según el relato testimonial de Estévanez, lleva a cabo una matanza en San Fernando de Atabapo, un poblado de la selva. La fecha, la matanza y el personaje, Funes, son históricos<sup>11</sup>. Las demás determinaciones de tiempo le evocan al lector las de la novela de caballerías. Son absolutas, en el sentido en que carecen de puntos de referencia que las relativicen y las vuelvan determinaciones dentro de un proceso temporal continuo. Se dice: "Allí permanecemos una semana", "Esa noche, como a las diez", "Y esa tarde no bebí más", "Durante los días empleados en el recorrido de la trocha". Estos ejemplos son multiplicables al infinito. Ahora, ¿qué puede significar para el lector "una semana", "esa noche", "esa tarde", "durante los días empleados", si estas indicaciones no se articulan a ningún movimiento cronológico que les dé su valor relativo, posicional? Dentro de ciertos límites, no cambiaría nada si en vez de una semana fueran dos, que esa noche fuera la anterior, que esa tarde fuera la siguiente. Las determinaciones temporales están aquí contaminadas con el modo fabuloso en que las usa el relato caballeresco.

La selva de *La vorágine* tiene méritos literarios de sobra para que sea vista como una recreación hispanoamericana moderna del espacio casi ritual donde el caballero acostumbra poner a prueba su ideal moral absoluto: el "bosque", lleno de magia y encantamiento. Con frecuencia este espacio es designado en el relato caballeresco con una palabra que Cervantes recoge: "floresta". A pesar de ser ésta una palabra de reso-

<sup>10</sup>Erich Auerbach, op. cit., p. 126.

<sup>11</sup>Véase Eduardo Neale-Silva, *Horizonte humano*, 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 238-244.

nancias más bien arcaicas, Rivera la usa en varias ocasiones en su novela para referirse a la selva. Me interesa un contexto particularmente sugerente donde aparece. Silva, que ha ganado fama de “rumbero” experto, cuenta su fuga con un grupo de caucheros a quienes guía a través de la selva. Les había aconsejado no mirar los árboles, “porque hacen señas”, ni escuchar sus murmullos, “porque dicen cosas”, ni pronunciar palabra, “porque los ramajes remedan la voz”. Pero no acataron las instrucciones: “entraron en chanzas con la floresta y les vino el embrujamiento, que se transmite como por contagio”. Los caucheros poco a poco enloquecen, en medio de una atmósfera de delirio y muerte. La selva, espacio central de las aventuras de Cova, está pues “embrujada”. Su malignidad se “contagia”, destruyendo el cuerpo y la mente.

El embrujamiento del bosque, en la novela de caballerías, es, diría, normal: se atribuye a la malicia de magos y encantadores fabulosos que conspiran contra la realización del ideal moral del caballero, pero que están contemplados en el juego de la prueba. En la novela de Rivera, el embrujamiento de la selva es anómalo: contiene un elemento de “perversidad” fuera de juego. Detrás de él no hay magos y encantadores, sino graves fenómenos históricos. El estado de la selva, en mi interpretación, forma parte de la problemática de la crisis que, en las dos primeras décadas del siglo xx, sufre la cultura tradicional hispanoamericana, secularmente integrada a la naturaleza, a raíz del avance en la reproducción de la sociedad industrial y el desarrollo de núcleos urbanos de vida moderna. La cultura urbana erosiona el orden de la cultura tradicional y rompe su unidad, afectando zonas neurálgicas, como el sentimiento moral de la naturaleza. El proceso de la crisis introduce las condiciones para la percepción de una naturaleza fuera de sí, desquiciada<sup>12</sup>. La novela de Rivera aporta indicios en esa dirección. En el testimonio de Silva hay referencias a grandes empresas, como la Casa Arana, que explotan el caucho y a los caucheros con métodos criminales. Tales empresas, algunas con nexos internacionales, existieron en la realidad y sus métodos fueron objeto de denuncias en la prensa de comienzos de siglo<sup>13</sup>. La novela misma hace emerger así, ante el lector, a la sociedad industrial como marco activante del drama de la naturaleza. Pero ciertos personajes llegados a la selva

<sup>12</sup>Sobre este problema, véase mi ensayo “Historia de una ruptura: El tema de la naturaleza en Quiroga”. En *Revista Chilena de Literatura*, N° 22, noviembre de 1983, pp. 73-92.

<sup>13</sup>Eduardo Neale-Silva, op. cit., pp. 261-287.

de *La vorágine* tampoco son ajenos a la nueva sociedad. Más acá de los grandes empresarios están los "hombres de presa", los empresarios menores y clandestinos, los traficantes de mercancías y seres humanos, los sicarios: Funes, el Cayeno, la turca Zoraida, el turco Pezil, Lesmes, el Váqui. De ellos dice Cova: "Atropellados por la desdicha, desde el anonimato de las ciudades, se lanzaron" a la selva "buscándole un fin cualquiera a su vida estéril". Son también, como la naturaleza desquiciada, un producto degradado de la desintegración de la sociedad tradicional. Su crueldad es hermana del "sadismo" de la selva. Y Cova, aunque en un plano muy distinto, ¿no es otro de esos "atropellados por la desdicha" de las ciudades, que ha venido también a la selva buscándole un fin cualquiera a "su vida estéril"? Al final tocaré este punto.

La figura del *cautivo* es común en el mundo de la novela de caballerías. Una de las tareas del caballero consiste precisamente en liberarlo. Don Quijote, cuando suelta a los presos que iban encadenados, está liberando cautivos. En la novela de Rivera la selva, en cuanto embrujada por fuerzas exógenas, es ella misma ya una cautiva. Pero quienes no se mimetizan con ella, quienes no asumen su malignidad y la administran, es decir, quienes no son "hombres de presa", pasan a ser cautivos suyos. Que sean de ella o de sus sosías, da igual. Los colombianos enganchados por Barrera, los indios cazados para hacerlos trabajar como caucheros, las indias jóvenes prostituidas a manos de caucheros embrutecidos, son todos cautivos. El más notable de los cautivos, por las reminiscencias caballerescas de su historia, es el anciano Clemente Silva. Un crítico literario al que cité en páginas anteriores, Eyzaguirre, considera la historia de Silva innecesaria y mal ensamblada en el conjunto de la novela<sup>14</sup>. No pienso lo mismo. Esa historia se ajusta perfectamente a la interpretación de la novela desde el punto de vista del género caballeresco y de la selva como espacio de cautiverio. Un hijo de Silva, Luciano, aún pequeño, no pudo soportar la "deshonra" de su hermana. Avergonzado, huye de la casa y se va a la selva. Silva sale a buscarlo. Por años sigue sus rastros. En el tronco de los árboles y en los caminos deja "señas" por si el hijo pasaba por ahí. Al cabo de dieciséis años sabe que ha muerto. Recupera los huesos y los guarda en una caja, con la esperanza de darles sepultura cuando regrese a su tierra. Pero está impedido de hacerlo: el Cayeno le ha escondido la caja y no se la entregará mientras no cumpla con sus exigencias, manteniéndolo así cautivo. La deshonra, las señas en los árboles, la caja con los huesos, el que sea anciano, son marcas que actualizan el mundo fantás-

<sup>14</sup>Luis B. Eyzaguirre, art. cit., p. 385.

tico de la novela de caballerías. Es justamente después de oír el relato de Silva, que Cova habla de la liberación de los esclavos de la selva y los piratas del caucho.

Resulta asimismo revelador a la luz de la novela de caballerías, el modo en que hacen su entrada en el relato algunos personajes. Auerbach dice que aquello con lo que el caballero se topa, sale como “brotado del suelo”, señal del mundo encantado en que se está<sup>15</sup>. En *La vorágine*, e igual en el *Quijote*, hay personajes que salen también como “brotados”, pero no del suelo sino del horizonte. Avanzan con su identidad difuminada, alentando una interrogante acerca de quiénes sean. Tales situaciones, aun cuando en Rivera, como en Cervantes, la incógnita se resuelva finalmente con resultados bien poco heroicos, suscitan en el lector la memoria de aventuras caballerescas que de esa manera se anuncian. Cova y Alicia, al empezar el viaje, después de abandonar el trapiche donde habían sido tomados por falsificadores de moneda, van por el camino y miran de pronto hacia el horizonte: “vimos descender por la pendiente un hombre que galopaba en dirección a nosotros”. Cova, que teme ser detenido por instrucciones del juez de Bogotá, espera receloso. El que se presenta es el Pipa, el pícaro que en la noche les robará uno de los caballos. Hay otra irrupción desde el horizonte con características distintas. En los alrededores de La Maporita, en medio del llano, Cova y el mulato Correa ven de repente “dos puntos que se movían a distancia”. El breve diálogo que sostienen sobre la identidad posible de esos puntos móviles recuerda los diálogos de Don Quijote y Sancho en coyunturas similares. Lo inicia Correa: “Esas son personas que andan perdías”. Cova duda: “Parece más bien ganado”. Insiste Correa: “Le apuesto a que son racionales”. Como el mulato creía, eran efectivamente “racionales”: un juez y su secretario que andaban extraviados. Vale la pena observar el cuadro que componen mientras se aproximan: “Probablemente nos habrían visto, porque se enderezaron hacia nosotros. Ya percibíamos el paraguas rojo del que venía adelante, afligiendo a la mula con los estribos, envuelto en una sábana enorme, a la manera de las matronas rurales”. Los colores llamativos y contrastados: el rojo del paraguas y el blanco de la sábana, y lo insólito de estas figuras extravagantes en medio del llano, evocan de nuevo, con particular fuerza y gracia, el mundo fantástico de la novela de caballerías.

Hay otros dos casos curiosos de entrada de personajes en el foco del relato y en la atención del lector. Al revés de los anteriores, no vienen

<sup>15</sup>Erich Auerbach, op. cit., p. 127.

acercándose desde el horizonte, sino que los vemos detenidos a cierta distancia, pero como en un trasfondo. Ambas entradas se producen en los barracones del Cayeno. Cova le pregunta a Silva: "¿Cómo se llama aquel individuo que se tapó la cara con la cobija, como disgustado por mi presencia?". Es Ramiro Estévanez, tendido en un chinchorro, con el que luego conversará. Precisamente, estando con Estévanez, éste en un momento le apunta hacia otro individuo, para que se fije en él, y Cova de nuevo pregunta: "¿Ése que me observa por bajo el ala del sombrero?". En los dos casos, los personajes que entran en el foco aparecen con perfiles borrosos, envueltos en una atmósfera opaca, de silencio. El gesto de taparse la cara como disgustado y el de mirar por debajo del ala del sombrero, se perciben como remotos, y en vez de darles a los personajes vivacidad o corporeidad, acentúan todavía más su aire fantasmal, misterioso. Las dos son imágenes que con su porosidad nos remiten al mundo del sueño, y de paso, contribuyen a confirmar el arraigo en el inconsciente de la sensibilidad de Rivera.

### 3

El análisis, hasta aquí, se ha ocupado de una manera muy general u oblicua de Cova. La estrategia ha sido la de construir primero, siguiendo la dirección de ciertos efectos de sentido que emanan de las acciones, las determinaciones de lugar y tiempo, el espacio y los personajes, el escenario connotado del viaje de Cova, para luego abordar el problema de la interpretación de este personaje. Tal escenario, ya se ha visto, incorpora sistemáticamente elementos esenciales de la novela de caballerías. La evocación de aquel mundo fantástico de florestas encantadas, no es arbitraria. En *La vorágine* la naturaleza, como espacio y ámbito absorbente del escenario, no es paisaje, ni la naturaleza embellecida de los poetas del modernismo hispanoamericano. Cova, en medio de la selva y la angustia, recuerda las imágenes de los poetas modernistas cuando se pregunta con un sentimiento de estafa: "¿dónde están las mariposas que parecen flores traslúcidas?". Y agrega, sarcástico: "¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas!". Rivera, en su novela, le devuelve a la naturaleza la dimensión que tuvo en las culturas arcaicas, antes de ser "domesticada", y que una sensibilidad como la suya, arraigada en el inconsciente, pudo rescatar: la de una naturaleza que habla su propia lengua material, primigenia, viva, energética, dotada del poder de producir signos mágicos y de transmitir los mensajes cifrados del mito y la leyenda. De ahí que en su elaboración literaria del viaje de Cova a la selva, Rivera convoque, por secretas vías de semejanza y corresponden-

cia, el escenario del viaje y las aventuras del héroe caballeresco. Pero al servicio de una visión global de sentido diferente. Porque la selva de Rivera está “embrujada”, y no por magos y encantadores fabulosos, sino por la intrusión de fuerzas históricas, extrañas a ella, que han roto los presupuestos sociales y culturales de su lengua originaria, poniéndola fuera de sí, desquiciándola, haciéndola hablar el lenguaje de la muerte y la locura.

¿Quién es Cova, el personaje central en este escenario, el que entra a la selva y se expone al “contagio” de su embrujamiento? En sus acciones, en el modo en que reacciona a determinados estímulos, en las palabras con que expresa la percepción que tiene de sí mismo, de su pasado y futuro, de la realidad que lo rodea, se revela frente al lector como una singular versión moderna del héroe de la novela de caballerías. Un primer indicio: así como declara tener el “instinto de aventura”, también dice posteriormente que la suya es una “idiosincrasia caballeresca”. Cova no se equivoca: es efectivamente un personaje que habla, razona y actúa determinado, no importa por ahora aclarar en qué términos, por el código del héroe caballeresco. Un código que opera en función de la realización de un ideal moral absoluto, al que está asociada la mujer, cuya conquista o servicio forma parte de la misma realización. Antes de iniciarse su relato de la fuga con Alicia desde Bogotá, en una especie de exordio, habla de lo que ha sido su vida hasta ese instante, recorrida justamente por la obsesión del amor. Por las palabras e imágenes que emplea, no hay duda de que se trata del amor en su concepción absoluta. Dice: “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”.

Los rasgos básicos de Cova como personaje caballeresco, son tributarios de la tradición romántica. Los poetas del romanticismo, y Cova, no se olvide, es un poeta, protagonizan una experiencia inédita, desconocida en los siglos anteriores: la de la ruptura de los puentes de comunicación entre el yo y la realidad exterior. Defraudado de su entorno, el poeta interiormente se retira de él y se encapsula. Entrega su vida y su poesía a la tarea de Sísifo de justificarse a sí mismas en la realización de la verdad y la belleza como idealización de la verdad y la belleza como ideales absolutos, deshistorizados, de validez eterna<sup>16</sup>. Esta es la razón por la que el romanticismo ve en Don Quijote un alma gemela: un personaje que, desadaptado en su medio, se convierte en

<sup>16</sup>Galvano della Volpe, *Crisis de la estética romántica*. Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor, 1964, p. 88.



servidor de un ideal con idénticos atributos. Cova es igualmente un desadaptado. La desadaptación no ocurre en cambio en el héroe del relato caballeresco medieval. Si bien sus aventuras tienen lugar en espacios remotos y fantásticos, el ideal moral que realiza es una función sublimada de la ideología de un estamento de la sociedad medieval. De manera que, en este punto, el personaje de Rivera supone la lectura que del *Quijote* hace el romanticismo. Más aún: en algunos momentos concretos del lenguaje y la acción, Cova aparece mediatizado por el personaje de Cervantes. Sin embargo, son dos versiones modernas del héroe caballeresco, aun cuando próximas, configuradas literariamente desde puntos de vista muy distintos.

El héroe caballeresco vive *dentro* de la esfera del ideal. Puede hacerlo, porque en su caso la esfera del ideal y la del mundo son una sola. Como se trata de un ideal absoluto, deshistorizado, en el mundo del caballero las cosas ocupan un lugar, más que estable, definitivo, el mismo de una vez para siempre. No están sujetas a las transformaciones de lo histórico, sino regidas por una suerte de lógica congelada. Los cambios son aparentes o previsibles. Decir que el héroe vive dentro de la esfera ideal, y que esta esfera coincide con la del mundo, equivale a decir que el héroe lleva el ideal consigo en todo instante: es parte constitutiva de él. En cada aventura simplemente se somete a su prueba. Si fracasa, es porque sus méritos no han estado a la altura de lo que el ideal exigía de él. Nada más. El héroe no duda del ideal. Si lo hiciera, sería como cuestionar el mundo mismo, y tal posibilidad los estatutos del género la excluyen. La parodia irónica de Cervantes hace visible esta legalidad. Don Quijote pierde el juicio de tanto leer novelas de caballerías. Se sale de la realidad rutinaria en que vive, donde es un honesto hidalgo, y asume la identidad de un caballero andante, no siéndolo. Pero su locura es una coherencia impecable: actúa y piensa, sin desbarrar, con la misma lógica del héroe caballeresco. Cuando Sancho lo engaña avisándole que viene hacia él Dulcinea, la perfección absoluta, y lo que sus ojos ven es una campesina tosca, de habla y gestos vulgares, Don Quijote queda perplejo, pero en seguida atina con la única explicación posible: su dama ha sido víctima de magos y encantadores que la han transfigurado para poner a prueba su amor. También entonces Don Quijote vive dentro de la esfera del ideal, aunque haya entrado por la puerta falsa de la locura, y para él esa esfera y la del mundo son la misma, si bien no para el lector o los demás personajes de la novela.

La situación de Cova y su “amor ideal” es otra. Poco después de salir de Bogotá, reflexiona y se dirige a sí mismo. En un tono de amonestación se dice: “ya sabías que el ideal no se busca; lo lleva uno consigo

mismo". No ignora pues la condición que el ideal impone para serlo de verdad: la de llevarlo uno "consigo mismo", tal como se cumple en el héroe caballeresco y en la locura de Don Quijote. Cova, por el contrario, no lo lleva consigo mismo. Por eso se reconviene, porque, sabiéndolo, ha vivido como si no lo supiera, buscándolo. Su vida pasada, recuerda, fue la de una búsqueda de la mujer que encarnara el ideal y lo convirtiera a él en su esclavo feliz, por fin "encadenado". Vano intento: "seguía el silencio en mi corazón". ¿Y Alicia? Ella es una excusa del "silencio", un producto del "hastío". El hecho de que sea su "amante" resulta significativo. En el contexto del amor ideal, caballeresco, que el lenguaje de Cova actualiza, la palabra "amante" sugiere ya una relación bastarda con la mujer. El amor ideal, ausente, no realizado, se degrada en mancebía, es decir, en su imagen invertida. Y Cova, el perseguidor del amor ideal, no es más que un "seductor". Aunque se ufana de serlo, está consciente, a pesar que de pronto lo olvida, que es la expresión de un fracaso. Toda su historia, de comienzo a fin, es la historia de un fracaso. La selva se encargará de dramatizarlo, con resonancias trágicas.

El problema de Cova, el que está detrás de la forma que adoptan sus relaciones con Alicia y con la realidad del mundo, radica en que no lleva el ideal "consigo mismo". En otras palabras: no vive dentro sino *fuera* de su esfera. El héroe caballeresco vive dentro por lo que ya se dijo: en él la esfera del ideal y la del mundo coinciden. Cova en cambio vive en discordia o desacuerdo con el mundo: la realidad no se aviene a ser el domicilio del ideal y lo exilia, y al portador de su expectativa lo condena a una existencia marginal, conflictiva, consumida por la ambigüedad. Exactamente el tipo de existencia del poeta romántico, servidor de un ideal también exiliado. Por eso Cova es prisionero de la misma dialéctica del sentimiento que atormenta al poeta romántico: a los momentos de plenitud suceden los de vacío, y a los de ascenso, los de caída. Béguin, hablando de este "doble movimiento" en Moritz, Jean Paul y Maurice de Guérin, lo describe diciendo que "va de la expansión al retorno a sí mismo, de la comunicación mística a la impotente voluntad de obrar"<sup>17</sup>. Cova constata en él un movimiento pendular similar: "Frecuentemente las impresiones logran su máximum de potencia en mi excitabilidad, pero una impresión suele degenerar en la contraria a los pocos minutos de recibida". Le pasa, reconoce, como a las bahías, donde "las mareas suben y bajan con intermitencia". Una existencia en que la esfera del ideal absoluto y la del mundo no calzan y

<sup>17</sup>Albert Béguin, op. cit., p. 52.

se repudian, no cuenta con un eje estabilizador de los sentimientos, y la conciencia del sujeto se transforma en el testigo y el comentador sombrío de una ambivalencia sin fin. No sorprende entonces que el relato de Cova, a lo largo de toda su extensión, presente, entremezcladas con las acciones, continuas introspecciones. A ratos el autoanálisis del personaje contiene reflexiones que rozan con las de Hamlet, otro protagonista del fracaso y la ambigüedad.

Cova no intenta, o no puede, restablecer una relación de equilibrio con el mundo: no se abre a la realidad, no extrae de ella ninguna imagen consistente y sostenida que funde su pensamiento y acción de una manera también consistente y sostenida. Desde el comienzo hasta el final del relato, sólo es, más allá de lo que quisiera o presume, lo que él mismo secretamente se confiesa: “una semilla en el viento”, alguien llevado y traído por la corriente de las cosas. Pero no se entrega sumisamente a este destino, porque tampoco se resigna al exilio del ideal y al “silencio” en su corazón. ¿Qué salida le queda? Es indudable que, objetivamente, le está negado el introducir por cuenta propia el ideal absoluto en un mundo histórico y forzar así la coincidencia entre las dos esferas. A Don Quijote le está permitido transgredir las leyes objetivas, porque está fuera de su alcance: es loco. Frente al bloqueo represivo de la realidad objetiva, actúan en Cova los recursos de la subjetividad. En la primera noche del viaje hacia los llanos, su pensamiento acerca de que el “instinto de aventura” lo empujaba a desafiar las “espeluznantes leyendas” de Casanare, concluye con una certeza: estaba “seguro de que saldría ileso de las pampas libérrimas y de que alguna vez, en desconocidas ciudades, sentiría la nostalgia de pasados peligros”. Las maniobras de la subjetividad producen el milagro de abolir la realidad: las peligrosas aventuras posibles no tienen necesidad de someterse a la prueba del presente, porque la fantasía se anticipa, las da por realizadas exitosamente y las convierte en un pasado objeto incluso de nostalgia. Más adelante, en camino ya a La Maporita, Cova conversa con don Rafo y le dice: “el más grave problema lo llevo yo, que sin estar enamorado vivo como si lo estuviera, supliendo mi hidalguía lo que no puede dar mi ternura, con la convicción íntima de que mi idiosincrasia caballeresca me empujará hasta el sacrificio, por una dama que no es la mía, por un amor que no conozco”. Segunda maniobra de la subjetividad: el vacío que deja la ausencia del amor ideal, es recubierto por una simulación consciente y melancólica.

Cova está fuera de la esfera del ideal, y desde fuera introduce el ideal en el mundo de la única manera en que cabía: como representación espuria, como mimesis fantasmal. No por casualidad el rasgo fundamental de su personalidad es la condición de *actor* que exhibe, reflejada

en el énfasis con que habla, en la teatralidad de los gestos. Es actor cuando conscientemente simula y vive "como si" Alicia fuera su dama y él estuviera enamorado. Lo es también, pero inconscientemente, cuando proyecta de sí mismo como real una identidad fraguada por su propia fantasía. La imagen con que se viste lo enajena doblemente: de sí mismo, porque no corresponde a su verdad interior, y de la realidad objetiva, porque es una imagen construida a sus espaldas. Don Quijote, por ser loco, no es un actor. Ni sus aventuras son espectros, ni Dulcinea es su dama fingida, porque dentro de la esfera del ideal en la que vive, no se simula o fantasea ser lo que se sabe que se es, y él sabe que es un caballero andante, valeroso y enamorado. Sólo el lector está autorizado para ver en lo que hace una imitación de Amadís y de otros caballeros de las novelas que ha leído. Cova, que no es loco, aunque la locura lo ronda y en el viaje a la selva lo acosará, no tiene más alternativa que la ficción. Todos los atributos del héroe caballeresco asumidos por Cova, son atributos actuados. En la actuación no sólo se vuelven espurios, inauténticos, sino que se degradan. La valentía del héroe degenera en "violencia", el amor verdadero decae en amor fingido, el servidor de la dama única deviene en "seductor" promiscuo, y los pactos de honor entre caballeros acaban en prosaicos "negocios", como la vez en que Cova se asocia, en *La Maporita*, a don Rafo y Franco en una compra de animales. Incluso el lenguaje caballeresco que utiliza con frecuencia, tampoco es original: es el lenguaje de Don Quijote<sup>18</sup>. Ese lenguaje asoma cada vez que Cova se halla en alguna de las situaciones típicas de la novela de caballerías parodiadas por Cervantes. Por ejemplo, después de encontrar a Clemente Silva, descubre que es un anciano de aspecto débil, con las piernas ulceradas por las sanguijuelas, víctima de la selva y los empresarios del caucho. Emocionado, le dice solemnemente: "Sepa usted que soy por idiosincrasia el amigo de los débiles y de los tristes".

Frágiles son pues las armas con que Cova se interna en la selva. Su fracaso en la prueba es inevitable: la selva está embrujada y él es un caballero de utilería. En vez del ideal, lo que lleva consigo es su remedo, su imagen actuada: un disfraz. Los motivos iniciales del viaje a la selva son asimismo una caricatura de las intrigas caballerescas. Si bien Barrera reúne las características del felón, Alicia no ha sido propiamente

<sup>18</sup>Alfonso González hace un interesante inventario de lenguaje, personajes y situaciones de *La vorágine* que remiten al *Quijote*, pero no propone ninguna interpretación que los explique. Véase su artículo "Elementos hispánicos y clásicos en la caracterización de *La vorágine*". En Monserrat Ordóñez (Comp.), op. cit., pp. 191-197.

raptada, ni Cova va a rescatarla, sino a vengarse de su rival porque cree que se la ha conquistado. Es su vanidad de seductor la ofendida, y no un principio del ideal moral. Ni siquiera se acuerda de que Alicia espera un hijo suyo, y el resentimiento lo hace imaginársela como una concubina lúbrica entregada a los peores placeres. En el transcurso del viaje, la selva le va desgarrando poco a poco el disfraz. Por entre los desgarrones y la angustia, a Cova se le hace visible lo que el disfraz ocultaba hacia afuera: la realidad exterior, percibida como maligna, destructora, perversa. Pero también lo que ocultaba hacia adentro: la menesterosidad de su realidad interior. Sometido al embate furioso de la selva, Cova se tambalea. Hace una “humillante” comprobación: “mi fortaleza física es aparente”. Y es que todo en él era aparente, y desde luego su normalidad psicológica. Indignado por la inconsecuencia moral de sus arrebatos y decisiones, Franco le dice en un momento que es “un desequilibrado tan impulsivo como teatral”. Nada lo altera más que esta frase: aunque se niega a aceptarla, intuye su fondo de verdad. Sin embargo, hay grandeza en su fracaso. Desde las ruinas de su disfraz, con el alma a la intemperie, formula una pregunta conmovedora, que le comunica al lector la vibración de los auténticos destinos trágicos: “¿Quién estableció el desequilibrio entre la realidad y el alma incolmable? ¿Para qué nos dieron alas en el vacío?”. Pero se aferra, patéticamente, a su pobre disfraz de caballero. Se imagina estar liberando a los cautivos de la selva con métodos tan ilusos como el envío de cartas y mensajes de denuncia a las autoridades políticas colombianas. Hasta llegar a decir, y lo cree, que los cautivos lo llaman su “redentor”. El lector sabe que no es así, que seguirán cautivos y que el mismo “redentor” termina, sin que él se dé cuenta, como otro cautivo más. El relato se cierra con la muerte de Barrera y el nacimiento del hijo sietemesino. Antes de caer el telón de la narración, Cova, insobornable, vuelve a recomponer el disfraz. Ahora, mientras avanzan buscando un refugio en la selva a la espera inútil de ser encontrados y repatriados, Alicia, la dama que no era la suya, a la que nunca amó, es la “joven madre” llevada en una parihuela. Él, a su vez, asume el papel de un padre protector: “Yo marcharé adelante, con mi primogénito bajo la ruana”. Una escena final, con toques teatrales, digna de un caballero con los títulos de Cova.

## ABSTRACT

*El viaje de Cova a la selva en La vorágine, la modalidad de las acciones, la identidad de los personajes y las determinaciones de tiempo y de lugar, contienen indicios sistemáticos que permiten interpretar la novela de Rivera como una realización de un género literario medieval: el relato caballeresco. Una realización mediatizada, en puntos fundamentales, por El Quijote.*

*Cova's voyage into the jungle in La vorágine, the mode of action, the identity of the characters and the setting of time and place, contain systematic indications by which Rivera's novel can be interpreted as a realization of a medieval literary genre: the chivalry novel. A realization mediated by El Quijote at some fundamental points.*