

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Románské literatury

Disertační Práce

Roman Zaťko

La poética de la desmesura en la novela de la selva hispanoamericana

Poetika živelnosti v hispanoamerickém „románu pralesa“

The poetics of spontaneity in the Hispanic-American rainforest novel

Vedoucí disertační práce: prof. PhDr. Anna Housková, CSc.

2017

Děkuji prof. PhDr. Anně Houskové, CSc. za důvěru, cenné podněty a trpělivost při vedení této disertační práce.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 29.6.2017

Roman Zařko

Abstrakt

Disertační práce se zabývá fenoménem živlu v hispanoamerickém románu pralesa. Koncept živelnosti je založen na mechanismu prostupnosti složek ve struktuře uměleckého textu, které jsou součástí hybridnosti rozebíraných románů. Na základě živelnosti vznikají heterogenní struktury, jejichž výsledkem je interpretační variabilita literárního díla. Tato mnohovýznamovost pak umožňuje, aby ze strany čtenáře zájem o taková díla přetrval v čase. Vysvětlení živelnosti v literatuře se teoreticky opírá o pojem transkulturace, který vytvořil uruguayský esejista Ángel Rama, a o termíny záměrnosti a nezáměrnosti, definované Janem Mukařovským. Práce je členěna na dvě části: první se zabývá rozbořem fenoménu živlu z hlediska formálního a druhá z hlediska tematického. Celý proces prostupnosti končí v poslední kapitole motivem rozkladu bouře, kdy se živel vody odděluje od živlu ohně, aby se oba elementy mohly opět propojit a vytvořit další bouři. Tento postup navazuje na cykličnost procesu slučování a oddělování jednotlivých prvků v literárním díle, kterým se fenomén živlu vyznačuje.

Klíčová slova

José Eustasio Rivera, Ciro Alegría, román pralesa, hispanoamerická literatura, příroda v literatuře, živelnost v literárním díle

Abstract

This dissertation thesis is dedicated to the phenomenon of spontaneity in the Hispanic-American rainforest novel. The concept of spontaneity is based on the mechanism of synthesis of components in the structure of an artistic text. These components are a part of the variability of the analyzed novels. Heterogeneous structures are created on the basis of spontaneity and their result is interpretation variability of a literary work. This multiple meaning enables the reader not to lose interest in this kind of work over time. The theoretical explanation of the spontaneity in the literature is based on the concept of transculturation created by the Uruguayan essayist Ángel Rama and the terms of intentionality and unintentionality defined by Jan Mukařovský. The dissertation thesis is divided in two parts: the first one is dedicated to the formal aspect of the phenomenon of spontaneity and the second one to the thematic point of view. The whole process of synthesis finishes in the final chapter with a decomposition of a storm, when the element of water separates from the element of fire to be able to rejoin each other and create a new storm. This characteristic movement for the phenomenon of spontaneity follows the cyclic process of synthesis and separation of the components in the literary work.

Keywords

José Eustasio Rivera, Ciro Alegría, rainforest novel, Hispanic-American literature, the nature in the literature, spontaneity in the literature work

Resumen

La tesis está dedicada al análisis del fenómeno de la desmesura en la novela de la selva hispanoamericana. El concepto de la desmesura está basado en el mecanismo de la trasgresión de los elementos del texto artístico, los cuales forman parte de la hibridación de las novelas analizadas. En base a la desmesura surgen estructuras heterogéneas, cuyo resultado es la variabilidad interpretativa de la obra literaria. Esta polisemia permite después, que el interés del lector por la obra perdure en el tiempo. La explicación teórica de la desmesura en la literatura está basada en el concepto de transculturación creado por el ensayista uruguayo Ángel Rama, y en los términos de intencionalidad y no intencionalidad definidos por Jan Mukařovský. La tesis consta de dos partes: la primera está dedicada al análisis del fenómeno de la desmesura desde el punto de vista formal y la segunda desde el punto de vista temático. Todo el proceso de transposición finaliza en el último capítulo con la descomposición de la tormenta, cuando los elementos del agua y el fuego se separan, para poder volver a unirse y crear una tormenta nueva. Este movimiento característico para el fenómeno de la desmesura está ligado a proceso cíclico de fusión y separación de los diferentes elementos de la obra literaria.

Palabras clave

José Eustasio Rivera, Ciro Alegría, la novela de la selva, literatura hispanoamericana, la naturaleza en la literatura, la desmesura en la obra literaria

Índice

Introducción	7
1. Antecedentes teóricos. La desmesura como término literario.....	11
2. La desmesura desde el punto de vista formal del texto.....	17
2.1 El lenguaje en <i>La vorágine</i> y <i>La serpiente de oro</i>	17
2.1.1 La heterogeneidad lingüística en <i>La vorágine</i> . El contrapunto de Arturo Cova.....	18
2.1.2 El lenguaje en <i>La serpiente de oro</i> . La diglosia de Lucas Vilca.....	34
2.2 Juegos narrativos entre lo real y lo irracional.....	40
2.2.1 El narrador no fidedigno en <i>La vorágine</i> y <i>La serpiente de oro</i> . La omnisciencia de Arturo Cova	40
2.2.2 La huella: un símbolo de lo racional y lo sobrenatural	45
2.3 La oralidad. Un elemento base de la cultura y la literatura en América	49
2.4 La hibridez de los personajes en la novela de la selva	58
2.5 La heterogeneidad de la composición en <i>La vorágine</i>	65
3. La desmesura desde el punto de vista temático.....	75
3.1 El espacio de la selva y el mundo exterior	76
3.2 El fenómeno del tarantismo. Un caso de transculturación	83
3.3. La desmesura en la novela de la selva.....	92
3.4 El felino: un símbolo de confrontación	96
3.5 La fusión de visiones del narrador y los protagonistas	103
3.6 Los elementos de la naturaleza y su transposición en el texto literario	112
3.6.1 La dialéctica del agua y el fuego en la novela de la selva.....	113
3.6.2 El proceso de fusión de los elementos del agua y el fuego	115
Conclusión.....	125
Bibliografía.....	129

Introducción

La tesis doctoral se centra en la visión del espacio natural y humano en las novelas hispanoamericanas del siglo XX. Nuestro análisis lo realizaremos tanto al nivel estilístico como al temático, dos aspectos que en otras circunstancias serían inseparables, pues juntos forman la composición de la obra literaria. El punto a tratar será la fusión de diferentes elementos que componen la estructura de un texto, siendo considerado este mecanismo de trasgresión como el causante de su heterogeneidad. Este análisis se realizará a partir de una lista de novelas escogidas.

Comencemos ahora con la importancia del tema de la selva en la literatura de Hispanoamérica.

Cuando en el siglo XV fuera descubierto el continente americano, comienzan a surgir obras literarias que intentan captar la realidad del Nuevo Mundo. El topos de la selva sería en este caso uno de los espacios inéditos, con una influencia primordial en la literatura del nuevo continente.

Durante un período prolongado se van creando obras en Hispanoamérica en las que prevalece la imagen de una selva armónica y benigna y en las que queda lejos la imagen del hombre desorientado y descompuesto, el hombre que se atreviera a desafiar a la masa vegetal adentrándose en su interior.

Sin embargo, llegado el siglo XX, este panorama cambia. Aquí, los autores se desprenden de aquella visión de una naturaleza apaciguadora y amiga característica del período anterior, surgiendo expresiones como "la cárcel vegetal", "el laberinto" o "infierno verde" que hacen referencia a una selva poderosa y enemiga a la que el hombre deberá enfrentarse. Este choque da lugar a una lucha desigual entre ambas partes que el ser humano, en su consecuencia final, no puede ganar.¹

De esta forma, los personajes que en un momento de euforia inicial decidieran adentrarse hasta el corazón de la selva en busca de riquezas, de venganza o de libertad, muy pronto se ven atrapados por la gran masa amorfa, terminando sus vidas en una tragedia.

Entonces, pequeños grupos de aventureros acaban divagando en círculos, siempre los mismos círculos, completamente desorientados y abandonados a su suerte, oyendo sonidos extraños y observando objetos inverosímiles en un espacio indefinible.

¹ AÍNSA Fernando. *Del topos al logos: propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 51–60.

Este hecho se debe a que en la selva nada permanece igual, nada mantiene sus mismas formas: los ríos se desbordan por las lluvias inacabables, una vegetación exuberante cubre el cielo sin dejar pasar la luz del nuevo día y la frondosidad de sus bosques llega más allá de donde pueda alcanzar la vista del ser humano. Nada aquí respeta sus propios límites – "la geografía es esquiva y cambiante, no sirviendo de nada los 'grandes mapas' porque 'aquí todo se mueve, los ríos, los animales, los árboles.'"² Como consecuencia de este movimiento continuo, los hombres caminan perdidos en medio de ese laberinto selvático, sin vías, sin puntos de referencia, acosados constantemente por los animales y desorientados entre los ramajes de los árboles. Pronto sienten que ya no son los mismos, que algo les está pasando. Es "el mal de la selva" o "el embrujamiento de la montaña", el cual acaba arrastrándolos a todos, hasta que un día, fruto de un ataque de pánico y de locura, los compañeros acaban huyendo cada uno por su lado, sin que nadie vuelva a verles ni saber nada de ellos.

Sin embargo, además de este desplazamiento lineal y circular descrito por los personajes, vemos que el movimiento clave realizado por la naturaleza en la novela de la selva está en su proceso de dilatación. El resultado de esta transformación es la deformidad que se observa en su vegetación y los elementos naturales, capaces de extenderse más allá de los límites selváticos. Entonces, podemos presenciar también el proceso de destrucción del otro espacio, el de afuera, el perteneciente al mundo del hombre, el cual siente "la venganza" de la foresta, siendo devastados sus pueblos y ciudades situados en las zonas limítrofes de aquel enorme organismo natural. De este modo, la vegetación crece de manera voraz y descontrolada disputándoles el espacio a los colonos de la selva, siendo al mismo tiempo el río, el cual, en una crecida inesperada, inunda los campos y sembrados de los pueblos, cuyos habitantes quedan impotentes ante su fuerza sobrehumana. En este punto es posible describir además un proceso de dominio en gradación por parte de la naturaleza. Si en un primer momento los protagonistas ven arrasadas sus propiedades, esta dilatación continúa hasta afectar su sano juicio, pudiendo llevarse también las vidas de algunos personajes.

Una vez analizado el proceso de dilatación, podremos comprobar a su vez que los elementos de la naturaleza en la novela de la selva pueden llegar también a un estado de *fusión* entre sí, sucediendo esto en el momento de su máxima extensión, dando lugar a nuevos fenómenos atmosféricos. Tal es el caso del agua y el fuego que se dilatan entremezclándose, siendo el resultado de esta unión la aparición de la tormenta.

² VARGAS LLOSA, Mario. *La casa verde*. Barcelona: Seix Barral, 1966, p. 51.

Para el análisis de los elementos naturales nos basaremos en las obras y la poética del filósofo francés Gaston Bachelard, donde podremos observar además que el movimiento de dilatación que describen el agua y el fuego es un movimiento cíclico y que nosotros dividiremos en las fases de contradicción, concordancia, transposición y fusión.

Cuando utilicemos el término de *la desmesura* en la novela de la selva hispanoamericana, nos referiremos, por tanto, en primer lugar, a la amorfía del espacio laberíntico y al movimiento constante de los elementos que la componen, cuya dilatación y fusión, tal como hemos señalado más arriba, tiene como consecuencia la transposición de sus diferentes partes dentro de la obra literaria, dando lugar a nuevos fenómenos que confrontaremos con el mundo de los protagonistas. Esta disputa por el espacio entre los personajes y la naturaleza nos llevará también al análisis de símbolos animales como el del jaguar o la tarántula que, como veremos, también forman parte de este choque.

Una vez establecido el aspecto inicial a partir del que comenzaremos nuestro análisis de la desmesura, eso sí, desde su *punto de vista temático*, tenemos que completar diciendo que el aspecto de la lucha entre el hombre y la naturaleza será valorado desde la perspectiva del lector, el cual, alterado por la dicotomía entre la euforia y la desesperación del protagonista, también puede sentir lo que él siente, sufriendo como él sufre, percibiendo la tensión y el miedo con una intensidad igual o superior a la de los personajes.

Esta variedad de movimientos y de sensaciones dentro de la obra literaria, junto a los cambios en la dinámica de la acción dentro del texto, forman parte de la riqueza de elementos por los que el lector pueda sentirse atraído en este subgénero novelístico, que es la novela de la selva.

Sin embargo, los procesos de deformación, transposición y disputa del espacio sobre los que acabamos de hablar y que se corresponden con el aspecto temático de la novela de la selva, se pueden observar también en los *aspectos formales y estructurales* en las obras del continente americano. En ellas, gracias al movimiento de *fusión* de diferentes sistemas, surgen textos heterogéneos e híbridos con una gran variedad de elementos que llevan al enriquecimiento de dichas obras. Tal es el caso de los procesos de transposición genérica de la oralidad y la escritura, de la mezcla de distintas formas dialectales y elementos fonéticos, o las alternaciones de diferentes tipos de narradores – narrador omnisciente, narrador no digno de confianza, etc...–, que llevan a la ruptura de esos esquemas estabilizados y formas asentadas en la estructura de una novela clásica. De esta manera aparecen dentro de la obra literaria momentos inexplicables, puntos en blanco, juegos entre realidad y ficción, etc..., que llevan a la continua reinterpretación de la misma.

Finalmente hemos de decir que en el presente ensayo nos centraremos en el análisis de las siguientes novelas: *La vorágine* de José Eustasio Rivera (Colombia, 1924), *La serpiente de oro* de Ciro Alegría (Perú, 1935), *Maladrón* de Miguel Ángel Asturias (Guatemala, 1969), *Siete lunas y siete serpientes* de Demetrio Aguilera Malta (Ecuador, 1970) y *Un viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda (Chile, 1992).

El sentido de esta selección es abarcar la novela de la selva a lo largo de todo el siglo XX, tratándose al mismo tiempo de novelas escritas por autores pertenecientes a puntos diferentes de la geografía americana.

En el estudio podrán aparecer además otros títulos de novelas que servirán a modo de ampliación de los aspectos analizados y que darán mayor validez a las ideas expuestas. Por su parte, no analizaremos elementos que no aparezcan ni en el contenido ni en la forma de las novelas mencionadas aquí.

1. Antecedentes teóricos. La desmesura como término literario

Desde sus comienzos, la literatura en América Latina estuvo marcada por la heterogeneidad socio-cultural, en la que diferentes comunidades y grupos étnicos fueron agregando al texto escrito los rasgos de sus tradiciones y de su folklore que, posteriormente, se fueron reflejando en la escritura de todo el continente. Tal como escribe Antonio Cornejo Polar en su ensayo *Escribir en el aire*, una vez llegados los españoles al nuevo continente, se producen conflictos culturales que aquejan a América desde sus orígenes. Esto se debe al choque entre dos sociedades, entre la de los dominadores y los dominados, entre los conquistadores y los conquistados, entre dos formas de ver el mundo que, para Cornejo Polar, se transforma ante todo en el conflicto entre la escritura y la oralidad. Sin embargo, las formas narrativas y lingüísticas que formaran parte de este enfrentamiento intercultural no permanecerían aisladas, al igual que las sociedades que las compondrían. A partir de este encuentro aparecieron en América fenómenos como el bilingüismo y la diglosia como modalidades idiomáticas que en adelante influenciarían de una forma significativa el carácter general de la literatura hispanoamericana, cuyo influjo llegaría hasta nuestros días.³

Claudio Maíz indica que con la diglosia quedaron separadas dos lenguas, la cortesana, proveniente de la península, y la de la plebe. Esta última se divide además en otros dos anillos lingüística y socialmente enemigos. El primer caso hace alusión al lenguaje urbano y a la lengua popular o cotidiana de los españoles ajenos al círculo cortesano. En este grupo podemos incluir las sociedades compuestas por criollos, ibéricos desclasados, extranjeros, mulatos, mestizos o zambos. En el otro grupo estarían las lenguas indígenas, que en confrontación con la corte formarían un mundo extranjero.⁴

Tanto la sociedad heterogénea como los distintos registros idiomáticos tendrían después una repercusión directa sobre la desestabilizadora variedad e hibridez de la literatura latinoamericana, cuya base estaría formada principalmente, tal como vuelve a indicar Antonio Cornejo Polar, por tres grandes sistemas literarios: el culto, el indígena y el popular.⁵ Con el tiempo se produciría una interacción entre estas tres modalidades que se cruzarían entre sí,

³ CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: Centro de Estudios Literarios, 2003, pp. 6 – 17.

⁴ MAÍZ, Claudio. "Historia y mito en el mundo de la conquista. Maladrón como novela precursora". *Atenea*, 2007, n. 495, p 131.

⁵ CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: Centro de Estudios Literarios, 2003, p. 9.

apareciendo una literatura "en la que, por debajo de la textura 'occidental', subyacen formas de conciencia y voces nativas."⁶

Ángel Rama, en su ensayo *La novela en América Latina* denomina *transculturación* este mecanismo de interacción, mediante el cual diferentes elementos procedentes de diversos ámbitos culturales sobrepasan sus límites [a modo de una dilatación], dando lugar a formas híbridas en el texto literario.

Para Rama dicho proceso de transculturación consta de tres fases: una "parcial desculturación" o pérdida de ciertos rasgos culturales, "reculturación" o reafirmación de algunos elementos en dicha cultura y la "neoculturación", es decir, la creación de nuevos elementos culturales⁷.

En su análisis de la novela latinoamericana del siglo XX, Ángel Rama localiza una serie de dicotomías, tales como: el campo <=> núcleos urbanos, lo nacional <=> influencias extranjeras norteamericanas o europeas, racionalidad <=> mito, regionalismo <=> vanguardias, tradición <=> modernidad, las cuales se pueden considerar la base de la heterogeneidad del texto literario en Hispanoamérica, siendo para nosotros los procesos que denominaremos como la dilatación y la transposición los que formen el núcleo de esta tesis y que incluyamos bajo un mismo fenómeno denominado *desmesura*.

Serán dos los puntos de vista a partir de los que estudiemos este mecanismo en el texto literario. En primer lugar, se tratará de la desmesura desde el punto de vista formal del texto, siendo aquí el análisis de la transposición de elementos literarios tales como los rasgos fonéticos, narrativos y las interferencias entre la escritura y la oralidad los que compongan la primera parte de esta tesis. En la segunda parte nos dedicaremos al análisis de la desmesura desde el punto de vista temático. Este tramo abarcará el análisis de los espacios característicos para la novela de la selva hispanoamericana, el choque de los protagonistas con el mundo animal y el análisis de los elementos de la naturaleza, que formarán el capítulo final del texto.

Este proceso de la desmesura en la literatura tiene una finalidad concreta. Gracias a él, las obras causan una reacción en el lector, que tiene como resultado las variantes interpretativas de una obra literaria a lo largo del tiempo. En ella, van apareciendo puntos en blanco, aspectos inexplicables, rasgos fonéticos que no se corresponden con el estatus social del protagonista que los pronuncia o géneros literarios que llevan los rasgos no correspondientes a su canon.

⁶ CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: Centro de Estudios Literarios, 2003, p. 10.

⁷ RAMA, Ángel. *La novela latinoamericana. Panoramas 1920 – 1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982, p. 211.

En su aspecto formal, la desmesura viene acompañada de la heterogeneidad que obliga al receptor de la obra literaria a captar lo nuevo, lo distinto, es decir, aquello que en el lector produce una reacción, al no pertenecer los rasgos del texto al medio en el que haya crecido o en el que se encuentre en dicho momento.

Mediante el análisis del carácter temático de la desmesura, estudiaremos los mencionados procesos de dilatación de la selva que traspasa sus propios límites e invade el mundo que se encuentra al otro lado, el mundo del hombre. La confrontación entre los personajes y la poderosa naturaleza es otro de los puntos esenciales con una repercusión directa sobre el principio de acción y el argumento de la obra. Este proceso da lugar a escenas en las que los protagonistas se sienten acosados por la naturaleza que invade su espacio siendo este proceso el que produzca una reacción por parte de los personajes y que se transmitirá después al lector. Éste, después, ya sea por los sentimientos guardados hacia el personaje o por sus experiencias personales, siente una aceleración del argumento de la obra, produciendo en él una respuesta de atracción o rechazo hacia la obra literaria.

Para aclarar el motivo de la existencia de esta reacción por parte del lector, el cual no consigue mantenerse indiferente frente a la obra literaria, podemos hacer mención del estudio *Intencionalidad y no intencionalidad en el arte*, publicado en 1943 por el teórico literario checo Jan Mukařovský.

En su ensayo, Mukařovský utiliza estos dos aspectos, el intencional y el no intencional, para designar que en una obra de arte (en nuestro caso obra literaria) existen, por una parte, los aspectos intencionales, es decir, aquellos que se encuentran bajo el control del autor en el momento de creación de la obra artística y también del receptor, al percibir éste dicha obra como la unidad semántica. Por otro lado nos encontramos aquí con los aspectos no intencionales, que son los que se escapan a los procesos dirigidos de creación y de percepción y que perturban la unidad de la obra.

En el caso de la intencionalidad desde la perspectiva del autor, se trata de una "orientación consciente del artista"⁸ en la que el creador intenta mantener, de forma controlada, una serie de pautas y técnicas para cumplir con la normativa en sus obras.

Como ejemplos de este hecho, Mukařovský cita las tragedias del clasicismo francés, en las que se cumple la unidad del lugar, tiempo y acción o el caso de los pintores

⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan. „La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte“, *Estética y semiótica del arte*. Santafé de Bogotá: D.C, Editores Colombia S. A., 2000, p. 432.

renacentistas y su "lucha por la perspectiva y el esfuerzo por captar la anatomía del cuerpo humano."⁹

Sin embargo, Mukařovský reconoce que en las obras de arte también aparecen aspectos que se escapan incluso a la influencia del propio autor. Tal es el caso de "el conocimiento insuficiente del idioma por parte de escritores de origen extranjero o educados en el extranjero" o "aquellas intervenciones fortuitas que afectan la obra ya finalizada. Un ejemplo puede ser el daño que convierte una estatua en torso"¹⁰, proceso que tantas veces se ha dado después de la muerte del escultor, el cual ya no puede influenciar de ninguna manera la "destrucción" de su estatua.

Otro caso de la no intencionalidad por parte del artista puede ser la "inhabilidad" a la hora de trabajar el material. Éste es el caso del insuficiente manejo de las perspectivas en la pintura o de la métrica en la poesía. "Sin embargo, la 'inhabilidad' es una noción muy relativa: lo que es visto como falta de arte por una época posterior, bien pudo ser apreciado por los contemporáneos hasta como una conquista técnica."¹¹

Para Mukařovský la localización de la *inhabilidad real* en una obra de arte y *la verdadera intencionalidad* con la que su autor pudo haber querido saltarse las normas artísticas de su tiempo no siempre pueden ser descubiertas por el receptor, el cual puede no disponer de datos sobre la génesis de una obra. El caso más marcado citado por Mukařovský es el de las obras anónimas en las que resulta prácticamente imposible definir qué componentes de la obra son intencionales para el artista y cuáles no intencionales. Con ello llegamos a la conclusión de que: "todo aquello que es realmente no intencional desde el punto de vista del origen de la obra, puede manifestarse en la obra como intencional; y viceversa, lo que da la impresión de ser no intencional en la obra, pudo haber sido introducido en ella intencionalmente."¹²

Como solución a este problema, para medir una obra de la manera más precisa y objetiva, Mukařovský propone analizar su intencionalidad y su no intencionalidad desde el punto de vista del receptor, para el cual la obra de arte es un signo unificado y autónomo que se percibe en su integridad.

⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. „La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte“, *Estética y semiótica del arte*. Santafé de Bogotá: D.C, Editores Colombia S. A., 2000, p. 435.

¹⁰ Ibidem, p. 431.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, p. 432.

Esta visión del conjunto de la obra se da gracias a una fuerza interior, una "intención semántica unificadora, que es esencial para el arte y que se manifiesta en toda obra artística."¹³ Mukařovský denomina esta intención como "el gesto semántico".

De este modo, la intencionalidad como fuerza unificadora se puede percibir "como una ejemplificación de algún principio general"¹⁴ en la obra de arte.

En este punto es importante destacar *el carácter no individual* en la percepción de la intencionalidad en el arte: "Esta iniciativa del receptor (que por lo común sólo es individual en pequeña medida, ya que viene dada por factores generales como la época, la generación, el medio social y otros) permite que diferentes receptores (o, mejor, diferentes grupos de receptores) proyecten en una misma obra una intencionalidad diversa, a veces notablemente divergente de aquella con la cual proyectó y construyó su obra el autor."¹⁵

Sin embargo, una obra artística es mucho más que una interpretación guiada por parte del receptor. En ella, tal como indica Mukařovský, existe una fuerza interior que produce la reacción por parte del público, una serie de sentimientos que se escapan en mayor o menor medida al dominio del receptor/lector, el cual no llega a regir del todo sus sensaciones.

Ésta es la no intencionalidad, caracterizada por el ensayista checo como un "dejarse llevar", un "arrebato espontáneo que hace de la obra una parte directa de la vida del espectador." Es un acto *individual* en el que la obra "se torna capaz de establecer un vínculo íntimo con las vivencias, imaginaciones y emociones enteramente personales de cualquier receptor y de influir no sólo en su vida psíquica consciente, sino de activar las fuerzas que gobiernan su subconsciente."¹⁶

Como ejemplo de la no intencionalidad, Mukařovský menciona el caso del escritor checo K. H. Mácha, quien encuentra en el poema *Mayo* una aglomeración de recursos literarios capaces de despertar las pasiones de los lectores, en los que evoca sentimientos de repulsión al mismo tiempo que de atracción, manteniendo en el transcurso del tiempo el interés de los lectores por este poema.

El poeta y crítico checo Josef Krasoslav Chmelenský (1800–1839) ve la no intencionalidad de este poema en el doble registro lingüístico que presenta: "mi vista se aparta con repulsión del ahorcado y del ángel tan antipoéticamente caído. (...) Ni la fragancia de sus flores, ni el brillo de sus cuadros pueden tapar el hedor y el cuerpo demacrado del maleante

¹³ MUKAŘOVSKÝ, Jan. „La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte“, *Estética y semiótica del arte*, Santafé de Bogotá: D.C, Editores Colombia S. A., 2000, p. 437.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, p. 425.

¹⁶ Ibidem, p. 433.

que pende de la horca, u ocultar a nuestra vista la repugnante rueda [de tortura] y las horcas."¹⁷

Por su parte el escritor y periodista checo Jaroslav Kamper (1871–1911) después de otro medio siglo ve la no intencionalidad del poema de Mácha en el carácter inconcluso o fragmentario del tema que le obliga a declarar: "Todo [en Mayo] es confuso, nebuloso, todo está suspendido entre el cielo y la tierra." De esta forma no sabemos, por ejemplo, "si la joven sentada en la orilla del lago, a la cual el amigo de su amante Guillermo le trae la noticia de que al día siguiente Guillermo será ejecutado por haber matado al seductor de ella, su propio padre [de Guillermo]—tuvo una relación amorosa con el padre de Guillermo o si ha sido víctima de un error fatal, un golpe de azar o un ardid."¹⁸ Esta incógnita, al igual que otras identificadas por Kamper en el mismo poema, tienen por consecuencia el surgimiento de diversas variantes en la interpretación de la obra de Mácha.

En base al estudio de Mukařovský podemos concluir diciendo que la interpretación de una obra, ya sea en su aspecto intencional como en el no intencional, es un proceso continuo que depende, por una parte, de la sociedad que la percibe, de su intelecto o su educación, siendo por otra parte la perspectiva personal de cada individuo, de sus experiencias íntimas y sus convencimientos, gracias a los que surgen las diferentes interpretaciones de la misma.

En la lista de las novelas seleccionadas para este trabajo nos centraremos principalmente en la no intencionalidad desde el punto de vista del lector. Mediante el análisis de las formas *híbridas* en la literatura hispanoamericana nos fijaremos en las variantes interpretativas en las obras estudiadas que surgen en base a los diferentes registros idiomáticos presentados o a la transposición de géneros.

La desmesura será el término clave para la explicación de este proceso. Los mecanismos de dilatación y contracción ligados a los fenómenos de la hibridación y la heterogeneidad del texto los consideremos como los precursores de la alteración de la estructura de la forma y el espacio en una novela, siendo éstos los causantes de la ruptura de la norma conocida por el lector, produciendo en él una reacción incontrolada.

Aquí debemos señalar también que somos conscientes de que ninguna de estas fórmulas es absoluta y universal y que así como un lector pueda considerar algunas formas intencionales, en otro pueden producir una sensación no intencional. Se tratará por tanto de localizar estructuras literarias con una predisposición a la no intencionalidad.

¹⁷ MUKAŘOVSKÝ, Jan. „La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte“, *Estética y semiótica del arte*, Santafé de Bogotá: D.C, Editores Colombia S. A., 2000, p. 442.

¹⁸ *Ibidem*, p. 443.

2. La desmesura desde el punto de vista formal del texto

2.1 El lenguaje en *La vorágine* y *La serpiente de oro*

Durante el siglo XX y sobre todo en su primera mitad, existe la tendencia de los escritores americanos de introducir en sus novelas gran cantidad de elementos folklóricos, narrativos y de lenguaje regional.

Esta predisposición se debe al panorama general de la literatura hispanoamericana, donde sus autores intentan, en un primer momento, transformar el vasto territorio de América en un lugar moderno y avanzado, capaz de traer innovaciones, pensamientos, procesos industriales o leyes, símbolos de prosperidad y estabilidad.

Por otro lado, y esto resulta esencial para nuestra tesis, existe un esfuerzo por parte de los escritores de mantener en sus obras los elementos típicos de la cultura americana como parte de su identidad. De esta forma, aparecen en las obras cuentos, leyendas o elementos lingüísticos que reflejan el habla de las distintas regiones, siendo estos elementos fieles a la tradición literaria e idiomática del continente.

En el siguiente apartado nos centraremos en la *La vorágine* de José Eustasio de Rivera y *La serpiente do oro* de Ciro Alegría, dos ejemplos de novelas con unos rasgos de los que acabamos de hablar: una mezcla de lenguajes y unas técnicas narrativas variadas. El objetivo será la localización de las formas híbridas relacionadas con estos dos conceptos, dentro de los que distintos elementos se fusionan dando lugar a la heterogeneidad del texto.

2.1.1 La heterogeneidad lingüística en *La vorágine*. El contrapunto de Arturo Cova

Si comenzamos con el análisis de *La vorágine*, vemos que esta novela presenta una amplia gama de recursos lingüísticos pertenecientes al lenguaje regionalista.

Arturo Torres-Ríoaseco resume esta variedad lingüística en su artículo "Una crónica-revelación de la selva" de la siguiente forma:

En la fonética del lenguaje campesino, aparte algunos fenómenos comunes en toda América, como la supresión de sílabas iniciales y finales (*ta* por *está*, *pa* por *para*, etc.); la supresión de la *d* intervocálica y final y de la *s* final; de la *r* final, especialmente en los infinitivos; de la transformación constante de la *ll* en *y*; hay otros dignos de observarse. Como en el lenguaje gauchesco transforman en grave el esdrújulo de los imperativos con pronombre: *calmáte*, *ponéte*, *sentáte*; usan ampliamente el vos; transforman la *f* en *j*, con mucha más frecuencia que otros pueblos y así llegan a decir: *jornao*, *jamoso*. Uno de los casos lingüísticos más interesantes es el uso del pronombre personal en vez del posesivo: «es con yo»; «si no hubiera sido por yo».¹⁹

Torres-Ríoaseco menciona además la existencia de un gran número de arcaísmos o dialectalismos que se hallan en el lenguaje popular propios de la mayor parte de los pueblos americanos.

Es interesante mencionar en este punto el vocabulario explicativo de regionalismos que José Eustasio Rivera introduce en su obra a partir de la tercera edición (Bogotá, Minerva, 1926) y que amplía en la quinta (Nueva York, Andes, 1928). Aquí aparecen palabras como *bongo* (lanchón de madera) o *bufeo* (delfín de agua dulce), vocablos que el autor colombiano "traduce" para la aclaración de sus textos.

También hemos de decir, que José Eustasio Rivera no pone estas expresiones al azar en boca de los personajes de *La Vorágine*, sino que existe una clara intencionalidad por parte del escritor, el cual mantiene una minuciosa diferenciación en la forma de expresión de cada uno de los protagonistas de su novela. La principal dicotomía en este punto es la división del registro lingüístico de los personajes pertenecientes a la urbe y cuya forma de expresión se acerca más a la norma del español, frente a los del campo, manteniendo éstos las formas de expresión típicas de su región.

¹⁹ TORRES-RÍOASECO, Arturo. "Una crónica revelación de la selva". En: *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. Ed. Trinidad Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1971, pp. 108–109.

De este modo, por ejemplo, Arturo Cova y Alicia, personajes provenientes de la ciudad, mantienen unas formas de expresión "gramaticalmente correctas", mientras que en otros personajes pertenecientes al llano, los rasgos fonéticos, el vocabulario y demás elementos del lenguaje están repletos de regionalismos.

Para confirmar lo dicho, veamos un fragmento perteneciente al inicio de *La vorágine*, donde se narra la llegada de Fidel Franco a su rancho de la Maporita, en el que en aquel momento se encontraba su mujer Griselda, Arturo Cova y Alicia, junto con otros personajes. El diálogo desarrollado entre todos viene recogido de la siguiente manera:

1. –Es Fidel, es Fidel – decía la niña Griselda tropezando en nuestros chinchorros. (...)
2. –Alicia, asustada en las tinieblas, empezó a llamarme desde su cuarto: Arturo, ¿sentiste? ¡Ha llegao gente!
3. –¡Sí, no te afanes, no vengas! Es el dueño de la casa. (...)
4. La cadena de la curiara sonó al atracar y desembarcaron dos hombres armados.
5. –¿Qué ha pasado por aquí? –dijo uno, abrazando secamente a la niña Griselda.
6. –¡Náa, náa! ¿Por qué te aparecés a semejante hora?
7. –¿Qué huéspedes han llegado?
8. –Don Rafael y dos compañeros, hombre y mujé.
9. –Franco y don Rafo, después de un apretón amistoso, regresaron con los del grupo hacia la cocina.
10. –Me vine alarmadísimo porque esta noche al yegar al ható con la torada supe que Barrera había mandado una comisión. No querían prestarme cabayo, pero apenas comenzó la juerga, me traje la curiara de ayá. ¿A qué vinieron esos forajidos?
11. –A quitarme el *chucho*²⁰ –repuso humildemente don Rafo.²¹

Si hacemos un análisis detallado del discurso, en primer lugar debemos fijarnos en la forma de expresión de Arturo Cova (cita 3). Vemos que este personaje-narrador utiliza un castellano normativamente correcto, sin faltas estilísticas ni otros fenómenos fonéticos típicos del lenguaje regionalista, que se observarán en los personajes provenientes de los llanos. Arturo Cova viene de la ciudad y por tanto en las pampas y en la selva se considerará *fuereño*.

El polo opuesto de este personaje se puede considerar la niña Griselda, la mujer de Franco, quien presenta un lenguaje típicamente llanero con todos sus rasgos fonéticos. Éstos

²⁰ Cursiva nuestra. El *chucho* es uno de los términos que José Eustasio Rivera introdujo en su diccionario explicativo al final de *La vorágine* a partir de su tercera edición de 1926.

²¹ RIVERA, José Eustasio. *La vorágine*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 106. Todas las citas siguientes pertenecen a esta edición.

se pueden observar en la cita 6, en la que aparece la supresión de la *d* intervocálica en el caso del *náa* y la transformación del llano en agudo típico de los tiempos verbales – *aparecés*. Por su parte, en la cita 8 se puede observar la supresión de la *r* final en la palabra *mujé*.

Esta forma de expresión de Griselda se debe a que a diferencia de Arturo Cova, ella sí proviene de los llanos y tanto es así, que antes de considerarse colombiana o de cualquier otra parte, se percibe como mujer llanera:

Yo soy únicamente yanera, del lao de Manare. Dicen que soy craveña, pero no soy del Cravo; que pauteña, pero no soy del Pauto. ¡Yo soy de todas estas yanuras! ¡Pa qué más patria, si son tan beyas y tan dilatáas! Bien dice el dicho: ¿Onde tá tu Dios? ¡Onde te salga el sol! (p. 129)

Por su parte Franco, el marido de la joven mujer, presenta un registro lingüístico similar al de Arturo Cova, siendo una pequeña excepción la transformación de la *ll* en *y* en las palabras *yegar* o *cabayo* de la cita 10, ejemplos de su probable "yeísmo". Esta *fusión* del lenguaje formal con dicho rasgo fonético se podría deber a que Franco no provenía de los llanos, sino que se vino a ellos, siendo de esta forma un hombre perteneciente al mundo de la ciudad y de los llanos. Su lenguaje no presenta formas puras, ya que posee este pequeño distintivo llanero. La característica personal de Fidel en la novela dice así:

Era cenceño y pálido, mediana estatura, y acaso mayor que yo. Cuadrábale el apellido al carácter y su fisonomía y sus palabras eran menos elocuentes que su corazón. Las facciones proporcionadas, el acento y el modo de dar la mano advertían que era hombre de buen origen, no salido de las pampas sino venido a ellas. (p. 107)

El hecho de "haberse venido a la pampa" se puede percibir como el motivo de este rasgo fonético con el que José Eustasio ha querido caracterizar a Fidel Franco, cuya forma de expresión, por otro lado, se puede considerar formalmente correcta.

Don Rafo, por su parte, también muestra un modo formal de expresión. En la frase que pronuncia en el texto citado utiliza un dialectalismo –el chucho–, sin embargo, su habla no presenta características lingüísticas que podrían situarse fuera de la normativa del castellano.

En la novela vemos que don Rafo se vino a las pampas al igual que don Franco, pero a diferencia de éste, nunca llegó a asentarse en ellas, sino que siempre se encontraba de paso. Su vínculo con estos lugares es por tanto menor. Capta algún que otro regionalismo, pero su idiolecto no presenta elementos característicos del habla pampeña. Arturo Cova nos acerca su persona de la siguiente manera:

Don Rafo era mayor de sesenta años y había sido compañero de mi padre en alguna campaña. Todavía conservaba el aspecto de dignidad que denuncia a ciertas personas venidas a menos. La barba canosa, los ojos tranquilos, la calva luciente, convenían a su estatura mediana, contagiosa de simpatía y benevolencia. (...)

Después de su ruina, viudo y pobre, les cogió apego a los Llanos, y con dinero de su yerno los recorría anualmente, como ganadero y mercader ambulante al por menor. Nunca había comprado más de cincuenta reses y entonces arreaba unos caballos hacia las fundaciones del bajo Meta y dos mulas cargadas de baratijas. (pp. 89 – 90)

Si ahora nos fijamos en la frase que en el discurso mencionado pronuncia Alicia: "Arturo, ¿sentiste? ¡Ha llegao gente!", vemos que con el habla de este personaje sucede algo extraño en relación con el resto de la novela.

Hemos dicho ya que existe una tendencia por parte de José Eustasio Rivera en fijar un vínculo entre el origen de los personajes y el registro lingüístico que éstos presentan. De esta forma Arturo Cova o don Rafo, de acuerdo con su procedencia, se expresan de una manera lingüísticamente correcta, mientras que Franco presenta algún rasgo fonético típico de la región. En el polo opuesto está Griselda, la cual, siendo de las pampas, utiliza un lenguaje puramente llanero.

Por su parte Alicia, al igual que Arturo Cova, no provenía del campo y también podemos considerarla fuereña.

Si nos atenemos a lo dicho hasta el momento, su modo de expresión debería pertenecer a un castellano correcto, sin rasgos informales, cumpliendo así el esquema lingüístico que el autor colombiano le diera a su novela.

Sin embargo, la expresión "ha llegao" (cita 2), en la que desaparece la *d* de la terminación *ado*, es un rasgo del lenguaje hablado.

A pesar de ello, en el caso de esta joven consideraremos dichos elementos como una interferencia idiomática sin mayor relevancia para el concepto de la novela. Es más, si regresamos al texto de *La vorágine*, tanto en una de sus citas anteriores: "¡Tanto me hablas de eso, que estoy convencida de que te canso! ¿Para qué me trajiste? ¡Porque la idea partió de ti! ¡Vete, déjame! ¡Ni tú ni Casanare merecen la pena!" (p. 83) –como su cita inmediatamente posterior: "Insistió tanto el señor Barrera... Y me ha regalado este frasco de perfume – musitó..." (p. 115), Alicia mantiene un nivel de castellano culto. Es, al fin y al cabo, su forma natural de expresión.

Si tenemos en cuenta lo dicho hasta el momento, podemos decir que en *La vorágine* se nos presentan varios tipos de personajes, en relación con su forma de expresión:

En primer lugar, mencionemos a Arturo Cova, el cual mantiene a lo largo de la novela un lenguaje formalmente correcto. Fidel Franco, también utiliza una lengua culta, siendo al mismo tiempo yeísta. Un caso similar lo encontramos en don Rafo, el cual utiliza algún que otro regionalismo, manteniendo sin embargo un modo culto de expresión.

Alicia, por su parte, a pesar de la ingerencia idiomática mencionada, también mantiene una forma de expresión sin presentar rasgos claros de lenguaje popular.

Finalmente podemos mencionar a Griselda, el único personaje del texto analizado que se considera de los llanos y en cuyo lenguaje se perciben toda clase de elementos coloquiales.

Ahora bien, sin nos fijamos en los personajes fuereños y que presentan un proceso de adaptación de su idiolecto al lenguaje de los llanos –éste es el caso de Fidel Franco–, debemos decir que en *La vorágine* es posible encontrar también otro proceso de asimilación; uno de los personajes (fuereños) al llegar a la pampa mantiene una manera culta de expresión, acoplándose su aspecto y su comportamiento a la forma de ser de los pampeños y de los indios. Éste es el caso de Pepe Morillo Nieto, apodado el Pipa, al cual tiene un modo de ser y una forma de actuar similar a la de los indios.

En su caso, Rivera procede igual que con los demás personajes mencionados. Hay una descripción en la novela, donde se aclara su origen y su forma de llegar hasta esos lugares:

–Tengo el inconveniente de que me achacan el robo de una novilla y me trajeron preso, pro mi padrino me dio el pueblo por cárcel; y luego, a falta de Comisario, me hizo el honor a mí. Yo me llamo Pepe Morillo Nieto, y por mal nombre me dicen el Pipa. (...)

–Aquí, donde susmercedes me ven, este sombrero tiene más de dos años, y lo saqué de Casanare.

Alicia, al oír esto, volvió hacia el hombre los ojos asustadizos.

–¿Ha vivido usted en Casanare? –le preguntó.

–Sí, sumercé, y conozco el Llano y las caucherías del Amazonas. (p. 85)

El lector pronto descubre, gracias a una conversación entre Arturo Cova y don Rafo, algunos detalles más sobre la vida de el Pipa:

–Conque el mentado Pipa es un zorro llanero? –pregunté a don Rafo.

–El más astuto de los salteadores: varias veces prófugo, tras curar sus fiebres en los presidios, vuelve con mayores arrestos a ejercer la piratería. Ha sido capitán de indios salvajes, sabe idiomas de varias tribus y es boga y vaquero. (p. 90)

Es por tanto Pepe Morillo Nieto un personaje que no provenía de los llanos, sino que también se había asentado allí. En su forma de expresión no se registran rasgos fonéticos del lenguaje de los campesinos ni presentes en el habla popular.

La fusión de su aspecto con el de un nativo se percibe al final de la primera parte, en la que se narra una acometida fallida de los indios que intentan robar ganado a Arturo Cova y a sus compañeros. En el siguiente texto la similitud entre el Pipa y sus compañeros indígenas es absoluta:

Diezmados en las primeras acometidas, desbandáronse a la carrera, en larga competencia con los caballos, hasta refugiarse en intrincados montes.

–¡Aquí Dólar; aquí Martel! –gritaba yo de estampida defendiendo a un indio veloz que desconcertaba con sus corvetas a dos perros feroces. (...) Al toparme se enmatorró, y yo, receloso de sus arrestos, paré las riendas. Mas de rodillas abrió los brazos:

–¡Señor Intendente, señor Intendente! ¡Soy yo el Pipa! ¡Piedad de mí! (p. 181)

En este punto vemos que el aspecto y la forma de moverse de el Pipa recuerdan tanto a los indios, que incluso los propios personajes de la obra lo confunden con un "salvaje". Entonces, tiene que ser el propio Pipa el que aclare su proveniencia: "¡Caballero, no se equivoque, no se precipite, no me confunda; fue que los indios me aprehendieron, me empelotaron y el señor Intendente me liberó. ¡Él me conoce mucho y su señora me necesita!" (p. 181)

Otro instante en el que se fusiona esta frontera entre la identidad de hombre blanco de Morillo Nieto y su aspecto indio llega en el momento de su muerte, al ser ejecutado cruelmente por los caucheros:

A la sazón, la antigua peonada invadió el patio, donde había una patrulla de indios prisioneros, con los puños engusanados bajo las sogas. (...) Sorda algarada llenaba el ámbito cuando vi sacar del montón de hombres, al Pipa, al Pipa, que venía a identificarme. (...)

– ¡Este es el espía de San Fernando!

– ¡Y vos, animal –replicóle el cauchero corpulentísimo que lo seguía–, sos el Chispita de la Chorrera, el que, rasguñándolos, mataba los indios a su sabor, el que tantas veces me echaba rejo!

Y tirándolo de la coyuntura (...) le cercenó los brazos con el machete, de un solo mandoble, y boleó en el aire, cual racimo lívido y sanguinoso, el par de manos amoratadas. (p. 377)

Aquí podemos observar que el Pipa es sacado de un grupo de indios y si el lector no tuviera conciencia de lo narrado sobre Pepe Morillo Nieto al principio de la novela, en base a esta escena podría ser tomado como indio. En este texto su identidad resulta muy confusa.

El Pipa es por tanto un personaje cuyo comportamiento se acerca tanto al mundo de los nativos que por momentos se confunde con ellos. Para no ser intercambiado por un salvaje, su origen y su estatus social tienen que ser recordados en la novela en varias ocasiones. En su caso observamos la transposición de dos mundos, el del llano y el mundo de afuera, que se fusionan en su persona.

Una nueva trasgresión lingüística en el texto de Rivera la encontramos al inicio de la segunda parte de *La Vorágine*, en la que Arturo Cova y sus compañeros se adentran en la selva. Aquí nos volvemos a encontrar con otro caso de transposición de elementos pertenecientes a la forma de expresión de los personajes de la novela. Para comprobarlo, veamos primero el siguiente texto:

Apareció una tarde el Pipa con cinco indígenas, que se resistían a acercarse mientras no amarráramos a los dogos. Acurrucados en la maleza, erguíanse para observarnos, listos a fugarse al menor desliz, por lo cual el ladino intérprete fue conduciéndolos de la mano hasta nuestro grupo, donde recibían el advertido abrazo de paz con esta frase protocolaria: „Cuñao, yo queriéndote mucho, perro no haciendo nada, corazón contento. (p. 193)

Si nos fijamos en la última frase de este fragmento (Cuñao, yo queriéndote...), vemos que presenta una estructura muy básica, para que los indios, con un conocimiento menor del castellano, puedan entenderla. Esta manera un tanto torpe de expresarse, mediante una serie de frases cortas con los verbos en gerundio y un verbo omitido, no es típica ni para Pipa, ni para Franco, ni ninguno de los compañeros de la cuadrilla de Arturo Cova. Además, ni siquiera podemos decir con certeza a qué personaje pertenece dicha oración –si al Pipa, el cual ejerce la función de punto de unión entre su grupo y los indígenas, o a Arturo Cova como propietario de los perros. De hecho, podría pertenecer a cualquiera de los hombres presentes en la escena.

¿Cuál es el motivo de esta forma de expresión? La respuesta es evidente. Nuestro grupo intenta adaptar su registro lingüístico al de los indios, teniendo en cuenta el conocimiento del español que éstos presentan. Tenemos por tanto ante nosotros la fusión de

las perspectivas de varios personajes, en la que unos se acoplan (Arturo Cova y su grupo) a la perspectiva de los otros (en este caso los indios).

Para entender mejor este fenómeno, vamos a fijarnos en la teoría de las perspectivas de Boris Uspenski, quien en su obra *Poética de la composición*, hace un análisis de la fusión de las posiciones del discurso, en la que el hablante se expresa desde la posición del oyente, tomando como referencia el punto de vista de éste.²²

Para aclarar este hecho, Uspenski cita, por ejemplo, una frase dicha por una persona adulta a un niño: "Ven, cógeme de la manita' en lugar de 'de la mano', es decir, no utilizamos aquí nuestra perspectiva, sino la perspectiva del niño."²³

Otro ejemplo citado por Uspenski proviene de la novela de Dostoievski *El jugador*, en la que el personaje principal Aleksei Ivanovich da un consejo a Polina: "Yo que usted me casaría con el inglés."²⁴ Aquí podemos observar que un hombre dice que se casaría con otro hombre. Esto es posible gracias a que mediante la expresión "yo que usted", Aleksei Ivanovich toma la perspectiva de Polina. Esta frase sacada del contexto de la obra, tal como indica Uspenski, sólo podría ser pronunciada por otra mujer.

En este punto el texto de *La Vorágine* presenta similitudes con la obra de Dostoievski. Arturo Cova y sus compañeros pueden pronunciar su frase gracias a la presencia de los indígenas y a que hablan desde su perspectiva. Si pronunciaran la oración analizada en otro momento, dicha expresión padecería de toda lógica dentro de la obra.

El último punto de trasgresión de elementos idiomáticos que analizaremos en la novela colombiana se refiere a los contrastes en las expresiones de Arturo Cova. A lo largo de toda la obra este personaje-narrador presenta unos elementos en su habla muy variados que Edmundo de Chasca atribuye al lirismo de esta novela.²⁵

En realidad se trata de una serie de elementos épicos, populares, románticos y patéticos como parte esencial del carácter poético de la obra. Si analizamos el lenguaje de Arturo Cova y lo relacionamos con la inestabilidad de su forma de ser, vemos que se puede crear un sistema de caracteres opuestos que se trasponen en la identidad de este personaje.

Edmundo de Chasca reconoce en Arturo Cova la existencia de una serie de rasgos antagónicos tales como la violencia y la lasitud o la desesperación y la esperanza.

²² USPENSKIJ, Boris. *Poetika kompozice*. Brno: Host, 2008, pp. 55–58.

²³ *Ibidem*, pp. 57–58. Traducido por mí.

²⁴ *Ibidem*. p. 55. Traducido por mí.

²⁵ CHASCA, Edmundo de. "El lirismo en *La vorágine*". En: *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. Ed. Trinidad Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1971, pp.114 – 135.

Si queremos comprender mejor este sistema antitético basado en la fusión de caracteres opuestos en el temperamento de Arturo Cova, debemos pararnos un momento en la teoría del contrapunto desarrollada por Mijaíl Bajtín en su ensayo *Dostoievski el artista*. En dicho estudio Bajtín analiza la obra de Dostoievski desarrollando la idea de la obra polifónica característica para el novelista ruso.

En cuanto al discurso de los personajes en las obras de Dostoievski, éste se puede descomponer, en su momento máximo, en una serie de caracteres que resuenan en la mente de los personajes, apareciendo diferentes descomposiciones de la identidad del protagonista, cuya personalidad se va ramificando en varias voces internas que dan lugar al llamado microdiálogo. Dichas voces mantienen una autonomía propia, con sus argumentos y puntos de vista, independientes de la voz central del protagonista o la voluntad del autor.

Un ejemplo de este microdiálogo podría ser la novela *El doble*, en la que el personaje principal, Goliadkin, al verse ridiculizado y rechazado de una manera contundente por la alta sociedad de San Petersburgo, sufre un desdoblamiento de su personalidad, una especie de esquizofrenia causante del enfrentamiento entre el viejo Goliadkin, introvertido e inseguro de sí mismo, y el nuevo Goliadkin, con unas características personales completamente opuestas.²⁶

Uno de los efectos principales de esta polifonía de voces y el microdiálogo es el mencionado contrapunto. Este término musical, que sirve para describir diferentes contrastes y contraposiciones de los tonos en una composición, se transforma en una obra literaria en la contraposición (*punctum contra punctum*) de una posición y otra posición, de una voz y otra voz.

Mijail Bachtin indica que fue L. P. Grossmann quien en su obra *Dostoievski como artista* desarrollara y ampliara esta teoría del contrapunto, "basada en 'el principio de dos o varios relatos paralelos', que se van completando en forma de contrastes y están unidos por principio de la polifonía."²⁷ Bajtín añade que a Grossman "no le interesa ni tanto la polifonía ideológica de las novelas del autor, sino que le interesa mucho más la utilización del contrapunto como factor que junta diferentes historias comprendidas en la novela, sus distintos relatos y diferentes capas de significados."²⁸

²⁶ PECHAL, Zdeněk. Fenomén živlu v ruské literatuře. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2011, pp. – 95–104.

²⁷ BACHTIN, Michail Michajlovič. Dostojevskij umělec. Praha: Československý spisovatel, 1971, p. 61.

Traducido por mí.

²⁸ Ibidem, p. 63. Traducido por mí.

Sklovskij, otro de los literatos citados por Bajtín, añade que "la novela polifónica es dialogante toda y en su completa integridad. Entre todos los constituyentes de la estructura de la novela existen relaciones dialogantes, esto significa que todos están puestos en oposición de una manera contrapuntística."²⁹

Una vez expuestas estas ideas sobre el contrapunto, veamos de qué forma se refleja dicho mecanismo en *La Vorágine*. Aquí se pueden observar en la forma de expresión y la personalidad de Arturo Cova algunos rasgos contradictorios, típicos de la técnica del contrapunto desarrollada por Bajtín.

Según el análisis del estilo en *La vorágine* realizado por Edmundo de Chasca, el sistema contrapuntístico en el lenguaje de Arturo Cova viene enmarcado por el fuerte sentimiento de tragedia con el que está escrita la obra.

Quizás el término de Chasca que mejor expresa el carácter de *La vorágine* es la inestabilidad. La obra está dotada de un fuerte dramatismo, en el que se cuenta el descenso de un grupo de hombres a los infiernos selváticos. José Eustasio Rivera llegó a decir sobre Arturo Cova, el personaje-narrador de su novela, que su estilo poético es "borbollante, apresurado como el agua de los torrentes..."³⁰ Esta frase, según la opinión de Edmundo de Chasca, "también describe perfectamente el estilo de su creador, cuyo arrebatamiento lírico anima con un frenesí de barroquismo tropical la mayor parte de la acción infernal de la obra."³¹

Como resultado de este ímpetu, la personalidad de Arturo Cova sufre un gran desequilibrio. "A través de la novela se alternan la desesperación y la esperanza, la violencia y lasitud del héroe, cuyo ánimo está en un estado continuo de vaivén."³²

Por esta inestabilidad de la personalidad del protagonista, nos encontramos al final de la primera parte de *La vorágine* con un momento en el que se observa la doble personalidad del héroe de la novela. Todo comienza con un instante de desfallecimiento y pasividad en el que Arturo Cova llora al oír la noticia de que ha perdido a Alicia, la cual le había abandonado para marcharse con Griselda a las caucherías de la selva:

Apoyando en el tranquero los codos, comencé a llorar con llanto fácil, sin sollozos ni consternaciones; era que la fuente de la desgracia, vertiéndose de mis ojos, me aliviaba el corazón de

²⁹ BACHTIN, Michail Michajlovič. Dostojevskij umělec. Praha: Československý spisovatel, 1971, p. 59.

Traducio por mí.

³⁰ CHASCA, Edmundo de. "El lirismo en *La vorágine*". En: *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. Ed. Trinidad Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1971, p. 114.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, p. 119.

tan desconocida manera, que permanecí un momento insensible a todo. Miré con cara aflictiva a mis compañeros, sin sentir pudor de mis lágrimas, y los veía consolarme, como en un sueño. Allí me rodeaban todos: el Pipa se había apropiado uno de mis vestidos, las mujeres asaban carne y Franco me exigía que me acostara. (p. 185)

Inmediatamente después, sin embargo, estalla en Arturo la ira, reponiéndose violentamente de sus males, resuelto a partir en ese mismo instante en busca de las dos mujeres, empujado por su odio y su sed de venganza: "Mas al decirme que Alicia y Griselda eran dos vagabundas y que con otras mejores las reemplazaríamos, estalló mi despecho como un volcán, y, saltando al potro, partí enloquecido para darle alcance y muerte." (p. 185)

Una segunda dicotomía ligada a la inestabilidad de Arturo Cova y al fuerte dramatismo de la obra, la podemos percibir en los cambios del paisaje, conforme va transcurriendo el viaje del protagonista, en el cual vienen insertados brevísimos momentos de armonía y esperanza, que van turnándose con momentos de una gran desesperación.

En este caso, es la naturaleza del llano en la que se pueden observar algunos rasgos positivistas: "Y otra vez nos alejamos por el desierto oscuro, donde comenzaban a himplar las panteras, sin resolernos a descansar, sin abrigo, sin rumbo, hasta que la aurora tardía abrió su alcázar de oro a nuestra desfalleciente esperanza." (p. 172)

Estas sensaciones de esperanza que evoca la pampa, contrastan notablemente con otros momentos de total incertidumbre que Arturo Cova siente al verse sumergido en la selva:

Déjame huir, oh selva, de tus enfermizas penumbras, formadas con el hálito de los seres que agonizaron en el abandono de tu majestad. ¡Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas! ¡Quiero volver a las regiones donde el secreto no aterriza a nadie, donde es imposible la esclavitud, (...) ¡Quiero el calor de los arenales, el espejeo de las canículas, la vibración de las pampas abiertas! ¡Déjame tornar a la tierra de donde vine, para desandar esa ruta de lágrimas que recorrí en nefando un día, cuando tras la huella de una mujer me arrastré por montes y desiertos, en busca de la Venganza, diosa implacable que sólo sonríe sobre las tumbas. (p. 190)

Si ahora regresamos al final de la primera parte de *La vorágine*, aquí hemos dicho que la personalidad de Cova sufre de una gran inconsistencia, y que en un momento de arrebatado siente un fuerte odio y sed de venganza al perder a Alicia. Este hecho le "obliga" a salir en persecución de su mujer, para vengar la ofensa que había sufrido. Sin embargo, estos sentimientos de inestabilidad hacia su amante se pueden observar también en su relación con otros personajes femeninos de la novela –Griselda y Zoraida Ayram. Arturo Cova entra en

trato directo con las tres mujeres y se comporta con ellas de una manera u otra, dependiendo de su estado de ánimo actual.

De esta forma, en la obra aparece por momentos la idealización de la mujer analizada por Chasca, que se refleja en sus sentimientos hacia la turca Zoraida: "¡Indudablemente la madona Zoraida Ayram era una mujer extraordinaria! Intenté quererla, como a todas, por sugestión. ¡La bendije, la idealicé!" (p. 327)

Sin embargo, en otro momento Cova da un giro mostrando una gran repulsión hacia esta mujer, que contrasta con la admiración que antes había sentido hacia ella:

Porque esta jamona alcanza los límites de la marchitez y de la obesidad. Así lo noté desde que la vi. Aunque pasa de los cuarenta, no se le descubre ni una cana blanca, por milagro de sus cosméticos: ¡pero yo se las adivino!

¡Oh fatiga de la presencia que disgusta! ¡Oh asco de los besos que no se piden! Estaba obligado a disimular, en provecho de nuestros planes, esa repulsión que la madona me produce, y a no tener descanso en mi desabrimiento, pues ninguno de mis amigos ha podido sustituirme en el ruin oficio de tenerla propicia. (pp. 356 – 357)

Por su parte, al principio, la relación de Arturo Cova con Alicia estuvo marcada por la indiferencia:

Alicia fue un amor fácil: se me entregó sin vacilaciones, esperanzada en el amor que buscaba en mí. Ni siquiera pensó en casarse conmigo... (...)

...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. (pp. 79 – 81)

Estas líneas difieren de los sentimientos de furor que siente, después de que Alicia le abandonara al ser engañada por Barrera. Con este fin, recordemos la escena analizada más arriba, donde Arturo Cova se siente ofendido y, empujado por su odio y la deshonra, sale en busca de las mujeres "botadas".

La fuerza del sino en la turbulenta relación entre Arturo y Alicia se observa en el siguiente párrafo, en el que el odio y la admiración hacia su amante se unen en un mismo discurso:

La misma Alicia, con todos los caprichos de la inexperiencia, jamás traicionó su índole aseñorada y sabía ser digna hasta en las mismas intimidades. Mi encono irascible, mi rencor perenne,

el enojo que siento al recordarla, no alcanzan a deslucir esa honestidad que, por fuerza, debo reconocerle y abonarle, aunque hoy la repudie por degradada y pérfida. (p. 356)

El nexa entre Arturo Cova y la tercera de las mujeres mencionadas, Griselda, vuelve a ser inestable, siendo en este caso su "odio" hacia la esposa de Fidel más marcado.

En el caso de esta mujer volvemos a observar el mismo proceso que hemos analizado al hablar de Zoraida y Alicia. Aunque en un principio Arturo pueda sentirse indiferente ante Griselda, finalmente acaba deseándola y rechazándola, igual que a todas:

La niña Griselda pasó una vez cerca de mi chinchorro y con mano insinuante la cogí del cuadril. Cerrando el puño, hizo ademán de abofetearme, miró hacia donde Alicia dormía y me sacudió con un cosquilleo.

–Pocapena, ya sabía que eras alabastero.

Al inclinarse, sobre mi pecho, sus zarcillos, columpiados hacia adelante, le golpeaban los pómulos.

–¿Estas son las perlas que ambiciona Barrera?

–Sí, pero déjalas pa vos.

–¿Cómo podría quitarlas?

–Así –dijo, mordiéndome bruscamente la oreja. Y, ahogada en risa, me dejó solo. Luego, con el dedo en la boca, regresó para suplicarme:

–¡Que no lo vaya a sabé mi hombre! ¡Ni tu mujé! (p. 122)

Inmediatamente después de esta escena de "coqueteo" con Griselda, aparece la negación rotunda de Arturo Cova, en la que declara su aborrecimiento hacia la esposa de Franco:

Sin embargo, la lealtad me dominó la sangre y con desdén hidalgo puse en fuga la tentación. Yo, que venía de regreso con todas las voluptuosidades, ¿iba a injuriar el honor de un amigo, seduciendo ha su esposa, que para mí no era más que una hembra, y una hembra vulgar? (...)

Esta revelación salvó definitivamente el honor de Franco, porque desde ese momento la niña Griselda me pareció detestable. (p. 124)

Su mala relación con Griselda va después en aumento, hasta el punto de atacarla físicamente:

Me echaron en un chinchorro y pretendieron coserlo por fuera; mas con pataleo brutal rompí las cabuyas y, agarrando a la niña Griselda por el moño, la arrastré hasta el patio.

–¡Alcahueta! ¡Alcahueta! –Y de un puñetazo en el rostro, la bañé en sangre.

Luego, en el delirio vesánico, me senté a reír. Divertíame el zumbido de la casa, que giraba en rápido círculo, refrescándome la cabeza. (p. 138)

Después de este momento lleno de violencia y locura se da un nuevo giro en el comportamiento en Arturo Cova, que contrasta con la conducta desmesurada anterior, confesando a Franco en un acto de arrepentimiento absoluto la crueldad con la que había tratado a Griselda:

–Franco –le dije–: Yo no soy digno de tu amistad. ¡Yo le pegué a la niña Griselda!

Desconcertado, se ahogó en estas voces:

–¿Alguna falta que te cometió? ¿A tu señora? ¿A ti?

–¡No, no! Me emborraché y las ofendí a ambas, sin motivo alguno. Hace siete días que las dejé solas. ¡Dispara contra mí esa carabina! (p. 159)

Una vez analizada su relación hacia las mujeres, veamos ahora un último aspecto del contrapunto en el modo de expresión de Arturo Cova.

Edmundo de Chasca al hablar en su artículo sobre *La vorágine* reconoce que en el lenguaje del narrador de la obra colombiana existen elementos hiperbólicos ligados a la sublimidad en el estilo de Cova, relacionados con "los astros de alta esfera" que elevan su lenguaje "al nivel de la alta poesía."³³ Podemos completar diciendo que junto a estos símbolos estelares aparecen también imágenes angelicales, casi espirituales, que enriquecen estas evocaciones de los cuerpos celestes. Éstos son al mismo tiempo sinónimos de la nostalgia y el anhelo que siente Arturo Cova por Alicia, por los espacios abiertos, por el firmamento, por las pampas. Se trata de manifestaciones que se dan una vez adentrado en la selva. De esta manera Arturo se pregunta y declara:

¿Dónde estará la estrella querida que de tarde pasea las lomas? ¿Aquellos celajes de oro y múrce con que se viste el ángel de los ponientes, por qué no tiemblan en su dombo? (p. 189)

Comprendo que en el instante de mi agonía se borrarán de mis pupilas vidriosas las imágenes más leales; pero en la atmósfera sempiterna por donde ascienda mi espíritu aleteando, estarán

³³ CHASCA, Edmundo de. "El lirismo en *La vorágine*". En: *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. Ed. Trinidad Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1971, p. 125.

presentes las medias tintas de esos crepúsculos cariñosos, que, con su pincelada de ópalo y rosa, me indicaron ya sobre el cielo amigo la senda que sigue el alma hacia la suprema constelación. (194)

Estas evocaciones religiosas tienen por función intensificar ese deseo de escapatoria ante el laberinto que supone la selva:

Y por encima de ese alado tumulto volvía a girar la corona eucarística de garzas, se despentalaba sobre la ciénaga, y mi espíritu sentíase deslumbrado, como en los días de su candor, al evocar las hostias divinas, los coros angelicales, los cirios inmaculados. (p. 204)

Paz, misterio, melancolía. Elevado en pos del arpegio, el espíritu se desligaba de la materia y emprendía fabulosos viajes, mientras el cuerpo se quedaba inmóvil, como los vegetales circunvecinos. (p. 327)

En contraste con estas descripciones de los astros en el firmamento y de los sentimientos casi místicos como símbolos de armonía y de paz interior, aparecen en el texto descripciones de imágenes terrenales llenas de muerte y podredumbres que acompañan a Cova y a su cuadrilla en su descenso hacia los infiernos selváticos.

Nos encontramos así con arrebatos de desesperación y de imágenes atroces, sinónimo del mal de la montaña que se va apoderando de los hombres, descomponiendo sus cuerpos y mentes:

¡Ojalá me guindara de un árbol, donde el sol pudriera mis carnes y el viento me agitara como un péndulo! (p. 244)

Yo no quería ver al difunto. Sentía repugnancia al imaginar aquel cuerpo reventado, incompleto, lívido, que fue albergue de un alma enemiga, y que mi mano castigó. (p. 178)

Esta alternancia de elementos maravillosos y lejanos y la realidad aterradora más inmediata se irán sucediendo a lo largo de la obra, en la que la selva, a medida que avance el viaje de Arturo Cova, comenzará a ejercer su predominio. Serán entonces las imágenes de una naturaleza poderosa e inhumana las que queden grabadas en las mentes y cuerpos de los protagonistas.

El poder de la foresta es absoluto, quedando Cova totalmente atónito al darse cuenta de lo que realmente es aquel laberinto, un espacio infrahumano lleno de deformidades y de criaturas abominables:

Por primera vez, en todo su horror, se ensanchó ante mí la selva inhumana. Árboles deformes sufren el cautiverio de las enredaderas advenedizas que a grandes trechos los ayuntan con las palmeras y se descuelgan en curva elástica, semejantes a redes mal extendidas, que a fuerza de almacenar en años enteros hojarascas, chamizas, frutas, se desfondan como un saco de podredumbre, vaciando en la yerba reptiles ciegos, salamandras mohosas, arañas peludas. (p. 295)

A partir de este momento se da una sucesión de hechos rápidos que culminarán con el trágico destino de Cova y sus hombres. Con el final de la novela termina también esta dicotomía ligada a la verticalidad, formada por dos polos. El uno sinónimo de altura, libertad y espacios abiertos, y el otro ligado al espacio cerrado, que supone el laberinto selvático con sus horrores y los desafortunados destinos de los protagonistas.

2.1.2 El lenguaje en *La serpiente de oro*. La diglosia de Lucas Vilca

En la novela *La serpiente de oro* del escritor peruano Ciro Alegría se narra el valor de los cholos de Calemar en su lucha diaria contra la naturaleza representada por la selva y el río Marañón. Este río puede ser considerado como el motor principal de la narración, ya que con sus constantes bajadas y crecidas va dictando el ciclo de vida de los balseros de Calemar.

El título de esta obra se puede deducir, en primer lugar, de las palabras del ingeniero Osvaldo Martínez de Calderón quien llega a estos lugares para hacer un estudio de las riquezas geológicas de la región con el fin de su explotación. Este joven sueña con fundar una gran empresa, "La serpiente de oro", dedicada a la extracción de pepitas de oro del Marañón.

Otra explicación al título de la obra nos la da Lucrecio Pérez Blanco, el cual opina que:

La serpiente de oro es para los cholos el río Marañón, porque el río es su riqueza, su sustento y su trabajo (oro al fin y al cabo): pero siempre porque en él acecha la muerte, creando un mundo de peligros continuos a los que los cholos de Calemar tienen que enfrentarse y entre los que está la víbora ("inti-waraka"), que, a la luz y en su huída, brillará como una cinta de oro.³⁴

Si ahora nos atenemos a los aspectos analizados en *La vorágine*, vemos que en *La serpiente de oro* hay similitudes con la obra del autor colombiano. En su novela, Ciro Alegría utiliza el mismo procedimiento en el trato de los personajes, introduciendo unas descripciones más o menos exhaustivas de los protagonistas, apareciendo al mismo tiempo una clara diferenciación lingüística entre ellos. Éste es uno de los rasgos característicos del regionalismo hispanoamericano de principios del siglo XX.

Siguiendo esta exposición, Ciro Alegría nos explica ya al inicio de su novela el caso del joven ingeniero, quien llega de Lima a Calemar con sus propósitos empresariales:

¡Ah!, Osvaldo Martínez de Calderón, para servirles, y he venido a estudiar la región. Después aclaró, que era de Lima, ingeniero, hijo del señor fulano de tal y de la señora mengana de cual y que trataba de formar una empresa para explotar las riquezas naturales de la zona.³⁵

³⁴ PÉREZ BLANCO, Lucrecio. *Canto, drama y tragedia en la narrativa de Ciro Alegría*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria – Biblioteca Universitaria. Memoria digital de Canarias, 2005. [on-line]. En: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1448702.pdf>, pp. 14–15.

³⁵ ALEGRÍA, Ciro. *La serpiente de oro*. Fuenlabrada (Madrid), Planeta-Agostini, 1985, p. 12. Todas las citas serán de esta edición.

Cuando don Osvaldo llega a la comarca, uno de los primeros personajes con los que se encuentra es don Juan Plaza. Las primeras impresiones que don Osvaldo se lleva del "anciano de poblada barba" dejan claro, que Juan Plaza era un hombre que también se había venido a esos lugares, para asentarse allí:

Era don Juan Plaza, el hacendado de Marcapata. (...) Don Juan tenía para los forasteros una cordialidad ancha (...) Este [don Osvaldo] se alegró viendo una cara blanca y sintiendo una mano fina, pero su contento fue mayor al escuchar, aunque con el acento de la región, un castellano claro y suelto. Era el reencuentro con el mundo dejado allá abajo, hacia el sur, muy lejos... (p. 45)

Nada más conocerse, transcurre entre los dos hombres una conversación en la que el joven Osvaldo explica los propósitos por los que se había decidido viajar hasta Calemar:

–Crea usted, mi don Juan, que con la empresa que traigo, por aquí variarán hasta las costumbres. (...)

–Sin duda, señor. Mire: yo le aconsejaría el río, el Marañón. ¿Por qué no lava oro? Eso es un emporio de riqueza, de metal tirado. (p. 55)

Si hacemos un análisis gramático-fonético de la conversación entre don Osvaldo y don Juan, vemos que ambos hombres utilizan el lenguaje culto. Esto se debe a que los dos provienen de la ciudad de Lima, con lo cual se pueden considerar fuereños, al igual que Arturo Cova o Alicia en *La vorágine*.

La otra similitud de *La serpiente de oro* con *La vorágine* es también evidente. El lenguaje de los lugareños, en este caso los cholos de Calemar, está repleto de regionalismos y rasgos fonéticos recogidos de las zonas rurales. Tal es el caso, por ejemplo, de los hermanos Arturo y Rogelio, hijos de don Matías y doña Melcha. En una ocasión, cuando se quedan discutiendo si pasar o no un tramo peligroso del río Marañón, su conversación transcurre de la siguiente manera:

El Arturo insistía:

–Más bien juera bajar onde la palyita que va venir, amarrar juerte la balsa y pasar la noche poray... Yo te lo digo con conciencia, hermano, ocho veces hey pasao...

Pero el Rogelio no estaba para convencerse:

–Ba, hom... Yo te pensaba güenazo. Vamos nomá... Sí pasamos, hom... (pp. 70 – 71)

Don Matías, padre de ambos jóvenes, en ese mismo momento presiente que sus hijos están en peligro, prediciendo la tragedia que se avecinaba. Su lenguaje pertenece al mismo registro lingüístico que el de sus hijos: "Los muchachos sian aplicao al trago dejuero. Siel río sigue bajando, será e peligro que pasen po Laescalera... Güenes la merma, pero ya no tanto." (p. 64)

Vemos que en los fragmentos seleccionados se repiten algunos de los rasgos fonéticos mencionados por Arturo Torres Ríoseco con respecto a *La vorágine*, tales como la supresión de la *d* intervocálica (pasao) o la transformación de la *f* en *j* (juera, juerte).

Otra de las similitudes entre *La vorágine* y *La serpiente de oro* está en la estructura de ambas novelas, en las que a parte del argumento central de la obra aparecen multitud de relatos intercalados.

En cuanto a la figura del narrador, en *La vorágine* esta función le corresponde al protagonista de la novela, Arturo Cova. En *La serpiente de oro* se trata del cholo Lucas Vilca, quien también actúa como personaje-narrador en la obra peruana. En ambos casos se trata de dos personajes cuya función es la de seguir la línea central del argumento en cada una de las novelas correspondientes.

Hasta este punto ambas obras presentan unas características muy similares. Sin embargo, si nos fijamos en el lenguaje utilizado por Arturo Cova y Lucas Vilca, podemos observar una serie de divergencias entre estos personajes-narradores.

Mientras que en *La vorágine*, tal como hemos visto, el lenguaje de Arturo Cova es un lenguaje culto y sin rasgos dialectales, Lucas Vilca, por su parte, presenta dos registros idiomáticos muy diferentes. Por un lado el lenguaje gramaticalmente correcto y culto, por otro, el lenguaje cholista.

Lucrecio Pérez Blanco dice al respecto que: "Esta doble actitud lingüística del relator-protagonista es la que, a mi entender, delata que Ciro Alegría es quien está detrás del Vilca narrador y lo abandona cuando éste protagoniza alguna acción como personaje del mundo de Calemar." De esta forma, "Lucas Vilca, como cholo, entabla diálogo por ello usado, pero como narrador, usa una lengua culta."³⁶

En *La vorágine*, además, la narración de Arturo Cova transcurre en primera persona. En *La serpiente de oro*, tal como indica Pérez Blanco, la narración se realiza en primera o en tercera persona, dependiendo de si Lucas Vilca actúa como narrador en la obra o como uno de

³⁶ PÉREZ BLANCO, Lucrecio. *Canto, drama y tragedia en la narrativa de Ciro Alegría*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria – Biblioteca Universitaria. Memoria digital de Canarias, 2005. [on-line]. En: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1448702.pdf>, p. 15.

sus protagonistas: "La narración en primera o tercera persona (dependerá del protagonista o el narrador) se debe a un relator principal, que al mismo tiempo es recopilador de relatos que ha escuchado o vivido; y por tanto obra como notario y también como protagonista." (p. 15).

Veamos un fragmento del capítulo 17 de *La serpiente de oro*, en el se pueden observar los rasgos lingüísticos que acabamos de definir:

El Marañón tiñe su cuerpo núbil con un azul de inmensidad. Viene el viento y el carrizal es una antara de voces. La Florinda sigue allí, desnuda, en medio de la naturaleza que la rodea en un gesto de admiración. (...) Sus grandes ojos pardos, bordeados de las ojeras azulencas que tienen las mujeres de estos valles, miran distraídamente las ágiles manos que chapotean...

5 Yo me he ido acercando quedamente entre el carrizal.

–¡Florinda! – grito con una voz que nunca me he escuchado.

Se asusta y gana la orilla cubriéndose con la ropa de cualquier modo. (...) Y estoy yendo hacia ella, agazapado como un puma, cuando alguien llama:

–¡Florindaaaá!...

10 Corro por entre el carrizal hacia abajo y, saliendo a un lado, me pongo a machetear furiosamente. Las cañas caen a cada trino de la hoja rápida. Ha sido el Taita, don Pancho, que se acerca con un atado.

–Puacá estará la china Flori...

–Porai oigo un canto.

–La mama le mandesto pa que tamién lo lave...

15 –Porai ta, dejuro...

–¿Y vos? – pregunta el viejo afilando una sospecha en el destello fugaz de sus ojillos suspicaces.

–Puacá, cortando carrizo a ver si armo antaras... Los bambamarquinos siempre quieren...

–Ajá, ta güeno, hom...

Don Pancho se aleja silbando y tropezándose en las raíces de los carrizos.

20 Desde ese día soy yo mismo y soy otro. Me siento solo en esta choza. (...) ¿Se asustaría de veras la Florinda? ¿No sería que solamente se sorprendió? ¿O se enojaría? La coca, que consuela siempre, me da una pena atroz. (pp. 150 – 151)

En este fragmento vemos que Lucas Vilca comienza con una descripción del Marañón y de Florinda que se baña junto al gran río (líneas 1–4). En este caso Vilca actúa como narrador de la obra, relatando los sucesos en tercera persona y utilizando un lenguaje lírico-culto, con expresiones poéticas como "cuerpo núbil con un azul de inmensidad" u "ojeras azulencas". Cuando don Pancho le sorprende, Lucas Vilca cambia su función narrativa en el texto, convirtiéndose en un personaje más de la novela. Esto conlleva también el cambio

en el registro idiomático, dejando atrás el lirismo y pasando a utilizar el lenguaje dialectal. De ahí las expresiones como: "Porai oigo un canto", "Porai ta, dejuro... " y "Puacá, cortando carrizo" (líneas 13, 15 y 17 respectivamente).

Si seguimos hasta el final del fragmento, vemos que después de marcharse don Pancho, Lucas Vilca recupera el lenguaje culto y su función de narrador (línea 19).

Las últimas tres líneas, sin embargo, no pertenecen a la narración del argumento de la novela, sino a un monólogo interior de Lucas Vilca como personaje. Se rompe así el sistema idiomático presentado por Lucrecio Pérez Blanco y lo dicho sobre la narrativa en *La serpiente de oro*. En este caso vemos un caso más en la forma de expresión de Lucas Vilca. Hemos dicho que como narrador utiliza el lenguaje culto y como personaje un modo de expresión regional. Aquí debemos especificar diciendo que Lucas Vilca utiliza el lenguaje cholista cuando participa en la novela como "personaje activo", tomando parte en los diálogos y acciones junto a los demás personajes de Calemar. En el caso del monólogo interior (líneas 20–22 del texto analizado), sin embargo, esto no es así. Vilca sigue siendo un personaje más de la novela, pero en este caso ya no toma parte en ninguna acción, cambiando de manera significativa también su registro idiomático. Presenta por tanto una forma culta de expresarse y no el lenguaje dialectal que en este caso debería corresponderle.

Si ahora volvemos a observar el panorama general de la obra, vemos que se puede encontrar algún ejemplo más sobre esta fusión del estatus social de Lucas Vilca como personaje, y el lenguaje culto (y no dialectal) por él utilizado. Se vuelve a romper de esta forma el esquema que hemos marcado al principio, en el que el narrador utiliza un castellano fonéticamente correcto, siendo el personaje el que utiliza un lenguaje lleno de rasgos regionalistas. Este hecho se puede observar en un diálogo del capítulo 5 de *La serpiente de oro*, que transcurre entre Vilca y el viejo Matías:

Yo le decía a don Matías:

–Ya vendrán. El Arturo es un balserote de cuenta y el Roge sale a nado.

Y el viejo ratificaba, convencido:

–Sí, pué. (p. 64)

Y más adelante continúan:

Su sangre salpicaba las piedras. De pronto se puso pálido.

–¿Le duele la mano?

– Quesqué –gruñó– es una corazonada lo que mia dao... (p. 66)

En estos textos podemos observar que Vilca participa en la novela de forma activa al comunicar directamente con don Matías. Sin embargo, si nos fijamos en las oraciones que pronuncia: "Ya vendrán", "¿Le duele la mano?", vemos que no hay rasgos fonéticos que pudiéramos considerar dialectales, mientras que el lenguaje del viejo Matías está marcado por el habla regional (pué, quesqué, dao...).

Visto esto, podemos concluir el presente capítulo resumiendo que el lenguaje en *La serpiente de oro* está compuesto por formas heterogéneas que se van transponiendo continuamente en la figura de Lucas Vilca, en el que se alternan continuamente la presencia del narrador y el protagonista dando lugar a la hibridación del texto.

Con la mezcla de estos elementos Ciro Alegría consigue el efecto de la variabilidad interpretativa de su obra, basada en la inestabilidad de sus normas que se van rompiendo una y otra vez sin que aparezca una variante definitiva ligada a la identidad del cholo Vilca.

2.2 Juegos narrativos entre lo real y lo irracional

2.2.1 El narrador no fidedigno en *La vorágine* y *La serpiente de oro*. La omnisciencia de Arturo Cova

Si ahora sobrepasamos el campo del lenguaje y los rasgos fonéticos de las dos obras mencionadas y realizamos un análisis de su composición y su técnica narrativa, vemos que tanto *La vorágine* de José Eustasio de Rivera como *La serpiente de oro* de Ciro Alegría son dos obras polifónicas, con multitud de voces y relatos intercalados que van influenciando en mayor o menor medida el argumento central en ambas novelas.

Para Lucrecio Pérez Blanco en *La serpiente de oro* esto sucede "porque el pueblo cholo, para Ciro, es aprendiz y maestro de relatos."³⁷ De esta forma aparecen multitud de historietas narradas por personajes como don Matías, Silverio u Osvaldo.

En *La vorágine* este panorama narrativo es similar, apareciendo en la novela junto a la trama central de Arturo Cova, varios de relatos de diferente extensión y funcionalidad: podemos mencionar las historias contadas por Helí Mesa, Clemente Silva o Ramiro Estébanez.

Sin embargo, mientras que en *La serpiente de oro* el cholo Lucas Vilca tiene una función narrativa claramente dominante, en *La vorágine* algunos de estos relatos "secundarios" se pueden considerar como básicos para el desarrollo del argumento de la novela. Tal es el caso de la narración de Clemente Silva, la cual ocupa gran parte de la segunda parte y porción de la tercera. Éste se puede definir como "el segundo centro colector de la información proporcionada por la novela y el segundo ámbito de interpretación de los signos que configuran *la totalidad del relato*."³⁸ De esta forma, Clemente Silva se convierte en mucho más que un personaje secundario o episódico dentro de *La vorágine*. Su testimonio es crucial para Arturo Cova, gracias al cual obtiene una visión detallada de las atrocidades que sufren los recolectores de caucho en el interior de la selva, pudiendo así presentar su denuncia social contra sus explotadores:

...los capataces inventan diversas formas de explotación: les roban el gaucho a los sirigueros, arrebatándoles hijas y esposas, los mandan a trabajar a caños pobrísimos, donde no pueden sacar la goma exigida. (p. 251)

³⁷ PÉREZ BLANCO, Lucrecio. *Canto, drama y tragedia en la narrativa de Ciro Alegría*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria – Biblioteca Universitaria. Memoria digital de Canarias, 2005, p. 16. [on-line]. En: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1448702.pdf> cit. In: ALEGRÍA, Ciro (1959), *Novelas completas*, Madrid, Aguilar, p.49.

³⁸ PERUS, Françoise. *De selvas y selváticos*. Santafé de Bogotá, D.C.: Plaza & Janés, 1998, p. 132.

Sólo que la realidad va más despacio que la ambición y el beriberi es mal amigo. En el desamparo de vagas y estradas muchos sucumben de calenturas, abrazados al árbol que mana leche, pegando a la corteza sus ávidas bocas, para calmar, a falta de agua, la sed de la fiebre con caucho líquido. (p. 245)

Tampoco debemos olvidar el primer relato de Helí Mesa, el cual aparece al principio de la segunda parte. Sin él, la cuadrilla de Arturo Cova probablemente no habría sabido por dónde seguir su camino, finalizando el viaje de todo el grupo de forma prematura. Gracias a este personaje no sucede así. En este punto, Helí Mesa nos cuenta las tácticas que utiliza Barrera para engañar a los enganchados, prometiéndoles grandes riquezas en las caucherías de la selva, abandonándolos después a su suerte, dejándolos en manos de los compradores de hombres y mujeres, de cuyas garras pocos consiguen escapar: "Aprovechando la borrachera que nos vencía, nos filiaba el Palomo y nos amarraba de dos en dos. Desde ese día fuimos esclavos y en ninguna parte nos dejaban desembarcar." (p. 220)

Helí Mesa les da también la pista por dónde deberían seguir su camino para reencontrarse con las mujeres secuestradas: "Vamos, pues, a buscar a los forajidos, a libertar a los enganchados. Estarán en el río Guainía, en el siringal de Yaguaraní." (p. 221)

Estos relatos cumplen por tanto una función esencial en la novela de Rivera, ya que completan la omnisciencia de Arturo Cova como personaje y narrador, el cual reencuentra su rumbo y a partir de este momento sabrá con lo que se encontrará selva adentro.

Sin embargo, los relatos en *La vorágine* y en *La serpiente de oro* no cumplen solamente con una función informativa, apareciendo también narraciones líricas, fantásticas o cuentos que contrastan con el carácter realista de estas dos obras. Dentro de las historietas relatadas por los diferentes personajes, en algunos casos el narrador pierde su omnisciencia pues lo que cuenta puede ser totalmente inverosímil, inventado en el momento o pueden suceder hechos tan extraordinarios dentro de la realidad ficticia de la novela que chocan con el panorama general de la obra.

Muchas de estas historias y cuentos provienen de la tradición oral del continente americano, siendo incorporadas por los autores en sus obras para mantener viva la tradición y el folklore de las diferentes regiones de América.

Si hacemos un análisis detallado de este hecho, vemos que en *La serpiente de oro* tanto Lucas Vilca como otros oradores de relatos actúan, en la mayoría de los casos, como narradores fidedignos al poder aclarar todos los puntos de los relatos expuestos. Por otro lado, existen diferentes historias en las que los relatores no son capaces de explicar de una manera

satisfactoria los sucesos narrados, apareciendo puntos ilógicos que crean la confusión y al mismo tiempo causan la reacción del oyente o el lector, quienes pueden realizar diferentes interpretaciones de dichas narraciones.

Con respecto a la veracidad de las historietas intercaladas en una obra literaria, podemos mencionar al teórico checo Zdeněk Pechal, quien en su ensayo *El fenómeno de la desmesura en la literatura rusa* realiza un estudio de diferentes métodos narrativos con los que se consigue el juego entre las diferentes realidades dentro de un texto artístico. Uno de estos métodos es precisamente la incorporación de relatos breves al argumento principal de la obra:

"Al contar lo ya contado, se introduce en el texto el aspecto de la suposición – érase una vez – no érase una vez. Aquí, sin embargo, las suposiciones no son una parte integral de los géneros literarios, tal como sucede en el caso del cuento, sino que introducen en el relato, el cual crea la ilusión de confianza, el elemento de la puesta en duda."³⁹

Hemos dicho ya que en *La serpiente de oro* algunos narradores de las historias intercaladas son omniscientes, conocedores de todos los detalles de la realidad presentada. Tal es el caso de la narración de don Matías o la de don Juan.

En otros casos, sin embargo, se trata de un narrador no omnisciente/no conocedor de todos los sucesos, hecho que le convierte en un narrador no digno de confianza. En estos casos, tal como indica Zdeněk Pechal, el efecto se consigue gracias a la *fusión* de los géneros literarios transmitidos de forma oral con los que se transmiten de forma escrita.

Esto se debe a que en los relatos transmitidos de forma oral es importante ante todo el modo de contar una historia y no el contenido de la misma:

La narración no es percibida de forma seria en el sentido estricto de la palabra, (...) sino, ante todo, desde el punto de vista de su atracción, suspense, de sus imprevistos, misterio, de cómo consigue entretener y de cómo consigue cautivar y despertar la atención⁴⁰ [del público].

En definitiva, el interés en estos relatos se centra en el orador y en su capacidad de improvisación y de adaptación de la narración al momento.

³⁹ PECHAL, Zdeněk. *Fenomén živilu v ruské literatuře*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011, p. 61. Traducido por mí.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 59. Traducido por mí.

Además, el relator en su narración expone los sucesos tal como los oyó contar, sin buscar la lógica de los acontecimientos. En *La serpiente de oro* sucede así, por ejemplo, con la historia narrada por Silverio Cruz. Se trata de una historieta popular sobre la muerte de los pájaros que suben "toítos" al cielo después de la muerte, pues en la tierra no han hecho ningún mal.

Desde el principio Silverio Cruz da a entender que se trata de una narración que él oyó contar a su madre que al mismo tiempo la había oído de joven: "Canduera muchacho mi mama contabuna historia quella loyó tamién cuando muchacha..." (p. 101)

La narración tiene como consecuencia la reacción del público que se muestra incrédulo ante lo que les acababa de contar Silverio: "Guá hom, perueso nues muerte –apunta el viejo un tanto asombrado." (p. 102)

Silverio enseguida reacciona proponiendo una explicación de lo contado: „Esues, pué, la muerte diun pajarito –continúa el Silverio– pué un pajarito se va toíto pal cielo, pue ni con su cuerpecito ha hecho siquiera niun daño..." (p. 102)

Silverio Cruz después prosigue con su narración, contando nuevos sucesos que dejan definitivamente desconcertados a los oyentes:

Güeno, pué... Yeneso los pajaritos vieron ondel cristiano yuno dellos voló pa una rama cerca dél y dizqué habló como si juera otro mero cristiano tamién yası jué que le advirtió: «Yas visto lo que niun cristiano ve. Si cuentas, mueres». Yenton el cristiano dijo que no contaría, yası como dijo así luizo, pue e contar tenía que morir... (p. 102)

La reacción del público en cuanto a esta última frase no se hace esperar: "Güeno, pero siel cristiano no pudo contar y nua contado como dices, ¿cómo pa ber sabido después?..." (p. 102)

La pregunta va seguida de las diferentes variantes explicativas de los sucesos narrados que son, por su parte, variantes equivalentes entre sí:

- Dejuro ques invención dialguien nomá... (...)
- Anque quien sabe lo contó enel sueño yenton nuera su culpa...
- Sus interlocutores ríen socarronamente. (p. 102)

Siguen algunas aclaraciones y otra frase de incredulidad: "No, no, qué va contar tuese cuentazo naides en el sueño." (p. 102)

Finalmente, Silverio, ante el acoso del público, cierra la conversación dando una explicación "no explicativa" a lo contado: "Será, entón, peruası contaba mi mamita." (p. 103)

En esta historia narrada por Silverio Cruz vemos por tanto un claro ejemplo de un narrador no conocedor de toda la realidad relatada, llegando como reacción en este caso los comentarios de los oyentes que empiezan a reflexionar sobre los sucesos narrados.

En este tramo de la obra podemos observar también otro de los aspectos definidos por Zdeněk Pechal en la incorporación de géneros transmitidos de forma oral al texto escrito. El locutor cuenta los sucesos tal como se los contaron a él, sin buscar la lógica de los acontecimientos. Cuando los demás protagonistas se muestran incrédulos, lo único que hace es remarcar este hecho: así se lo había contado su madre.

2.2.2 La huella: un símbolo de lo racional y lo sobrenatural

Al hablar de *La vorágine* y de *La serpiente de oro*, hemos dicho que las formas heterogéneas e híbridas son un elemento básico presente en ambas novelas, donde aparecen diferentes formas de lenguaje que dan lugar a la disglosia compuesta por el lenguaje formalmente correcto y las demás variantes del castellano. Hemos podido comprobar también que en ambas novelas se observa una hibridación basada en la coexistencia de la oralidad y la escritura.

Si nos centramos ahora en el topos de la selva, vemos que a pesar de contar con una literatura extraordinariamente rica y extensa, muchos pueblos de la Amazonía siguen transmitiendo sus sabidurías de forma oral, siendo incluso hoy en día la oralidad su única "forma de escritura". Estos cuentos y leyendas al ser captados después por los autores hispanoamericanos, tienen los efectos en la exposición del texto arriba indicados, con las técnicas narrativas del autor no omnisciente y no digno de confianza, bifurcándose además la realidad del texto en diferentes variantes interpretativas.

Es por tanto el ambiente cultural de América un medio en el que es posible la mezcla de lenguajes, estructuras y tradiciones literarias que se van entremezclando de forma natural, permitiendo la existencia de uno de los elementos básicos de la cultura del nuevo continente: su hibridación.

Si hacemos una comparación del trato de la realidad en *La serpiente de oro* y en *La vorágine*, podemos comprobar que en la novela colombiana nos encontramos también con una historia intercalada en el argumento principal de la obra con unos efectos similares a los presentados por Ciro Alegría en su obra. En la obra del escritor peruano se trataba del relato de Silverio Cruz. En *La vorágine* esta función le corresponde a la narración de Helí Mesa, quien relata el cuento sobre la indiecita Mapiripana "la sacerdotisa de los silencios, la celadora de manantiales y lagunas." (p. 225)

A diferencia de la historieta de Silverio Cruz, en la que se cuestiona la veracidad de lo contado, en *La vorágine* el juego entre realidad y ficción se agudiza aún más, puesto que está basado en un hecho real, al mismo tiempo que inverosímil dentro del mundo de la novela.

Este choque entre lo explicable y lo increíble se da en el momento en el que Arturo Cova y sus hombres encuentran la huella diminuta de una mujer en un arenal en medio de la selva:

Una tarde, casi al oscurecer, en las playas del Guaviare advertí una huella humana. Alguien había estampado sobre la greda el contorno de un pie, enérgico y diminuto, sin que su vestigio reapareciera por ninguna parte. El Pipa (...) acudió a mi llamamiento, procurando indagar el rumbo que hubiera seguido. Pero Helí Mesa interrumpió la cavilación con esta noticia: ¡He aquí el rastro de la indiecita Mapiripana! (pp. 224–225)

Al igual que la narración de Silverio Cruz sobre la muerte de los pajaritos, el cuento de la indiecita Mapiripana despierta la incredulidad entre los oyentes, siendo en este caso el Pipa quien objete al narrador, intentando dar una explicación lógica al suceso. Sin embargo, Helí Mesa le responde de manera inmediata contrariando rotundamente su versión:

"No sigas argumentándome que ha sido el Poirá el que anduvo anoche por estas playas. El Poirá tiene pies torcidos, y como carga en la cabeza un brasero ardiente que no se le apaga ni al sumergirse en los remansos, se ve dondequiera el hilo de ceniza indicadora." (p. 225)

Después de esta polémica, Helí Mesa narra la historia sobre la indiecita Mapiripana, la sacerdotisa de aquellos parajes y la hechicera creadora de las nuevas vertientes que nacen en aquellos lugares y que después acaban en las corrientes de los grandes ríos...

A pesar de la similitud inicial, existe una gran diferencia entre la narración de Silverio Cruz y Helí Mesa. En *La vorágine*, tal como hemos dicho, existe una realidad que debemos remarcar – la existencia de una prueba palpable – la huella diminuta de una mujer, que había dejado la indiecita Mapiripana según era su costumbre, con el talón hacia adelante, como si hubiese caminado retrocediendo por aquel lugar.

Una vez finalizada la narración de Helí Mesa, en la que aparecen toda clase de elementos fantásticos e irracionales, el argumento principal de *La vorágine* sigue su rumbo, sin que ninguno de los personajes vuelva a indagar en los sucesos narrados, en señal de que habían aceptado la realidad expuesta sin necesidad de cualquier tipo de polémicas ni contrariedades.

Se trata por tanto de un suceso inexplicable plenamente aceptado por los demás personajes, pasando Helí Mesa de ser un narrador no digno de confianza (en el momento de las protestas de el Pipa) a ser un narrador fidedigno, aún habiendo presentado unos hechos carentes de lógica alguna.

Si realizamos una comparación de este cuento americano con la literatura europea, descubrimos que un mismo elemento (una huella) puede tener un efecto completamente contrario al presentado por los personajes de *La vorágine*.⁴¹

Para este caso, citemos el cuento del autor checo Karel Čapek, "La huella", en el que se narra la historia de dos hombres que encuentran en el campo una pisada que aparece en medio de la nieve, sin que aparezcan otras huellas por ninguna parte. Al principio, ambos protagonistas buscan una explicación lógica de cómo había llegado aquella huella hasta allí: podría ser la huella de un cojo, la huella que alguien había dejado al dar un salto, o que alguien hubiera dejado colgándose de un balón. También podía haberla dejado un pájaro que habiéndose llevado una bota de algún lugar, la soltara en aquel sitio y después la volviera a levantar.

Una vez agotadas todas las explicaciones lógicas sobre el caso, ambos hombres pasan a las interpretaciones irracionales: un milagro o el salto de unas "botas de siete leguas".

Si nos paramos por un momento en este punto, y volvemos a analizar ambos casos, vemos que en el texto de Karel Čapek y José Eustasio Rivera el debate ante la huella en medio de la nada es muy distinto. Mientras que en el relato "La huella" del autor checo el discurso sobre la pisada tiene un transcurso racional, pasando de las explicaciones más sencillas y lógicas hasta las más complicadas e irracionales, esta estructura en el cuento sobre la indiecita Mapiripana es casi inexistente. Sí es verdad que un primer momento el Pipa le lleva la contraria a Helí Mesa diciendo que la huella la había dejado el Poirá y no la indiecita, sin embargo, las contrariedades en este punto se acaban y todos los intentos sobre la explicación del origen de la pisada desaparecen. Además, y esto lo podemos considerar como la diferencia básica entre los dos textos, la confrontación entre el Pipa y Helí Mesa se da ante la pregunta de "quién" había dejado la huella en medio del arenal y no "cómo" había llegado aquella pisada hasta allí. Se cumple de esta forma lo que habíamos dicho al principio sobre Helí Mesa. La realidad contada por él pasa de ser discutida en un primer momento por el Pipa (aunque no por los demás protagonistas), hasta finalmente ser aceptada por todos los personajes a pesar de no presentar el narrador una explicación satisfactoria al suceso. He aquí entonces el paso de un narrador no digno de confianza a un narrador fidedigno.

⁴¹ HOUSKOVÁ, Anna. *Visión de Hispanoamérica – Paisaje, utopía, quirotismo en el ensayo y en la novela*. Praha: Karolinum, 2010, p. 160.

En el relato de Karel Čapek no se da este paso. El relato de Čapek termina en una reflexión metafísica sobre el significado de aquella huella que apareció de la nada para el destino de los hombres:

Si tuviéramos un periódico perfectamente informado, quizás podríamos encontrar en "Las noticias del día" los demás pasos y seguir el camino de alguien. Quizás alguna divinidad va por su camino; va sin coherencia y de forma paulatina; quizás su camino es de algún liderazgo que debemos seguir. Para nosotros sería posible ir de paso en paso tras las huellas de la divinidad. Quizás ése sería el camino de la salvación. Todo esto es posible. – Y seguramente es tremendo que tengamos un paso de dicho camino ante nosotros y no podamos seguirlo. (...) ... y sus caminos se separaron en direcciones contrarias.⁴²

Para finalizar este apartado podemos mencionar una pequeña interacción "metafísica" entre el texto de Karel Čapek y José Eustasio Rivera.

En el relato *La huella* aparece una mención de las pisadas en la arena que se han encontrado por el mundo:

"Recuerdo", comenzó diciendo Boura, "que he leído en la obra de Humo sobre una huella solitaria en la arena. Por tanto ésta no es la primera. Pienso que tal vez existan miles de huellas semejantes, que existan muchísimas, en cuyo caso no se nos ocurra nada, porque nos hemos acostumbrado a diversas normas. Es posible que otros no se dieran cuenta de ella".⁴³

Será la de la indiecita Mapiripana una de ellas...?

⁴² ČAPEK, Karel. ČAPEK, Karel. „Šlěpěj“. *Boží muka. Kniha novel*. Praha: J. Otto, 1917. [on-line]. En: http://www.slezgymopava.cz/storage/2009/06/karel_capek_slepej.pdf, p. 200. Traducido por mí.

⁴³ Ibidem. p. 200. Traducido por mí.

2.3 La oralidad. Un elemento base de la cultura y la literatura en América

Al analizar el símbolo de la huella en la obra de Karel Čapek y de José Eustasio Rivera, hemos podido observar cómo el mismo elemento literario es aceptado de manera diferente en medios culturales distintos, en nuestro caso el europeo y racional, y el americano, en el que un hecho inexplicable puede ser aceptado por los protagonistas incluso en una obra regionalista de carácter racional como es *La vorágine*.

Sin embargo, el sistema narrativo europeo y el americano poseen también otras características que diferencian "ambos mundos", a parte de la postura tomada ante la explicación de un símbolo literario. Para desarrollar nuestra tesis, recordemos una de las principales ideas en las que nos hemos basado aquí: la heterogeneidad es uno de los elementos clave en la literatura del continente americano, donde diferentes componentes narrativos se van intercalando hasta dar lugar a las formas híbridas. El proceso clave en este caso es *la fusión*.

Cuando mencionamos las técnicas narrativas, citamos las figuras del narrador fidedigno y el narrador no digno de confianza. También hemos dicho que estas figuras se consiguen gracias a la incorporación de géneros literarios transmitidos de forma oral –el cuento, la historieta, el chiste, la anécdota– en los que "el cómo" se cuentan es más importante que "el qué" se cuenta, a géneros tradicionalmente transmitidos de forma escrita, en nuestro caso el de la novela.

Para afirmar esto, nos hemos centrado en el ensayo de Zdeněk Pechal *El fenómeno de la desmesura en la literatura rusa*, en el que el autor checo expone sus ideas sobre la transposición de diferentes componentes literarios. Para ello, Pechal se basa en la tradición de la cultura helenística y en sus dos polos opuestos, el principio apolíneo y el dionisiaco. El primero de ellos, el apolíneo, es sinónimo de armonía y de una visión intelectual y racional del mundo, mientras que el principio dionisiaco es relacionado con el caos, la irracionalidad y la barbaridad.⁴⁴ La combinación de estos dos elementos en un mismo texto significa la unión de lo estable y de lo inestable con el fin de crear una obra con características híbridas, que invita a la interpretación de sus diferentes formas. Gracias a ello la obra literaria sigue viva con el transcurso del tiempo, ya que cada sociedad y sobre todo cada individuo podrán realizar una interpretación a su modo, en base a sus sentimientos y experiencias vividas.

⁴⁴ PECHAL, Zdeněk. *Fenómén živlu v ruské literatuře*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011, p. 29.

Para Pechal el texto escrito supone la base y el fundamento de una obra literaria ya que su forma es final y no cambia con el tiempo. En el polo opuesto de la escritura se sitúa la oralidad, ya que los textos transmitidos de manera oral cambian a cada instante de estructura, acoplándose en el momento, tal como ya se ha dicho, al arte narrativo del locutor y la capacidad de percepción del oyente (su intelecto, edad ...): "antes de narrar lo ya contado, no existe ningún texto estable o forma escrita, sino una realidad general conocida, cuyas fuentes son poco claras y se transmite de forma oral."⁴⁵

Cuando la escritura y la oralidad coinciden en un mismo texto, surge lo que podríamos llamar *la destabilización* que consiste en la penetración de un agente (el texto perteneciente a la oralidad con sus variantes interpretativas) en el sujeto paciente de la acción (el texto escrito que llevará la forma final de la obra literaria). El resultado de este proceso es un texto escrito con puntos en blanco que posibilitan las variantes interpretativas equivalentes entre sí, es decir, un suceso en la obra puede ser explicado de diferentes maneras, sin que una de estas variantes se anteponga a otra.

Como ejemplo de este proceso volvamos a la narración de Silverio Cruz, en la que un cristiano cuenta cómo mueren los pájaros. En el cuento surge la polémica de cómo consiguió Silverio Cruz aquella información, si los pájaros le habían prohibido al cristiano contárselo a nadie, castigándole si no con la muerte: "Dejuro ques invención dialguien nomá." (...) "Anque quien sabe lo contó enel sueño yenton nuera su culpa."

Tenemos ante nosotros un caso sencillo de dos explicaciones de un mismo acontecimiento, en el que ninguna de las dos variantes es superior a la otra. De esta forma tenemos en la novela de Ciro Alegría un elemento típico de la oralidad, un punto no explicado con suficiente claridad que puede crear la incertidumbre en el texto escrito.

En otros casos más complejos, citemos el de la indiecita Mapiripana, van surgiendo en la escritura los mencionados puntos inexplicables que surgen ya de la fusión de distintos géneros literarios, aquí el cuento y la novela, y que invitan no sólo a los protagonistas, sino ya "al propio lector" a un análisis más profundo de la estructura de la obra.

Sin embargo, a pesar de que en *La serpiente de oro* y *La vorágine* predomine la racionalidad característica del regionalismo influenciado por el sociologismo y el psicologismo del siglo XIX,⁴⁶ hemos visto que en la novela colombiana la narración de Helí

⁴⁵ PECHAL, Zdeněk. *Fenómén živlu v ruské literatuře*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011, pp. 59–60. Traducido por mí.

⁴⁶ RAMA, Ángel. *La novela latinoamericana. Panoramas 1920–1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982, p. 214.

Mesa va más allá del simple juego entre la realidad y la ficción basadas en la trasgresión de la oralidad y la escritura. Rivera introduce dentro de la lógica de su novela un hecho palpable e inexplicable, siendo al mismo tiempo plenamente aceptado por los personajes de la obra. Se pierde así el efecto de desestabilización que Zdeněk Pechal había propuesto en la literatura rusa, donde lo irreal provoca la reacción de los demás personajes y también del lector.

Esto se debe en gran parte a que la oralidad en América, con sus elementos de lo fantástico y lo irracional vienen a ser aceptados en su totalidad gracias a la tradición narrativa que presenta el nuevo continente. Aquí, no es posible hablar de desestabilización. Sí es posible hablar de fusión.

Existen multitud de autores en cuyas obras se realza la importancia de la oralidad americana. Citemos por ejemplo a Carlos Fuentes y su ensayo *La gran novela latinoamericana*, en la que el escritor mexicano considera que "las literaturas del continente americano se inician (y se perpetúan) en la memoria épica, ancestral y mítica de los pueblos de origen."⁴⁷ Parte de esta memoria es la oralidad, mucho más antigua que la escritura del continente americano, donde la transmisión de diferentes textos y sabidurías transcurren de manera oral, existiendo aún pueblos en la selva tropical que siguen procediendo de esta manera. Carlos Fuentes además menciona, citando a Enrique Florescano, que desde los tiempos ancestrales la oralidad había pertenecido a los pilares de la cultura india: "Oralidad y corporiedad, arquitectura y música: tales fueron (...) los instrumentos de su cultura y la transmisión de la misma."⁴⁸

Fernando Benítez, un gran cronista de los indios de México dijo en una ocasión al respecto que "al morir un indio, muere con él toda una biblioteca."⁴⁹ Benítez opina también que en el momento del encuentro entre los conquistadores europeos y las civilizaciones americanas fue precisamente la oralidad la que salvó la cultura de los pueblos indígenas de la catástrofe: "Y es que en un mundo derrotado que debió hacerse invisible para no ser, una vez derrotado, *notado*, la oralidad es más segura que la literalidad."⁵⁰

Este choque entre la cultura oral de los indios y la escritura representada por los españoles fue captado también por Antonio Corjano Polar en su ensayo *Escribir en el aire*, en el que analiza el encuentro del Inca Atahualpa y Vicente Valverde en Cajamarca, la tarde del sábado de 16 de noviembre de 1532.

⁴⁷ FUENTES, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara, 2011, p. 10.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

Con el encuentro de estos dos personajes Cornejo Polar puso en confrontación dos conceptos literarios opuestos. Al primero de ellos pertenecía el Inca Atahuallpa, cuyo mundo era el de una sociedad ágrafa, donde no existía una transcripción fonética de los textos. El otro estaba representado por el padre Vicente Valverde, el cual provenía de una cultura en la que la escritura, simbolizada en este caso por la Biblia, formaba la base de la transmisión de textos, ya fueran litúrgicos o literarios.

Para Antonio Cornejo Polar esta circunstancia es decisiva, ya que en base a la visión de este choque cultural considera la oralidad como lo autóctono y original de la literatura andina, siendo la escritura un elemento que llega del exterior, con claras intenciones de dominio: "La escritura en los Andes no es sólo un asunto cultural; es, además, y tal vez sobre todo, un hecho de conquista y dominio. Este debe ser el contexto que enmarque todas las reflexiones sobre el tema."⁵¹

No vamos a detenernos aquí en el análisis de todos los aspectos que este choque cultural supuso para la literatura del Nuevo Mundo, pero sí realizaremos el análisis de al menos uno de ellos, la tragedia panandina, el *wanka*, que tematiza la muerte de Atahuallpa y cuya transmisión y representación se hizo de forma oral durante un período prolongado. Esta oralidad da lugar a distintas variantes de un mismo suceso que pueden percibirse como el símbolo de un texto no asentado en el tiempo. Todas las versiones del *wanka* quedan después perpetuadas, al ser captadas en la escritura. Antonio Cornejo Polar en su ensayo recoge algunos de los desenlaces posibles:

Quizás la versión más básica es la del ajusticiamiento de Atahuallpa, por no haber aceptado al Dios cristiano como única divinidad posible, existiendo incluso la variante de que tiró al suelo la Biblia ofrecida por el padre Valverde, "pues nada le decía".

Cuando el *wanka* se convierte en una parte importante de la cultura andina, aparecen multitud de representaciones por las diferentes comarcas, en cuyas festividades se realiza la representación de este drama. Aquí surge lo que Antonio Cornejo Polar llama "suspensión de la historia" concluyendo el relato antes de la muerte de Atahuallpa, restando el toque trágico al suceso para reafirmar el ambiente festivo y abrir la posibilidad de que la historia pudiera acabar de forma diferente.⁵²

Finalmente mencionemos otras dos posibilidades que aparecen en el ensayo *Escribir en el aire* y que Cornejo Polar describe así: "pero puede suceder, que en desenlace sea inverso:

⁵¹ CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: Centro de Estudios Literarios, 2003, p. 32.

⁵² *Ibidem*, p. 45.

que el Inca aprese al Capitán, o también que los dos terminen prisioneros de los bandos en pugna."⁵³

Los textos escritos que captan esta tragedia fueron apareciendo en fechas diferentes; según algunos estudiosos los primeros ya en el año 1555, habiendo otros que consideran esta fecha demasiado temprana. Antonio Cornejo Polar propone, citando a Manuel Burga, reconoce que podían haber aparecido en el siglo XVII o comienzos del XVIII, pudiendo incluso surgido en la segunda mitad del siglo XIX, fecha indicada por el propio Cornejo Polar.

En cualquier caso, vemos que el *wanka* se sostuvo durante siglos en su forma oral, dando lugar a distintas variantes de un mismo suceso, variantes equivalentes entre sí. Estos textos además presentan otros rasgos de la transmisión oral, tales como la aparición de danzas y canciones muy antiguas o un estilo formulario y repetitivo.

Vemos por tanto, que a lo largo de la historia, la oralidad en la cultura americana es tan esencial o incluso más que la escritura, presentándonos inadecuado el esquema de la desmesura basado en la desestabilización: agente => sujeto paciente, desarrollado por Zdeněk Pechal con respecto a la literatura rusa.

Es más, en las sociedades culturales donde coexiste la oralidad con las formas escritas, existe el uso colectivo de los textos que, hablando del *wanka*, apuntan a su representación pública. Este tipo de representaciones nos llevan a la *memoria oral* que según Antonio Cornejo Polar, es mucho más severa y precisa que la escritura:

...los ancianos corrigen los errores que cometen los "actores" sin recurrir a ningún apoyo escrito y el público, sobre todo la gente mayor, protesta airadamente cuando la representación se desvía del modelo consagrado, al punto que toda la "escenificación" tiene que suspenderse (e inclusive volver atrás) hasta que se retome la forma original que exige la implacable memoria de los viejos.⁵⁴

Y después continúa diciendo:

Cabe preguntarse, entonces, dónde y cómo funciona la memoria que garantiza (...) la supervivencia del *wanka*. (...) A veces, pensando en que algunos manuscritos modernos consignan versiones muy alteradas y casi sin sentido, se tiene la tentación suponer que en el mundo andino la memoria oral, que es la que protesta cuando no se reconoce en la representación, es mucho más fiel que la memoria de la letra, lo que remitiría a la condición ágrafa de la cultura quechua.⁵⁵

⁵³ CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: Centro de Estudios Literarios, 2003, p. 45.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 59.

⁵⁵ *Ibidem*.

Como conclusión de nuestros comentarios del *wanka*, podemos decir que son la heterogeneidad y la hibridación unos términos mucho más oportunos para el análisis de la literatura hispanoamericana, siendo para nosotros clave el término de *fusión*. No utilizaremos entonces como base de la desmesura el mecanismo de *desestabilización* propuesto por Pechal, mediante el cual dos elementos se transponen, sin haber una relación de equivalencia entre ellos.

Existe además un segundo aspecto no ya de identidad cultural, sino de identidad del individuo, que nos lleva a otro de los puntos que Zdeněk Pechal utiliza con respecto a su concepto de la desmesura. Se trata de la desestabilización de la personalidad del personaje.

Al realizar un análisis de los personajes en las obras de la literatura rusa, Pechal parte de un conocimiento detallado de sus vidas y sus caracteres, como símbolos de estabilidad y regularidad. El esquema repetitivo de las vidas de los protagonistas es alterado después mediante diferentes sucesos que rompen este mosaico, apareciendo en la obra el elemento del caos.

Un ejemplo de este mecanismo lo encuentra Pechal en el relato de Gogol, *La nariz*, en el que se narra la vida del asesor colegiado Kovaliov. Al principio, en la vida de Kovaliov siempre suceden las mismas cosas y de la misma manera, hasta que un día desaparece su nariz.⁵⁶ En este caso sería el elemento de lo fantástico el agente que altera la estabilidad de la vida del colegiado, el sujeto paciente de la acción.

En un capítulo anterior hemos visto que en *La vorágine* y en *La serpiente de oro* también se puede observar un proceso de presentación detallada de los personajes. En ambas novelas los autores realizan un acercamiento de la vida y la personalidad tanto de Arturo Cova como, por ejemplo, de don Osvaldo Martínez. En el caso de estos personajes se podría buscar algún proceso de desestabilización, pues su identidad queda al descubierto.

Sin embargo, hablando de las identidades de los personajes en la novela de la selva hispanoamericana, vemos que si en algunos casos la personalidad del protagonista puede ser aclarada con todo tipo de detalle, existen ejemplos en los que esto no es así. Esto sucede, por ejemplo, en el caso de los indígenas, cuyas personalidades son a menudo una gran incógnita.

Un indicador de este desconocimiento es su nombre. En muchos casos queda oculto, quedando encubierta también la personalidad del indio.

⁵⁶ PECHAL, Zdeněk. *Fenómén živlu v ruské literatuře*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2011. pp. 80–94.

Rómulo Gallegos nos explica en su novela *Canaima* –y lo ratifica Carlos Fuentes en *La gran novela latinoamericana*–,⁵⁷ que los indios ocultan su nombre ya que si lo desvelaran, nos entregarían parte de su persona:

–Sí, sí. Pero tu verdadero nombre, el que usas entre tu gente, ¿cuál es?

–Yo diciéndotelo – contestó evasivo, con la sonrisa niña en la faz hermética –. Yo diciéndotelo.

Y Marcos Vargas, para sus adentros de persona enterada de costumbres y supersticiones indígenas:

–No me lo dirá por nada del mundo. Ellos creen que entregan algo de su persona cuando dan su nombre verdadero.⁵⁸

Y más adelante Marcos Vargas continúa diciendo:

Y Marcos al cazador, haciendo alarde de su conocimiento en punto de supercherías populares:

–Y porque mejor es que la gente lo llame a uno como quiera, sin que uno dé nunca el nombre propio y verdadero, porque eso tiene sus riesgos, ¿verdad?

–¡Jm! –hizo el de la escopeta –. ¿Si ya usted lo sabe, pa qué lo pregunta?⁵⁹

Un fenómeno similar lo podemos observar en *La vorágine*, donde unos indios se unen al grupo de Arturo Cova, sin que nunca queden desveladas las variantes indígenas de sus nombres:

A mis pies cayeron dos muchachones, y se brindaron a completar nuestra expedición, sin que sus mujeres se resistieran. Nunca he podido recordar sus nombres vernáculos, y apenas sé que traducidos a buen romance querían decir, casi literalmente, «Pajarito del Monte» y «Cerrito de la Sabana». (p. 208)

Este elemento del desconocimiento del nombre y la identidad del indígena se puede encontrar también en otras obras pertenecientes a este subgénero literario.

En la novela *Mansiones verdes*, de W. H. Hudson, Abel se adentra en las selvas de Guayana donde llega hasta un poblado indio, en el que se le presentan sus habitantes y Abel realiza la siguiente observación:

⁵⁷ FUENTES, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara, 2011, p. 101: "*La primera cosa que Marcos Vargas averigua de los indios de la selva, en el siguiente capítulo, es que no dicen su nombre por nada del mundo.*"

⁵⁸ GALLEGOS, Rómulo. *Canaima*. Madrid: Colección Archivos, 1991, p. 9.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 22.

El último de ellos, que debió haber sido la primera, era la madre de Runi, llamada Cla-cla, probablemente como imitación del canto de algún pájaro, porque en aquellas latitudes a una persona raramente, quizá nunca, se la llamaba por su nombre verdadero, que es un secreto celosamente preservado incluso para sus parientes próximos. Creo que la propia Cla-cla era el único ser vivo que sabía el nombre que sus padres le habían puesto al nacer.⁶⁰

En la novela *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, Rosario, la mujer con la que vive el protagonista de la novela en medio de las selvas de Venezuela, deja de utilizar su nombre al hablar con su cónyuge y comienza a usar ante él el apodo de *Tu mujer*: "Ella se llama a sí misma *Tu mujer*, refiriéndose a ella en tercera persona: "*Tu mujer* se estaba durmiendo; *Tu mujer* te buscaba".⁶¹

De esta forma es como si Rosario se desprendiera de su pasado, del cual nunca habla y cuyo secreto guarda celosamente.

Ante esta situación el antropólogo musical y protagonista de la novela solamente llega a constatar: "Muy poco sé de ella. No acabo de comprender si es desmemoriada o no quiere hablar de su pasado."⁶²

Como vemos, en las tres novelas analizadas resulta casi imposible realizar unas descripciones detalladas del carácter y la personalidad de los personajes mencionados, siendo mucho menos posible pensar en su desestabilización.

En todos los casos se trata de personajes pertenecientes al medio selvático, al que siempre habían pertenecido y no habían traspasado sus límites.

Un ejemplo intermedio entre el desconocimiento absoluto de la identidad del indio y la definición de su personalidad lo podemos encontrar regresando a la novela *Mansiones verdes* y haciendo mención también de la obra *Maladrón* de Miguel Ángel Asturias.

En *Mansiones verdes* el personaje central de obra, la mujer pájaro, Rima, consigue acordarse de su verdadero nombre, Riolama, sólo cuando queda aclarado su origen:

– ¡Riolama! ¡Riolama!–repitió con tanta rapidez y en tono tan agudo que mi cerebro se estremeció–. ¡Ese es el lugar que estoy buscando! Fue el que encontró mi madre! ¡Allí está mi gente! Por esa razón me llamaron Riolama... ¡Ese es mi nombre!⁶³

⁶⁰ HUDSON, W. H. *Mansiones verdes*. Barcelona: Acanalado, 2006, p.33.

⁶¹ CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, pp. 183–184.

⁶² Ibidem, p. 184.

⁶³ Ibidem, pp. 169–170.

En la novela *Maladrón*, la india *Titil-Ic* fue bautizada por un grupo de conquistadores como María Trinidad, alternándose a lo largo de la obra ambas identidades de este personaje, la indígena y la cristiana:

–¡*Titil-Ic!*

Si el Capitán la llamaba por su nombre indígena, la Trinis venía más a prisa. Entonces ligera pluma, menudo cascabel, mina de pelo negro en ondas de agua golpeada, ruido de risa en las niñas de los ojos.

–¡*Titil-Ic!*

Le sonaba a lisonja ser llamada por el Capitán, *Titil-Ic* y no Trinis, *Titil-Ic* y no María Trinidad.⁶⁴

Hasta el momento en todos los casos citados hemos hablado de personajes indígenas o pertenecientes al medio selvático, en los que prevalece su origen, sin que ninguno de ellos atraviese la línea divisoria entre el mundo del hombre blanco y el mundo de los indios.

El caso de *Titil-Ic* en *Maladrón* o el de la anciana Cla-cla en la novela *Mansiones verdes* son claros ejemplos de este fenómeno.

Sin embargo, a diferencia de la india Cla-cla, hablando de *Titil-Ic* al igual que de Rosario en *Los pasos perdidos*, sí se puede observar, por su parte, un acercamiento al hombre blanco. Aquí, sin embargo, la iniciativa de la unión del mundo de afuera (no correspondiente a la selva) y el mundo de adentro (el medio selvático) es del "intruso", del fuereño, del hombre blanco que se adentrara en la foresta, atravesando de forma activa esta línea divisoria entre el espacio de allá y el de acá. Tal es el caso de Antolín en *Maladrón*, del antropólogo de *Los pasos perdidos*, e incluso de Abel en *Mansiones verdes*, quien en medio de los bosques tropicales se enamora de Rima .

⁶⁴ ASTURIAS, Miguel Ángel. *Maladrón*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 104. Todas las citas serán de esta edición.

2.4 La hibridez de los personajes en la novela de la selva

En el capítulo anterior hemos citado ejemplos de personajes indios pertenecientes por completo al mundo selvático, sin abandonar su medio de origen en toda la obra. El encuentro con el hombre blanco tampoco cambia esta circunstancia, ya que ni Rima, ni Rosario, ni *Titil-Ic* llegan a atravesar nunca las líneas de su propio mundo.

Sin embargo, este esquema no siempre se cumple, habiendo casos de hibridación de un personaje indígena, siendo el habitante de la selva el que realice un movimiento hacia afuera, presentando después su personalidad elementos de ambos mundos: el mundo selvático y el mundo del hombre civilizado. Para ello, fijémonos en la obra *Cumandá* de Juan León de Mera. El trama principal de esta novela gira en torno a Julia, una joven que fue arrebatada a su familia de muy niña, convirtiéndose así en una muchacha india y blanca a la que los jívaros habían puesto un nuevo nombre de Cumandá (Patito blanco).

Transcurridos unos años, la protagonista se enamora del joven Carlos Orozco, un cristiano con el que vive un romance y al que jura amor eterno. La relación entre Cumandá y Carlos termina en una tragedia – la muerte de ambos jóvenes.

Con Cumandá, tenemos ante nosotros un personaje activo, tal como lo definiera Iuri Lotman en su obra *La estructura del texto artístico*, en la que el autor estonio define como activos a los protagonistas capaces de superar un campo semántico en la obra literaria.⁶⁵

En base a esta teoría de Lotman sobre los personajes vinculados a la división del espacio en el texto literario, podemos definir en la novela de Juan León de Mera dos campos semánticos –el mundo cristiano y el mundo salvaje de los indios–, entre los que coexiste la joven Cumandá. La frontera entre ambos mundos podría ser en este caso la religión.

Julia es el personaje central y activo de la obra, al atravesar en varias ocasiones la línea entre ambos mundos – primero al ser raptada de niña por los indios, habiendo después un acercamiento al mundo cristiano al enamorarse del joven Carlos Orozco, al que jura amor eterno y acepta al Dios cristiano. En base a estos movimientos: el mundo del hombre blanco => el mundo de los indios => aproximación al mundo de los blancos, podemos observar que Cumandá se va convirtiendo en un personaje híbrido que divide sus creencias entre ambos espacios, el cristiano y el mundo de las costumbres y supersticiones de los habitantes de la selva. Uno de los puntos culminantes de este aspecto lo encontramos en el momento en el que Cumandá le habla a Yahuarmaqui, el gran *curaca* y jefe de todos los jefes indios:

⁶⁵ LOTMAN, JURIJ M., *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990, p. 273.

–Ya no me pertenezco ni a mí misma: he jurado ante el Dios bueno y ante los genios de las selvas, que mi carne y mis huesos, mi corazón y mi alma, mi pensamiento y todo mi amor, nunca jamás pertenecerán a otro que al blanco extranjero que me ha recibido por su esposa. ¡Gran *curaca*! no quiero engañarte: he dicho la verdad en tu presencia, y espero que tendrás lástima de mí.⁶⁶

Un nuevo movimiento, en este caso hacia el mundo indígena, surge cuando la joven es arrebatada a su amado y es casada a la fuerza con Yahuarmaqui.

Después de la muerte del gran *curaca* durante la noche de nupcias, Cumandá es sacrificada en una ceremonia, para acompañar al otro mundo a Yahuarmaqui, como su esposa preferida.

En este punto parece que termina la obra al no haber nuevos desplazamientos aparentes de la protagonista. Sin embargo, he aquí un movimiento más. Después de su muerte, los restos mortales de Cumandá son expoliados a los indios por Domingo, su padre biológico, y el joven Carlos Orozco, "su hermano", siendo Julia enterrada como una mujer cristiana. De esta forma vuelve a atravesar los límites entre estos dos mundos, el mundo indio y el mundo cristiano, finalizando definitivamente la obra.

Un interrogante queda por aclarar al hablar de esta obra: ¿Hasta qué punto era Cumandá consciente de su identidad? Nos hacemos esta pregunta por el hecho de que la joven había llevado durante toda su vida colgada al cuello una bolsita de piel de ardilla con un relicario con la foto de su madre biológica, Carmen, la cual había muerto durante el ataque indio, en el que también había desaparecido Julia. Cuando le entrega dicha bolsa a Carlos, la identidad de la joven queda al descubierto. El padre Domingo se da cuenta del parecido entre ella y su esposa asesinada, quedando claro que Cumandá era hija suya y hermana del joven Carlos:

–¡Mi Carmen!... ¡Mi Carmen!... (...) Es, en efecto, el retrato de Carmen lo que acaba de ver; propiedad de ella fue esa miniatura; y Cumandá se parece a Carmen, circunstancia que había llamado vivamente la atención del misionero, por lo cual, excitado su interés por la joven india, le dolía su mala suerte como la de Carlos.⁶⁷

⁶⁶ LEÓN DE MERA, Juan. *Cumandá o un drama entre salvajes*. Sevilla: Alfar, 1998, p. 155.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 246.

Sin embargo, esta pregunta sobre el conocimiento de Julia/Cumandá de su propia identidad queda sin respuesta, ya que después de entregarle la bolsita a Carlos, Cumandá es sacrificada en un ritual, sin aclararse este punto de la novela ecuatoriana.

Ahora bien, haciendo alusión al capítulo anterior, en el que hemos citado casos de personajes indígenas cuya personalidad queda sin especificar, aquí podemos ampliar diciendo que este desconocimiento de su identidad no afecta solamente a los habitantes de la selva, sino que se puede observar también en el lado contrario. De este modo en las novelas de la selva aparecen casos en los que también desconocemos la identidad del hombre blanco, del hombre de ciudad, del fuereño.

Así, por ejemplo, si regresamos a *La vorágine*, nos damos cuenta de que nada sabemos del hijo de Arturo Cova, ni siquiera su nombre. Sólo conseguimos adivinar que es un niño débil, sietemesino. La descripción del hijo contrasta con los sentimientos del padre, el cual, muy orgullos de él, le predice un "magnífico" futuro, llevándolo en brazos a todas partes:

–Antenoche, entre la miseria, la oscuridad y el desamparo, nació el pequeño sietemesino. Su primera queja, su primer grito, su primer llanto fueron para las selvas inhumanas. ¡Vivirá! ¡Me lo llevaré en canoa por estos ríos, en pos de mi tierra, lejos del dolor y la esclavitud, como el cauchero del Putumayo, como Julio Sánchez! (...) (p. 382)

¡Que preparen la parihuela donde vaya acostada la joven madre! La llevarán en peso Franco y Helí. La niña Griselda portará la escasa ración. Yo marcharé adelante, con mi primogénito bajo la ruana. (p. 383)

Finalmente, Arturo Cova y los suyos no consiguen salir de la foresta, pues tal como dice la última frase del libro: ¡Los devoró la selva!

Otro caso de identidad oculta de un personaje no perteneciente al medio selvático, lo encontramos en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. En esta obra desconocemos el nombre del personaje principal, el cual se marcha a las selvas del Orinoco para estudiar los orígenes de la música.

Tal como indica Daniela Hodrová en su libro *Lugares con secreto*, la novela de Alejo Carpentier presenta la composición de "la novela del descenso a la selva", en la que el protagonista se adentra en tierras salvajes y desconocidas. Una vez aquí, sumergido en medio de la naturaleza, el músico de *Los pasos perdidos* se encuentra consigo mismo, en medio del paraíso terrenal, junto a Rosario, lejos de la civilización moderna: "En Santa Mónica de los

Venados, mientras estoy con los ojos abiertos, mis horas me pertenecen. Soy dueño de mis pasos y los afinco donde quiero."⁶⁸

En medio de esta naturaleza encuentra al fin la felicidad y comienza a escribir su gran obra maestra.

La composición de la novela de Carpentier difiere en este punto de *La vorágine*, en cuyo caso, tal como continúa Hodrová, los personajes también descienden a la selva donde se encuentran con el infierno verde que acaba por devorarlos a todos.⁶⁹

Sin embargo, el infierno selvático no predomina en todos los aspectos de esta novela, tal como podríamos pensar. Aquí también aparece algún paralelismo entre la selva y el paraíso terrenal descrito en *Los pasos perdidos*.

En *La vorágine*, Arturo Cova es un escritor que sale huyendo de Bogotá y en la foresta tropical anota el transcurso de su viaje, sus pensamientos y sus observaciones. A través de sus apuntes también realiza su denuncia social contra las caucherías, dando un sentido a su traslación. Se encuentra por tanto consigo mismo como escritor.

En *Los pasos perdidos*, al final de la obra el protagonista acaba por abandonar la selva y al llegar a su mundo, el mundo civilizado, descubre que ya no es el mismo y que las cosas a su alrededor tampoco tienen el mismo sentido. Entonces ve como única solución posible a esta situación el regresar a la selva, junto a Rosario, al lugar en el cual se había sentido feliz.

Sin embargo, al tornar a los bosques tropicales de Venezuela, debido a una crecida del río no consigue encontrar la señal grabada en el tronco del árbol, la cual indicaba la entrada al paraíso terrenal, dándose finalmente por perdido: "Me asaltan dudas de haber visto sin darme cuenta; me pregunto si no me habré distraído durante algunos segundos; mando volver atrás, y sólo encuentro una mancha clara sobre una corteza o un simple rayo de sol."⁷⁰

Cuando el protagonista de la obra se da cuenta de la crecida y de que probablemente hasta dentro de unos meses no podrá encontrar la entrada, constata consternado: "Hasta abril o mayo estará cerrada, pues, para mí, la estrecha puerta de la selva."⁷¹

De esta forma queda atrapado entre los dos mundos, el de allá y el de acá y se da cuenta de que ya no pertenece a ninguno de los dos, pues se había perdido volviendo sobre sus propios pasos: Un día, comete el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo

⁶⁸ CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 268.

⁶⁹ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: Koniasch Latin Press, 1994, pp. 133–142.

⁷⁰ CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 270.

⁷¹ *Ibidem*, p. 272.

excepcional pueda serlo dos veces, y al regresar encuentra los paisajes trastocados, los puntos de referencia barridos, en tanto que los informadores han mudado el semblante.⁷²

En base a estos aspectos analizados en *Los pasos perdidos*, podemos terminar diciendo que la identidad del personaje de la novela de Carpentier queda indefinida e inconclusa, quedando al mismo tiempo su nombre desconocido.

En la novela del autor chileno Luis Sepúlveda, *Un viejo que leía novelas de amor*, el viejo Antonio José Bolívar Proaño también se ve sumergido en el mundo selvático, al ser en "adoptado" por los indios shuar.

Antonio José había llegado a la floresta con su mujer Dolores Encarnación del Santísimo Sacramento Estupiñán Otavalo desde la sierra, como colonizadores de territorios que Ecuador le disputaba a Perú. En la selva se encontraron con un ambiente hostil, lleno de mosquitos, malaria y una naturaleza enemiga y voraz.

Al no saber manejarse en aquel medio, muchos colonos no sobrevivieron a la primera estación de lluvias, siendo consumidos por las enfermedades y el hambre. Cuando llegaron los indios shuar para ayudarles, la situación de los colonos cambia: "De ellos aprendieron a cazar, a pescar, a levantar chozas estables y resistentes a los vendavales, a reconocer los frutos comestibles y los venenosos, y, sobre todo, de ellos aprendieron el arte de convivir con la selva."⁷³

Tenemos aquí el primer acercamiento de Antonio José a la naturaleza, sin abandonar todavía su estatus de colono, sin adentrarse aún en la foresta.

A pesar de las advertencias de los shuar y sin entender todavía las leyes selváticas, los campesinos se pusieron a sembrar, descubriendo pronto que la tierra era débil, perdiendo de esta manera sus cosechas con las primeras lluvias:

Pese a las palabras de los indígenas, sembraron las primeras semillas, y no les llevó demasiado tiempo descubrir que la tierra era débil. (...) Al llegar la siguiente estación de lluvias, los campos tan duramente trabajados se deslizaron ladera abajo con el primer aguacero. (p. 43)

Cuando fallece la mujer de Antonio José Bolívar a causa de la malaria, el viejo decide dejar atrás su vida de colono marchándose a la selva con los shuar:

⁷² CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, pp. 272–273.

⁷³ SEPÚLVEDA, Luis. *Un viejo que leía novelas de amor*. Barcelona: Tusquets. 2005, p. 43. Todas las citas siguientes son de esta edición.

Aprendió el idioma shuar participando con ello de las cacerías. Cazaban dantas, guatusas, capibaras, saínos, pequeños jabalíes de carne sabrosísima, monos, aves y reptiles. Aprendió a valerse de la cerbatana, silenciosa y efectiva en la caza, y de la lanza frente a los veloces peces.

Con ellos abandonó sus pudores de campesino católico.(p. 44)

Con el viejo Antonio José Bolívar volvemos a tener ante nosotros un personaje activo que traspasa las fronteras de su propio mundo. El personaje principal de la novela de Sepúlveda es al principio un colono, serrano y campesino, es decir, un hombre que llega a la selva desde afuera para transformarla. Después de la muerte de su esposa, Antonio José se adentra en los bosques con los indios, dejando atrás su vida anterior.

En la novela se vuelve a cumplir el esquema de dos campos semánticos, el mundo de afuera y el mundo selvático que es traspasado por el viejo para convertirse en un shuar:

A los cinco años de estar allí supo que nunca abandonaría aquellos parajes. (...) (p. 46)

Más tarde tomó un compadre, Nushiño, un shuar llegado también de lejos, tanto que la descripción de su lugar de origen se extraviaba entre los ríos afluentes del Gran Marañón. (pp. 49–50)

A pesar de la armonía que pudiera haber entre el viejo y los shuar, es importante decir que los indios nunca tomaron a Antonio José como a uno de ellos. Este hecho se puede observar en el siguiente ritual:

La vida en la selva templó cada detalle de su cuerpo. (...) Sabía tanto de selva como un shuar. Era tan buen rastreador como un shuar. Nadaba tan bien como un shuar. En definitiva, era como uno de ellos, pero no uno de ellos.

Por esa razón debía marcharse cada cierto tiempo, porque –le explicaban– era bueno que no fuera uno de ellos. (pp. 50–51)

El momento de su partida definitiva llegó con la muerte de su compadre Nushiño, el cual falleció después de haber recibido un disparo de la escopeta de un hombre blanco.

Antonio José tuvo que vengar la muerte de su compadre, pero al no ser uno de ellos, lo hizo de manera incorrecta, con la escopeta y no luchando cuerpo a cuerpo e inmovilizando al gringo con un dardo envenenado. Siendo así, quedó en el rostro del extranjero grabada la expresión de dolor y espanto y no la mirada de valor. Éste había sido el momento y el motivo por el cual el viejo debió marcharse:

Se había deshonrado, y al hacerlo era responsable de la eterna desdicha de su compadre.

Sin dejar de llorar, le entregaron la mejor canoa. Sin dejar de llorar, lo abrazaron, le entregaron provisiones, y le dijeron que desde ese momento no era más bienvenido. Podría pasar por los caseríos shuar, pero no tenía derecho a detenerse.

Los shuar empujaron la canoa y enseguida borrarón sus huellas de la playa. (p. 57)

En este punto se cumple un nuevo movimiento del viejo dentro de la novela. Abandona el topos de la selva para regresar al mundo del hombre civilizado. Sin embargo, cuando llega al pueblo colono de El Idilio, sus habitantes no le perciben como uno de los suyos:

Para Antonio José Bolívar, luego de cuarenta años sin abandonar la selva, era regresar al mundo enorme que antaño conociera. (pág. 69)

Al comienzo los lugareños lo rehuyeron mirándolo como a un salvaje al verle internarse en el monte (...) pero pronto descubrieron el valor de tenerlo cerca. (pág. 59)

Se cumple así la heterogeneidad del protagonista de la novela. Es un hombre atrapado entre dos mundos. Tiene los conocimientos de los shuar sobre la selva y no es uno de ellos. Cuando regresa a El Idilio, se convierte para los colonos en un hombre extraño, un salvaje, con un don especial para entender la naturaleza. Gracias a esta cualidad, los aldeanos pronto descubrieron que lo necesitarían para enfrentarse a los peligros de la foresta. El viejo se convertiría para ellos en un personaje guía. (Este aspecto lo veremos a continuación en uno de los capítulos siguientes.)

Con todo lo dicho en este capítulo y los capítulos anteriores, vemos que la heterogeneidad cultural y de identidad prevalece en las obras de la literatura hispanoamericana y que debido a estos rasgos difiere, por ejemplo, de la literatura rusa (presentada por Zdeněk Pechal), permitiendo un proceso de narración e identidad cultural basado en lo abstracto e intuitivo, imposibilitando la aplicación del sistema un tanto racional de la literatura rusa y europea.

2.5 La heterogeneidad de la composición en *La vorágine*

Tal como hemos indicado al inicio de esta tesis, la heterogeneidad del texto literario en el continente americano es un rasgo "tradicional" que comprende los conflictos y antinomias que puedan darse gracias a la existencia de una sociedad variada, que dan lugar a las diferentes modalidades del lenguaje que se entremezclan en la obra literaria.

Esta heterogeneidad, sin embargo, se puede observar en todos los puntos de la estructura de la novela hispanoamericana, en la que existe una tradición ligada a la hibridación de los géneros literarios.

El inicio de este proceso lo observamos ya durante el siglo XIX, donde Sarmiento, con su obra *Facundo*, crea un concepto literario que no se atiene a estructuras puras y concretas. Su obra, correspondiente a un ensayo/novela, muestra las bases de las dicotomías que después se irán desarrollando en la escritura del Nuevo Mundo – civilización/barbarie, modernidad/tradición, ciudad/campo, costa/interior del continente...

Junto a estos conflictos se van dando otros rasgos como la mencionada variedad lingüística y la mescolanza de diferentes corrientes literarias y medios culturales que completan el marco de la diversidad literaria de este continente.

La vorágine de José Eustasio Rivera es en este caso una "novela ejemplar", la cual presenta al mismo tiempo rasgos modernistas, romántico, naturalistas o realistas y en la que todos estos caracteres se entremezclan en una composición totalmente híbrida a cuyo análisis vamos a dedicar este capítulo.

Si tenemos en cuenta la trama inicial de la novela, podríamos considerar *La vorágine* como una obra de aventura romántica, presentando la estructura típica para ello: fuga–separación–reencuentro de los personajes.⁷⁴ En verdad, sobre todo en la primera parte, esta estructura se podría considerar legítima: la obra comienza con la fuga de Arturo y Alicia de Bogotá: "le dije una noche, en su escondite, resueltamente: ¿Cómo podría desampararte? ¡Huyamos! Toma mi suerte, pero dame el amor. ¡Y huimos!" (p. 80)

Esta tónica se mantiene hasta el final de la primera parte, donde Barrera se lleva a Alicia y Griselda a las caucherías de la selva. Aquí comienza la búsqueda prototipo de esta clase de composiciones que terminará con el reencuentro de ambos personajes al final de la novela. Sin embargo, no sería el amor el sentimiento que diera el impulso a la búsqueda de

⁷⁴ COLLAZOS, Óscar. "La otra violencia". En: *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. Ed. Trinidad Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1971, p. 191.

ambas mujeres, sino la Violencia, el odio y la sed de venganza que acompañarían a Cova durante su viaje.

Si nos detenemos un momento en la relación entre el protagonista y el mundo selvático, vemos que la naturaleza tiene un sentido especial para los personajes en el subgénero literario de la novela de la selva. El emprender un viaje y adentrarse en los bosques tropicales, puede suponer el comienzo a una existencia más auténtica.

Para Fernando Aínsa, la novela de la selva se puede considerar una obra de iniciación, ya que el medio natural aquí "es un mundo cerrado y por tanto misteriosos, que provoca adhesión o rechazo, cuando no ambas sensaciones entrelazadas en un sentimiento confuso y difícil de expresar."⁷⁵

Ya en la primera parte de *La vorágine*, Arturo Cova también siente la fuerza atrayente de la naturaleza como parte de ese proceso de iniciación, donde, encontrándose todavía en los llanos, siente su poderío y un fuerte deseo de quedarse allí, en aquellos lugares, tomando a Alicia por su mujer, en un medio más auténtico, más sincero, lejos del mundo del que habían huido:

Allí en esos campos soñé quedarme con Alicia, a envejecer entre la juventud de nuestros hijos, a declinar ante los soles nacientes, a sentir fatigados nuestros corazones entre la savia vigorosa de los vegetales centenarios, hasta que un día llorara yo sobre su cadáver o ella sobre el mío. (p. 161).

Sin embargo, esta relación de armonía entre los protagonistas y la naturaleza pronto desaparece, ya que una vez adentrados en la selva, el medio natural se convierte en un lugar laberíntico y voraz, característico de "las novelas de la selva" escritas a lo largo del siglo XX. En la obra de José Eustasio Rivera vemos la antítesis entre el llano y la selva: mientras que en los llanos los protagonistas pueden llegar a una relación de armonía con la naturaleza, en la foresta esto no sucede prácticamente nunca.

Una vez adentrados en los bosques, para los héroes comienza un viaje que puede terminar, tal como pudimos ver en el ensayo de Daniela Hodrová, en el descubrimiento de un paraíso en el que el protagonista se encuentra consigo mismo (éste era el caso de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier), o, tal como sucede en *La vorágine*, en el descenso a los infiernos selváticos donde el hombre desaparece sin dejar rastro alguno.

⁷⁵ AÍNSA, Fernando. "El topos de la selva". *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2006, p. 54.

Leónidas Morales analiza en su artículo "Un viaje al país de los muertos" algunos elementos de *La vorágine* comparando el viaje al interior de la selva con el descenso a los infiernos, una imagen desarrollada ya por la literatura clásica, sobre todo a partir de la aparición del Canto VI de *La eneida* de Virgilio.

Tal como indica Morales, el esquema virgiliano presenta cinco elementos formales de composición también presentes en la novela de Rivera: "1) Laguna o río Estigia, de aguas tétrica, sombrías; 2) Barca de Caronte que traslada las almas de los muertos; 3) La orilla opuesta, donde la barca deposita su carga; 4) El guía que conduce al viajero; 5) El infierno."⁷⁶ Veamos cómo se reflejan estos elementos en la novela del autor colombiano.

En *La vorágine*, una vez adentrados en la selva, Arturo Cova y su cuadrilla inician un viaje que les llevará hasta los adentros de los bosques tropicales, un lugar que acabará por engullirlos a todos. José Eustasio Rivera recoge el inicio del descenso a los infiernos selváticos de la siguiente manera:

La curiara como un ataúd flotante, siguió agua abajo, a la hora en la que la tarde alarga las sombras. (...) Aquel río, sin ondulaciones, sin espumas, era mudo, téticamente mudo como el presagio, y daba la impresión de un camino oscuro, que se moviera hacia el vórtice de la nada (...) y lentamente una misma sombra borró los perfiles del bosque estático, la línea del agua inmóvil, las siluetas de los remeros... (pp. 194 – 195)

Para Arturo Cova ganar la orilla opuesta significa atravesar esa línea a partir de la cual no habrá regreso. Consciente del peligro que se avecina, el protagonista de *La vorágine* advierte a sus compañeros de este punto, dirigiéndose a ellos con un aire de grandiosidad al estilo de los héroes del pasado:

– Amigos míos, faltaría a mi conciencia y a mi lealtad si no declarara en este momento, como anoche, que sois libres de seguir vuestra propia estrella (...). Aún es tiempo de regresar a donde queráis. El que siga mi ruta, va con la muerte. (...) Seremos solidarios por la amistad y el provecho común; pero cada cual aceptará por separado su destino. (...) Por mi parte, sólo os demando que me ayudéis a ganar la opuesta margen. (pp. 237 – 238)

Para Leónidas Morales, "este rasgo arcaizante de estilo («queráis», «os demando», «ayudéis», «opuesta margen») crea la ilusión de lo heroico y arriesgado, de lo remoto y mítico,

⁷⁶ MORALES, Leónidas. "Un viaje al país de los muertos". En: *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. Ed. Trinidad Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1971, p. 175.

y las reminiscencias del descubrimiento y conquista enlazan el infierno de la selva con América."⁷⁷

El personaje guía, el siguiente punto mencionado por Morales, es Clemente Silva, un viejo que en tiempos antaños se adentrara en la selva en busca de su hijo. Para el profesor y ensayista chileno es significativo este encuentro, pues el aspecto lamentable del viejo, con sus "úlceras" o "picaduras de sanguijuelas", anticipan las condiciones desoladoras de la vida en la selva.

Sin embargo, la figura de Clemente Silva tiene un significado mucho mayor para la obra. El anciano pronto se convierte en el personaje guía que acompañará e indicará el camino de Arturo Cova y los suyos en su descenso al corazón de la selva. En el punto último de su peregrinaje, después de una separación de Silva del resto del grupo, el rumbero ya no conseguirá reencontrarse con Arturo Cova y su grupo, culminando así el último de los aspectos desarrollados por Leónidas Morales en la novela de Rivera – el infierno.

Como tantas veces se ha indicado ya, la novela finaliza con esta desaparición de los protagonistas devorados por la masa verde, siendo este final uno de los más emblemáticos en la novela hispanoamericana. A partir de *La vorágine*, cambiaría la visión del topos de la selva en el continente americano, relacionándose desde este momento con la visión de una naturaleza poderosa y enemiga, un punto de fascinación que atraería hasta nuestros días tanto a nuevos autores como "al gran público".

Si ahora nos fijamos en el propio Clemente Silva, el análisis de este personaje nos lleva a otros dos tipos de novela con los que podríamos relacionar la obra de Rivera: la novela de protesta social y la novela de caracteres.

En cuanto al ámbito social, existen diversos autores que han destacado esta circunstancia como una de las grandes causas que han acompañado a Arturo Cova en su viaje y que supone una de las líneas principales del argumento de la novela. Esta opinión la encontramos en el artículo de Leónidas Morales mencionado arriba, o en la introducción a *La vorágine* de la edición estudiada, escrita por Montserrat Ordóñez. Para ambos, una vez adentrados en la selva y después de haberse informado de las nefastas condiciones en las que viven los sirringueros en las caucherías, el viaje de Cova gana un nuevo sentido por el que debe seguir luchando, a parte de la recuperación de Alicia.

En uno de los capítulos iniciales de esta tesis hemos mencionado ya que Clemente Silva tiene una función del segundo narrador en la obra, ya que su exposición resulta esencial

⁷⁷ MORALES, Leónidas. "Un viaje al país de los muertos". En: *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. La Habana: Casa de las Américas, 1971, pp. 177–178.

para el desarrollo de la novela. Su historia supone una información clave para Arturo Cova quien en base a la narración de Silva decide tomar parte en la lucha por la libertad de los explotados en las caucherías. La denuncia que posteriormente realiza Cova tendrá un doble carácter: el trato inhumano con los peones, quienes en condiciones deplorables trabajan en la selva soportando las adversidades de la naturaleza y los malos tratos que reciben por parte de los capataces y un aspecto económico ligado a la esclavitud perpetua que sufren los recogedores de caucho una vez apresados por los enganchadores.

Con esta denuncia es como si la selva perdiera por momentos su protagonismo, siendo esta explotación infrahumana la que pasase al primer plano de la narración. Así es como Balbino Jácome (un personaje cuya narración viene intercalada en la de Clemente Silva), describe estos hechos:

Mas el crimen perpetuo no está en la selva sino en dos libros: en el Diario y en el Mayor. Si su Señoría los conociera, encontraría más lectura en el DEBE que en el HABER, ya que a muchos hombres se les lleva la cuenta por simple cálculo, según lo que informan los capataces. Con todo, hallaría datos inicuos: peones que entregan kilos de goma a cinco centavos y reciben franelas de veinte pesos; indios que trabajan hace seis años, y aparecen debiendo aún el mañoco del primer mes; niños que heredan deudas enormes, procedentes del padre que les mataron, de la madre que les forzaron, hasta de las hermanas que les violaron, y que no cubrirán en toda su vida, porque cuando conozcan la pubertad, los solos gastos de su niñez les darán medio siglo de esclavitud. (p. 276)

En función a la información recibida de parte de Clemente Silva, Helí Mesa y aún de Balbino Jácome, Arturo Cova decide presentar su denuncia enviando a Silva en busca del Cónsul de Colombia para que ayudara a sus compatriotas a salir de la situación de esclavitud en la que se encontraban:

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 del hogar y patria, mezclando al jugo del caucho su propia sangre. (p. 380)

Sería también la denuncia social el último acto de voluntad de Arturo Cova, al dejar para Silva los apuntes con su testimonio sobre las caucherías que había apuntado en un cuaderno y dejado a Silva en un barracón:

Don Clemente: Sentimos no esperarlo en el barracón de Manuel Cardoso, (...) le dejo este libro, para que en él se entere de nuestra ruta. (...) 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! (p. 384)

Ésta es, en fin, la gran historia de la tragedia humana.

En el plano siguiente, la selva volverá a recupera plenamente su protagonismo como lugar inhóspito y lleno de sufrimiento y plegarias de los que padecen su mal.

Si ahora hacemos un análisis de la composición narrativa en *La vorágine*, observamos que en la obra aparecen multitud de personajes que van exponiendo sus destinos e historias.

Arturo Torres-Río seco describe *La vorágine* como una novela de caracteres, al perderse la trama central (el secuestro y búsqueda de Alicia y Griselda), insertándose relatos paralelos a ésta. De dicha forma, "el autor se reserva el derecho de tejer nuevos episodios a medida que avanza el desarrollo, para presentarnos nuevos personajes o simplemente para revelarnos mejor los ya conocidos."⁷⁸ Torres-Río seco reconoce la existencia de tres narraciones principales dentro de la novela: "El viaje de Arturo Cova y sus amigos en persecución de Barrera; el relato de Clemente Silva y el que se refiere a la matanza de Funes,"⁷⁹ expuesta por Ramiro Estébanez. Junto a estos núcleos de la obra cabe mencionar también los relatos de Helí Mesa y Balbino Jácome, que ayudan a completar el conjunto de voces que narran las miserias sociales vividas por los peones de la selva y ayudan a definir el medio laberíntico que suponen los bosques tropicales para ellos.

Ahora bien, si regresamos al ensayo de Bachtin – *Dostoievski el artista*, vemos que existe una diferencia básica entre la multitud de voces que nos encontramos en *La vorágine* y la polifonía de voces definida por el ensayista ruso.

Para Bachtin, el personaje de Dostoievski rompe la unidad monológica de la obra al tener conciencia de sí mismo y tener sus propias ideas, diferentes a la idea central de una obra. Bachtin recuerda que en las obras de Dostoievski no existen los pensamientos únicos y definidos que pudieran ser arrancados del contexto de la obra y mantener íntegro su sentido:

Resulta significativo que en las obras de Dostoievski no se perciba en absoluto aquel tipo de pensamientos individualizados, tesis y formulaciones que tuvieran el carácter de la sentencia, del

⁷⁸ TORRES-RÍO SECO, Arturo. "Una crónica revelación de la selva". En: *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. Ed. Trinidad Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1971, p. 103.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 102.

pronóstico, del aforismo y sacados del contexto y arrancados de la voz mantuvieran su significado con su pleno sentido en su forma despersonalizada.⁸⁰

A diferencia de las novelas de Dostoievski, en *La vorágine* sí que podemos hablar de ideas centralizadas que acompañan la trama de la obra – el sufrimiento y la esclavitud de los caucheros, la imagen de una selva inhóspita y enemiga y la gran Violencia que acompaña los destinos de los hombres. Por ello, en la obra del autor colombiano no se puede hablar de una polifonía de voces independientes al modo de Dostoievski, sino de "un sólo eco de multísonas voces", formado por un cúmulo de relatos que recogen siempre los mismos infortunios y las quejas de sus narradores. Esta estructura "da cuenta de la *forma* en que seres provenientes de horizontes sociales y culturales muy diversos, violentamente desarraigados y reunidos por el infortunio en aquella 'cárcel verde' en donde giran en redondo sin hallar salida, buscan sumar y confrontar sus experiencias."⁸¹

Junto a estas voces de los forasteros deambulantes dentro de la masa vegetal, aparece además la voz del autor ficticio de la novela situado en el prólogo de *La vorágine*, en el que declara ser el recopilador de los textos dejados por Arturo Cova. En este punto aparecen al mismo tiempo la voz del Cónsul de Colombia recogida en el epílogo de la novela que informa al señor Ministro sobre la desaparición de Cova y sus compañeros, que se vieron arrastrados y devorados por la masa vegetal.

Tenemos así ante nosotros los tres puntos que imitan el movimiento de la vorágine en la obra, es decir, del movimiento centrípeto del remolino que lo arrastra todo hacia su interior:

El primer aspecto del arrastre se encuentra en Arturo Cova, quien se lleva consigo, en su descenso hacia los infiernos selváticos, a los compañeros con los que había emprendido su viaje y a todos aquellos hombres que se encuentra por el camino, teniendo su ruta un trágico final.

El segundo aspecto está en el movimiento giratorio de los aventureros que se adentran en la selva y que van caminando sobre sus propios pasos dando siempre las mismas vueltas. Éste es el caso del primer grupo de Clemente Silva, cuyos compañeros finalmente se dispersaron como resultado del pánico y la locura que sintieron al verse perdidos.

⁸⁰ BACHTIN, Michail Michajlovič. *Dostojevskij umělec*. Praha: Československý spisovatel, 1971, p. 130. Traducido por mí.

⁸¹ PERUS, Françoise. *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustacio Rivera*. Bogotá: Plaza y Janés Editores Colombia, 1998, p. 176.

El tercer punto del movimiento giratorio en *La vorágine* lo encontramos en la relación del epílogo–prólogo, prólogo–epílogo, situados al principio y al final de la obra. Aquí, fijándonos en la ruta que siguen los manuscritos de Cova, podemos comprobar que la información del epílogo situado al final de la novela completa la información del prólogo que se encuentra al inicio de la misma, haciéndonos girar constantemente (en círculos) del final al principio de la novela y viceversa. Veamos cómo se refleja este hecho en el texto:

Epílogo: "El último cable de nuestro Cónsul, dirigido al señor Ministro y relacionado con la muerte de Arturo Cova y sus compañeros dice textualmente: 'Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva.'" (p. 385) <=> Prólogo: "Señor Ministro: De acuerdo con los deseos de S. S. he arreglado para la publicidad los manuscritos de Arturo Cova, remitidos a ese Ministerio por el Cónsul de Colombia en Manaos." (p. 75)

En el texto podemos observar la circulación de los apuntes de Cova que, como hemos tenido ya la ocasión de comprobar, fueron recogidos por Clemente Silva para ser entregados al Cónsul de Colombia, el cual se los envía a su vez al señor Ministro. Para seguir su circulación, debemos pasar del final de la novela al prólogo de *La vorágine*, donde los apuntes siguen su ruta pasando de las manos del señor Ministro a las manos del autor ficticio, quien narra después la historia de Arturo Cova y el proceso y los motivos que le llevaron a escribir dichos manuscritos. De ahí vuelven a pasar a las manos de Clemente Silva, quien se los entrega al Cónsul, para seguir de nuevo su ruta hasta las manos del autor ficticio.

De esta forma, José Eustasio Rivera creó una obra cuya trama va girando de manera constante, sin presentar un movimiento concluido.

Si ahora regresamos a la tipología de la composición de esta novela, hemos podido comprobar que Rivera dotó su obra de una amorfía que tiene como resultado una especie de diálogo entre los distintos estilos y diferentes tipos de composiciones. De esta manera *La vorágine* se convierte en un símbolo de hibridación, que tienen como resultado su variada composición. Sin embargo, en *La vorágine* no sólo es posible hablar de su composición. Es posible hablar también de su "descomposición".

Leónidas Morales advierte que en *La vorágine* hay un defecto en la concepción y realización artística: "La narración avanza de una manera descompasada sobre este par de carriles: selva y personaje, cojeando por el par del segundo."⁸² En la novela existe además un sentido discontinuo e inarmónico en la composición de las acciones que se observa en que "no

⁸² MORALES, Leónidas. "Un viaje al país de los muertos". En: *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. Ed. PÉREZ, Trinidad. La Habana: Casa de las Américas, 1971, p. 165.

estimulan el despliegue a través del tiempo de ningún proceso psíquico orgánico en el personaje, que se superpone a la selva sin fundirse, sin que la evidencia de un centro vivencial y dinámico común los subsuma en una coherencia efectiva."⁸³ A medida que avanza el argumento de la obra, la trama inicial se convierte en una historia romántica vacía: "La búsqueda de Alicia por la selva es pista muda; hasta se olvida el furibundo vengador de que su fin es matar a Barrera."⁸⁴ Las reacciones de denuncia social que aparecen después reemplazan este propósito de venganza y se suman al mundo perturbador, caótico y lleno de vaivenes que Cova crea a su alrededor.

Anna Housková, realizando un análisis del viaje de Arturo Cova en su libro *Visión de Hispanoamérica*, relaciona esta pérdida de los motivos del viaje con la pérdida del rumbo de los protagonistas, sobre todo una vez que los personajes se adentran en la selva: "deja de hablarse de su fin, importa más el camino."⁸⁵ Esta pérdida de los motivos iniciales finalmente culmina con la pérdida del movimiento, parándose por un instante todo en su anacronía:

Fidel y el mulato, el Pipa y yo nos turnábamos cada día en atalayar sobre una palmera la presencia de alguna gente en el horizonte o el triángulo de humo, convenido como señal.

¡Nadie nos buscaba ni perseguía! ¡Nos habían olvidado todos! (p. 192)

Esta situación de "no continuación" del viaje tiene una repercusión directa sobre la composición de la novela. Al desaparecer todos los propósitos y el movimiento de los personajes dentro de la obra, al no importar ya el tiempo, desaparecen también todos los tipos de composiciones novelescas de las que hemos hablado. Aquí, por su parte, es posible hablar de la descomposición de la obra, cuyo resultado es la invariante genérica, en la que no cabe aplicar ninguna de las variantes de la novela mencionadas. En este punto se abandona la historia lineal y tal como indica Anna Housková, los personajes "son absorbidos por la dimensión cósmica de la selva."⁸⁶

Una vez se reanude el viaje de Cova, la novela de José Eustasio Rivera recuperará su movimiento y sus formas que, como hemos visto, se irán alternando dentro de su heterogeneidad.

⁸³ MORALES, Leónidas. "Un viaje al país de los muertos". En: *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. Ed. PÉREZ, Trinidad. La Habana: Casa de las Américas, 1971, p. 165.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 166.

⁸⁵ Housková, Anna, *Visión de América*, p. 156.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 156–157.

Los desplazamientos de los personajes en la novela de la selva están ligado fuertemente a la bipartición del espacio en este subgénero literario, donde cabe distinguir dos mundos, el espacio selvático y el otro mundo, el del llano, el de la ciudad.

Las características de estos espacios ligados al movimiento de los protagonistas los estudiaremos en la segunda parte de nuestra tesis.

3. La desmesura desde el punto de vista temático

En este segundo tramo de nuestra tesis abandonaremos los aspectos formales de la composición de la novela de la selva, centrándonos en su aspecto temático. Los mecanismos estudiados seguirán siendo los mismos. Analizaremos diferentes elementos en las novelas seleccionadas, en las que describiremos el movimiento de fusión entre las distintas partes. Éstas darán después lugar a nuevas imágenes y fenómenos que intervienen directamente en la acción, siendo el choque entre el mundo del hombre y la naturaleza el aspecto clave.

En cuanto a esta confrontación, citemos tres grandes bloques en relación con el contenido de las obras a través de los que transcurre la lucha entre la selva, los protagonistas y el mundo que éstos representan:

1. El espacio de la selva como laberinto que repercute directamente sobre los personajes, los cuales divagan perdidos en medio de la floresta.
2. La confrontación entre los protagonistas y el mundo animal.
3. La inestabilidad de los elementos de la naturaleza a los que los personajes deben enfrentarse.

Veamos cómo se reflejan estos tres aspectos en las novelas analizadas.

3.1 El espacio de la selva y el mundo exterior

Tal como resumimos en la introducción de la tesis, desde que fuera descubierta América, la percepción de la naturaleza en las obras del nuevo continente no siempre fue la misma. Es más, durante siglos los autores hispanoamericanos se fueron inspirando en la literatura clásica europea, describiendo en sus obras una naturaleza amiga al modo del *locus amoenus* –lugar ameno, un huerto, etc. Anna Housková en su ensayo *Visión de Hispanoamérica* indica que esta percepción "tiene sus raíces en el motivo griego del valle hermoso de Tempé."⁸⁷

Por su parte, Fernando Aínsa añade que fue precisamente la literatura clásica europea la que inspirara a los autores en América, donde la influencia de obras como las *Églogas* y las *Geórgicas* de Virgilio o la *Galatea* de Cervantes (1584) se hace evidente.⁸⁸

De esta forma, surgen en el Mundo Nuevo obras como la novela pastoril de Bernardo de Balbuena, *El siglo de oro en las selvas de Erifile* (1608), en la que la naturaleza se convierte en fuente de inspiración y de descanso:

Aquí el ronco faisán sonaba, allí las suaves calandrias se oían, acullá cantaban los zorzales, las mirlas y las abubillas; y hasta las industriosas abejas á nuestras espaldas con blando susurrar de una florecilla en otra iban saltando. Todo olía á verano, todo prometía un año fértil y abundante: olía el romero, el tomillo, las rosas, el azahar y los preciosos jazmines: olían las tiernas manzanas y las amarillas ciruelas de que todo el campo estaba cuajado.⁸⁹

Otro ejemplo lo encontramos en la epopeya de Alonso Ercilla y Zúñiga *La Araucana*, compuesta de XV cantos publicados en tres volúmenes en 1569, 1578 y 1589 respectivamente. En su obra, Ercilla y Zúñiga describe las luchas entre españoles y los araucanos en la llamada Guerra de Arauco, y donde vienen introducidas descripciones de una naturaleza apaciguadora, al modo del *locus amoenus* de la tradición europea:

Hácese este concilio en un gracioso
asiento en mil florestas escogido,

⁸⁷ HOUSKOVÁ, Anna. *Visión de Hispanoamérica – Paisaje, utopía, quijotismo en el ensayo y en la novela*. Praha: Karolinum, 2010, p. 55.

⁸⁸ AÍNSA, Fernando. "El topos de la selva". *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2006, p. 56.

⁸⁹ BALBUENA, Bernardo de. *Siglo de oro en las selvas de Erifile*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. [on-line]. En: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmc929>, p. 15.

donde se muestra el campo más hermoso
de infinidad de flores guarnecido; 300
allí de un viento fresco y amoroso
los árboles se mueven con ruido,
cruzando muchas veces por el prado
un claro arroyo limpio y sosegado,
do una fresca y altísima alameda 305
por orden y artificio tienen puesta
en torno de la plaza, y ancha rueda
capaz de cualquier junta y grande fiesta,
que convida a descanso, y al Sol veda
la entrada y paso en la enojosa siesta: 310
allí se oye la dulce melodía
del canto de las aves y armonía.⁹⁰

Sin embargo, adentrado el siglo XX y sobre todo a partir de la publicación de *La vorágine*, los autores desmienten esta idea de una naturaleza fértil y armoniosa, apareciendo una clara negación de la selva como paraíso terrenal:

¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores traslúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? (...)

¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí, los ruidos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebalses de caños podridos. Aquí, la parásita afrodisíaca que llena el suelo de abejas muertas; la diversidad de flores inmundas que se contraen con sexuales palpitaciones y su olor pegajoso emborracha como una droga. (p. 296)

Una vez sumergidos los personajes en su interior, nos encontramos con unas descripciones de la selva a modo de un espacio inhóspito que viene a relacionarse con una masa vegetal deformada o un laberinto del que resulta difícil escapar, si no imposible.

Para comprender mejor esta dicotomía de espacios, volvamos a la obra de Iuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, en la que el autor estonio indica que en una obra literaria existen divisiones espaciales a modo de antítesis que separan el espacio de la obra literaria en

⁹⁰ ERCILLA Y ZUÑIGA, Alonso de. *La Araucana I*. Barcelona: Red ediciones, 2012. [on-line]. En: <http://libroselectronicos.cervantes.es/opac/?id=00004210#recordCard>. pp. 21–22.

dos subespacios entre los que existe una frontera impenetrable. Una de las divisiones básicas del espacio en una obra literaria se puede observar en la dicotomía: "cumbre–fondo" (como sinónimo de arriba–abajo), apareciendo también muchas otras: "lejos–cerca", "espacioso–estrecho", "movimiento–inmovilidad", "libertad–esclavitud" o "pensamiento (cultura)–naturaleza".

En relación con la novela de la selva, se podría crear además la antítesis de "peligrosidad–seguridad", donde lo seguro para Lotman es lo ordinario y lo repetitivo: "El mundo hogareño del día a día, representado en forma de cosas y objetos cotidianos, se convierte en un mundo cercano, humano y bueno."⁹¹

De esta manera, los protagonistas en la novela de la selva pueden llegar a abandonar sus vidas cotidianas y ordinarias, como es el caso de Fidel Franco en *La vorágine*, quien abandona la Maporita para adentrarse con Cova en la floresta tropical, un lugar hosco y peligroso.

En la novela de Luis Sepúlveda *El viejo que leía novelas de amor*, el lugar seguro que hay que defender del ataque de una tigrilla es el pueblo de El Idilio, que contrasta de nuevo con la peligrosidad de la foresta.

Otro ejemplo lo encontramos en Calemar, el pueblo en el que se desarrolla la acción dentro de la novela *La serpiente de oro*, en el que los calemareños deben hacerle frente a las desavenencias del tiempo y a los animales salvajes provenientes del mundo de afuera.

Otra dicotomía del espacio importante y relacionada con el topos de la selva se puede crear con los antónimos "cerrado – abierto". Para Lotman, el espacio cerrado vuelve a estar relacionado con la seguridad, mientras que el mundo abierto está relacionado con lo desconocido e inseguro: "El espacio cerrado que en los textos se interpreta en forma de diferentes imágenes pertenecientes al ambiente cotidiano como son las casas, las ciudades, las patrias, que hace referencia a lo 'natal', lo 'cordial', lo 'seguro', viene a ser confrontado con el espacio abierto del 'exterior', con sus referencias hacia lo 'ajeno', lo 'enemigo', lo 'frío'."⁹²

De esta forma, dice Lotman, se reparte, por ejemplo, el espacio del cuento fantástico, dividido entre la casa y el bosque, entre los que existe una frontera clara en forma de los límites de un bosque o un río. Para Lotman, los sucesos horribles o fantásticos sólo pueden tener lugar en el bosque.

⁹¹ LOTMAN, JURIJ M., *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990, p. 259. Traducido por mí.

⁹² Ibidem, p. 261. Traducido por mí.

En *La vorágine* de José Eustasio Rivera esta dicotomía del espacio cerrado (seguro)—abierto (inhóspito) se invierte. En la primera parte de esta novela observamos que Arturo Cova llega a la selva viniendo de los llanos, donde por un momento llega a sentir la tranquilidad y la bondad de aquellos lugares y se imagina su vida feliz junto a Alicia en medio de la naturaleza: "Hasta tuve deseos de confinarme en esas llanuras fascinadoras, viviendo con Alicia en una casa risueña, que levantaría con mis propias manos a la orilla de un caño..." (p. 161)

Por el contrario, el topos del bosque viene constituido aquí por un espacio cerrado, un laberinto del que resulta imposible escapar. Arturo Cova es consciente de esta realidad y cuando se monta en la curiara para "cruzar los límites" entre las llanuras y la floresta y emprender su descenso hacia el interior de la selva, torna por un momento su mirada nostálgica hacia los llanos: "Al descender del barranco que nos separaba de la curiara, torné la cabeza hacia el límite de los llanos, perdidos en una nébula dulce, donde las palmeras me despedían." (p. 194) Cuando Arturo Cova y sus compañeros abandona este espacio "abierto" y "seguro" y se sumerge en la selva "cerrada" y "peligrosa", se van encontrando con otros personajes que, al igual que ellos, se han adentrado en aquella masa verde para quedar atrapados sin encontrar salida. Entre éstos, cabe destacar al viejo Clemente Silva, un punto de referencia y de orientación para el grupo de Cova.

Sin embargo, en su narración, Silva reconoce que su capacidad de movimiento por la Amazonía no siempre fue inequívoca y que llegó a extraviarse con sus compañeros, enloqueciendo éstos por el pánico que sintieron al perderse:

Mientras tanto el rumbero había perdido la orientación. Avanzaba a tientas, sin detenerse ni decir palabra, para no difundir el miedo. Por tres veces en una hora volvió a salir a un mismo pantano, sin que sus camaradas reconocieran el recorrido. (p. 306)

... deteniéndose de repente, levantó los brazos, como el hombre que se da preso, y, encarándose con sus amigos, sollozó: ¡Andamos perdidos! (p. 307)

Después de que Silva pronunciara estas palabras, la inseguridad y los ataques de pánico se multiplicaron entre sus hombres, los cuales empiezan a presentar síntomas de locura al percibir que el mal de la montaña se iba apoderando de ellos. En este punto, aparece en *La vorágine* una fuerte personificación de la naturaleza, que juega con los forajidos, haciéndoles ver cosas que no eran y oír sonidos que no existían:

Él les aconsejó no mirar los árboles, porque hacen señas, ni escuchar los murmullos, porque dicen cosas, ni pronunciar palabra, porque los ramajes remedan la voz. (...) ...y les vino el embrujamiento, que se transmite por contagio y él también (...) comenzó a sentir el influjo de los malos espíritus, porque la selva principió a moverse, los árboles le bailaban ante los ojos, los bejuqueros no le dejaban abrir la trocha, las ramas se le escondían bajo el cuchillo y repetidas veces quisieron quitárselo. (pp. 308 – 309)

Este viaje finalmente tiene un fatal desenlace, ya que uno de sus hombres, Coutinho, en un momento de máxima desesperación dispara a su propio hermano con la carabina, dándose así por perdida la existencia de todo el grupo:

«¡Ay, Dios mío, maté a mi hermano, maté a mi hermano!» Y, arrojando el arma, se echó a correr. Cada cual corrió sin saber a dónde. Y para siempre se dispersaron. (p. 314)

Éste es uno de los puntos clave en la novela de Rivera y en la novela de la selva en América, ya que en base a escenas que acabamos de analizar, cambió la percepción general de la naturaleza de los escritores hispanoamericanos. A partir de este momento desaparecen las descripciones armónicas de una naturaleza amiga y fértil, apareciendo una naturaleza poderosa capaz de hacerle frente al hombre y de imponerle su voluntad. El papel de *La vorágine* sería esencial en este proceso.

Volviendo a la lista de novelas analizadas, vemos que entre la primera de ellas, *La vorágine* (publicada en 1924) y la última, *El hombre que leía novelas de amo* (escrita en 1992), existen ciertas diferencias que se pueden relacionar con el cambio de percepción del topos de la selva a lo largo del siglo XX. Mientras que con la obra de José Eustasio Rivera se inicia la visión de la selva como un lugar maléfico e inhumano, la novela de Luis Sepúlveda es un ejemplo de acercamiento del hombre hacia la naturaleza, donde existe una clara conciencia del valor de la floresta para el planeta y de la necesidad de protegerla y conservarla. En esta obra nos podemos encontrar con algunos indicios de denuncia ecologista que tiene por función la salvación del espacio natural junto con sus habitantes y su cultura:

Enormes máquinas abrían caminos y los shuar aumentaron su movilidad. Ya no permanecían los tres años acostumbrados en un mismo lugar, para luego desplazarse y permitir la recuperación de la naturaleza. Entre estación y estación cargaban con sus chozas y los huesos de sus muertos alejándose de los extraños que aparecían ocupando las riberas del Nangaritzza. (pp. 52–53)

Y más adelante continúa diciendo: "Antonio José Bolívar se ocupaba de mantenerlos a raya, en tanto los colonos destrozaban la selva construyendo la obra maestra del hombre civilizado: el desierto." (p. 60)

Esta denuncia por la deforestación de los bosques tropicales y la necesidad de salvarlos está mucho más presente en la novela de Sepúlveda que en cualquier otra de las novelas aquí analizadas. Sin embargo, se puede encontrar algún rastro de esta idea ya en *La vorágine*, en la que el autor colombiano escribe: "...los caucheros que hay en Colombia destruyen anualmente millones de árboles. En los territorios de Venezuela el balatá desapareció. De esta suerte ejercen el fraude contra las generaciones del porvenir." (p. 298)

Por otro lado, el motivo del laberinto selvático, tan presente en la novela de Rivera, deja su rastro también en la obra *El viejo que leía novelas de amor*, donde aparece una descripción de la selva como laberinto vegetal: "Aquí es así, por si todavía no lo sabe. Es la selva que se nos mete adentro. Si no tenemos un punto fijo al que queremos llegar, damos vueltas y vueltas." (p. 109)

De esta forma vemos que aunque Luis Sepúlveda inicia un proceso de acercamiento y tolerancia entre la modernidad y el mundo ancestral de la foresta, sin evitar la tradición de la percepción la naturaleza en América. En su obra, el topos de la selva sigue manteniendo los rasgos iniciados con *La vorágine*, en la que un grupo de aventureros se adentra en los bosques tropicales, un espacio laberíntico que acabará por devorarlos a todos. Por su parte, el proceso de acercamiento del hombre moderno y la inhóspita naturaleza está representado por el viejo Antonio José Bolívar, el cual ejerce de puente entre ambos mundos.

El esquema de la entrada de unos aventureros en el medio selvático y que acaban desapareciendo al ser tragados por la selva, lo podemos encontrar también en la novela *La serpiente de oro* de Ciro Alegría, en la que don Juan relata el fatal destino del peruano Alejandro Lazcano y de sus dos compañeros extranjeros, quienes se atrevieron a adentrar en la foresta, para desaparecer sin dejar rastro alguno: "Y no se supo de ellos nunca. No llegaron al otro lado, allí a los pueblos donde hay blancos, ni a éste aparecieron más. Es la selva, mi señor..." (p. 54)

Con respecto a este aspecto, podemos mencionar también la obra de Miguel Ángel Asturias, *Maladrón*, en la que los protagonistas de la novela, en un momento de desesperación, dejan morderse por una tarántula, para no perder la orientación. Sería el tuerto Agudo uno de los que se dejaran picar por el gran arácnido, para poder encontrar, tal como nos indica

Asturias, la ruta hasta el punto en el que se juntan el océano Atlántico y el Pacífico y que esconde grandes tesoros:

Si se le daba el sudar veneno y que el sudor fuera de ojitos de araña, siendo que éstos tienen millares de facetas luminosas, fácil le sería encontrar la soldadura de los dos mares, el injerto de un Océano en otro Océano que venían buscando. (p. 79)

La tarántula es uno de aquellos animales en el que nos detendremos, analizando a continuación su simbología en la literatura hispanoamericana.

3.2 El fenómeno del tarantismo. Un caso de transculturación

Con la novela del autor guatemalteco llegamos a uno de los choques entre el ser humano y el mundo animal. En este caso se trata del encuentro entre el hombre y la araña, que nos lleva al fenómeno del tarantismo y al ritual en el que un ser humano intenta librarse del conjuro de la mordedura de la tarántula.

Nicolás J. Sounders recoge en su obra *La fuerza mítica de los animales* los diferentes aspectos ligados a la simbología de la araña. Según este antropólogo británico, la araña presenta unos atributos muy ambivalentes. Se la relaciona con la ingeniosidad y la habilidad, pero también con la venenosidad. El mito de la araña se puede observar en diferentes culturas del mundo y en tiempos muy divergentes.

Por ejemplo, en la mitología griega la tejedora Aracne alardeó de ser más habilidosa que la diosa Atenea. En su tela Aracne tejió el motivo de la caída de los dioses. Ante tal osadía, Atenea, furiosa, rompió en pedazos su obra. Aracne se suicidó después ahorcándose. Más tarde Atenea convirtió a Aracne en una araña y el nudo en una tela de araña, condenando a la joven mujer y a sus descendientes a tejer por el resto de la eternidad.

En la cultura egipcia la araña está relacionada con la diosa Neith, la cual teje el mundo y es también la creadora de hombres y dioses.

Por otro lado, en el hinduismo y el budismo los arácnidos son símbolo de la desconfianza, pues tejen la tela de las ilusiones.

En el continente americano también nos encontramos con diferentes tribus y civilizaciones en cuya cultura se puede observar el mito de la araña. Así, por ejemplo, en el desierto del sur de Perú se encuentran los grabados de enormes dimensiones que se pueden observar en su totalidad solamente desde el aire. Uno de estos grabados simboliza a un arácnido con sus quelíceros levantados. Estas figuras pertenecen a la cultura Nazca y fueron grabadas probablemente en el siglo VI d. C. Hoy en día desconocemos la finalidad de estos grabados. Probablemente tuvieran un significado astronómico o religioso.

En la civilización Maya la diosa Ixchel también tuvo la forma de la araña. El gran tejedor es además percibido como el Creador, el cual entreteje fibras de la vida de su propio cuerpo y con este cordón umbilical está conectado al hombre.

En relación con la selva podemos citar también el caso la tribu indígena de los tucanos de la zona noroeste del Amazonas. Los indios pertenecientes a este grupo étnico perciben a la araña como una fuerza femenina, al relacionar la placenta con una tela de araña.⁹³

Si ahora regresamos a la novela *Maladrón* de Miguel Ángel Asturias, vemos que en su obra el autor no relaciona a la araña/la tarántula con su capacidad creadora, sino con el otro de los aspectos –su venenosidad– al que viene en la novela fuertemente ligada. Las tarántulas aquí son caracterizadas como seres realmente espeluznantes y llenos de veneno:

La Trinis trajo las grandes arañas en un recipiente de barro cubierto de hojas. Sudaban veneno por los pelos, dormidas en un pestañoso sueño de ocho abiertas pupilas o gotas diamantinas, inmóviles, espectrales. Rostro, Quino y Zenteno estremeciéndose, estupefactos y casi paralizados, apartaron la vista de la tumorosa araña con ojos de gato, feroz y repugnante, que la Trinis puso fuera. (p. 80)

La escena que había observado Ángel Rostro y sus compañeros con anterioridad en medio de la selva, en la cual vieron cómo los indígenas enloquecían, sufrían "ataques de gestos" y "convulsiones frenéticas", saltaban dando volteretas, se retorcían... etc. fue reconocida por Rostro como un ritual, en cuyo inicio está la mordedura de una tarántula que, según este personaje, provoca *el mal de San Vito*: "¡Que yo lo he visto en Italia! – argumentaba Ángel Rostro–. ¡Que la tarántula provoca el mal de San Vito, y más los vi a éstos en sus mentiras y maldades y más pensaba en ello!" (p. 74)

Al analizar el comentario de Ángel Rostro, vemos que los orígenes de este ritual indígena están relacionados más con la geografía y la cultura europea (italiana) que con el medio selvático de América. Por tanto, se trata en este caso del fenómeno de la transculturación analizado por Ángel Rama y mencionado al inicio de este trabajo, el cual consiste en la aparición de un elemento cultural ajeno, en este caso el europeo, con presencia en otro ámbito cultural, el americano.

Para aclarar los orígenes del tarantismo y el baile de San Vito, debemos trasladarnos al Viejo continente y a la Edad Media. Aquí, durante el siglo XIV, Europa se enfrenta con el gran mal que acabaría con una gran parte de la población del continente, la epidemia de peste negra.

Čeněk Zíbrt escribe en su obra *Cuándo y cómo se bailaba en Chequia*, que los hombres y mujeres de toda Europa, al sentirse impotentes ante la peste, comenzaron a

⁹³ SAUNDERS, Nicholas J. *Mytická síla zvířat*. Praha: Knižní klub; Práh, 1996, pp. 108–109.

practicar toda clase de rituales y magias basadas en la superstición, para intentar eludir la horrible muerte que les amenazaba en todo momento. Uno de estos rituales es precisamente el baile de San Vito.

Ya en la Antigüedad y posteriormente en la Edad Media, existía la creencia popular de que con la magia de la música es posible curar enfermedades tales como la picadura de la serpiente, la locura, etc. De esta forma surgían en las plazas y las calles de ciudades y pueblos grupos de personas que bailaban de forma frenética junto a pequeñas orquestas de músicos, familiares y demás acompañantes. Dicho ambiente de caos y desesperación provocaba en el público una gran tensión y nerviosismo, transmitiéndose la locura a algunos de los acompañantes que se unían a los bailes de los ya enloquecidos. De nada servían entonces las súplicas y amenazas de sus parientes para que recobrasen su sano juicio. Éstos seguían bailando hasta desfallecer una y otra vez, como si estuviesen guiados por una fuerza sobrenatural, diabólica.

Algunos expertos adjudican estas tendencias a la "auto-tortura" de los hombres y mujeres de la Edad Media también a la creencia general de que Dios se apiadaría de aquellos que hicieran sufrir físicamente sus cuerpos. El baile de San Vito sería entonces una de estas formas de autolesión.

Čeněk Zíbrt indica también, que en la misma época en la que Europa se vio azotada por la epidemia de la peste negra (siglos XIV y XV), se dio en el sur de Italia una enfermedad que atacaba el sistema nervioso de los afectados, similar a la del mal de San Vito. Este fenómeno fue denominado como *tarantismo*. Según el convencimiento de los habitantes del sur italiano, esta enfermedad con síntomas de tirones, convulsiones y movimientos incontrolados de los afectados, tenía su origen en la picadura de una araña venenosa, la "tarantella". Además, el tarantismo, al igual que el mal de San Vito, se podía transmitir de manera incontrolada e inesperada de una persona a otra.⁹⁴ La forma de combatir este mal era similar al del mal de San Vito, mediante la musicoterapia. El afectado o la afectada debían bailar hasta desfallecer, hora tras hora, día tras día, hasta sentirse liberados del conjuro de la tarántula.

La versión literaria del tarantismo (o el mal de San Vito) descrita por Miguel Ángel Asturias en su novela *Maladrón* dice así:

⁹⁴ ZÍBRT, Čeněk. *Jak a kdy se v Čechách tancovalo*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1960, pp. 63–74.

Luego, Rostro que los capitaneaba, explicó lo que había. Muchos de los participantes en el satánico rito que acababan de presenciar se metían el demonio en el cuerpo con picaduras de tarántulas y bajo el influjo de un veneno que no mata sino enloquece, sobreveníanles ataques interminables de gestos y convulsiones frenéticas, en los que jamás desfallecían, por el contrario, a más adolecer de fatiga, más fuego ponían en desplazarse de un lado a otro, saltar, dar volteretas, bullir, hamacarse, sin conocer cansancio porque también el diablo les asistía con su soplo infernal. (p. 74)

Ahora bien. ¿De dónde proviene la denominación del mal de San Vito?

Según Čeněk Zíbrt, existen diferentes explicaciones históricas y leyendas sobre su origen. Este término probablemente haya surgido en base a las actividades del ayuntamiento de Estrasburgo, el cual se encargaba del cuidado de los afectados por el mal del baile. El ayuntamiento llevaba a los enloquecidos a la capilla de San Vito, donde en medio de rezos y oraciones cuidaban y curaban a los enfermos. También existen diferentes leyendas sobre la vida de San Vito, cuyo padre, viendo que no quería tomar parte en las ceremonias litúrgicas, mandaban que trajeran a una bailarina joven para persuadirle y obligarle a participar en los rituales de la Iglesia. Según otra leyenda, San Vito pidió a Dios antes de su muerte mártir que aquellos que ayunasen la noche antes de morir él y festejasen el día de su aniversario, fuesen librados del mal del baile.⁹⁵

En cuanto al término del tarantismo y a su procedencia, es importante mencionar aquí al célebre antropólogo italiano Ernesto de Martino, el cual dedicó una parte importante de su obra al análisis de este fenómeno. Su ensayo *La terra del rimorso* es considerado como una obra clave para el estudio del mal de la tarántula desde su punto de vista social y medicinal.

Antes de seguir nuestra exposición, recordemos que Čeněk Zíbrt consideraba al causante de este mal una enfermedad que afecta al sistema nervioso del enfermo y que en el sur de Italia adjudicaban este fenómeno también a la mordedura venenosa de una araña, la tarántula.

Ernesto de Martino añade que el tarantismo lo podría causar la picadura de una araña de la familia de los licósidos, bastante frecuente en el sur de la península itálica. Este arácnido construye sus guaridas en la tierra, al igual que otras especies de tarántulas del mundo y cuya denominación proviene precisamente de aquí. Otra especie de araña que podría causar dicho mal es la viuda negra europea con un veneno mucho más potente que la anterior. El momento de más peligro y donde existe mayor probabilidad de picadura de esta araña es durante el período de las cosechas, en la época de primavera y verano.

⁹⁵ ZÍBRT, Čeněk. *Jak a kdy se v Čechách tancovalo*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1960, p. 66.

La obra de (de) Martino constituye también un estudio sociológico muy meticuloso sobre el tarantismo, en el que el autor analiza la influencia que tiene este fenómeno sobre los diferentes aspectos de la vida social de los habitantes del sur de Italia. El punto central de todo este proceso gira en torno al ritual del exorcismo, constituido por una pequeña orquesta que toca tarantelas (un baile de ritmo generalmente rápido y de un compás de 6/8), y los atarantados que bailan frenéticamente hasta no sentirse librados de su mal. Este baile viene a ser constituido por una serie de movimientos en los que el enfermo intenta imitar los movimientos de la araña, pisoteando al mismo tiempo fuertemente el suelo a modo de intentar matar a la tarántula, para librarse del influjo de su veneno.

En el aspecto religioso, Ernesto de Martino observa que a parte de la figura de San Vito, son utilizados durante el ritual también imágenes de otros santos, sobre todo de San Pablo, el cual, según la tradición cristiana, tiene el don de curar a los picados o mordidos por un animal venenoso. El ritual del exorcismo termina cuando San Pablo da su indulto al enfermo y éste se siente desposeído.

Resulta interesante también la observación del antropólogo italiano sobre la composición social de los atarantados. Por una parte, entre los siglos XVI y XVIII se han encontrado casos de atarantados tanto en la alta sociedad como en la sociedad baja. A partir del siglo XVIII, sin embargo, no se vuelven a dar casos de tarantismo en personas pertenecientes a la alta sociedad. En el siglo XX, además, este fenómeno afecta ya solamente a la sociedad rural, en la que perduran diferentes creencias populares y supersticiones.

Otro aspecto social que de Martino observa son la edad y el sexo de los atarantados, siendo la mayoría de los afectados, mujeres jóvenes. De Martino adjudica este hecho a un falso tarantismo que consiste en una revuelta interna de la mujer ante una situación de malestar, ya sea de tipo social o personal –un amor o un matrimonio infeliz, la situación de dependencia del marido y de la familia, etc. Las demás perspectivas sobre el tarantismo que de Martino menciona y que ya hemos mencionado aquí, son de carácter medicinal y también cultural, apareciendo en base al ritual del exorcismo el género musical de la tarantela, el cual ha llegado hasta nuestros días.⁹⁶

Si ahora nos alejamos de Europa y regresamos a la literatura del continente americano, observamos que la imagen de la tarántula aquí se ha convertido en un símbolo de ansiedad y malestar personal, al que recurren diferentes autores.

⁹⁶ MARTINO, Ernesto de. *La terra del rimorso*. Milano: Il Saggiatore, 1961, pp. 43–179.

Hemos visto que Miguel Ángel Asturias describe en su novela el fenómeno del tarantismo en su forma más compleja, dando una visión de los atarantados de una manera amplia y detallada. Aquí, en un momento de ansiedad, los compañeros de Ángel Rostro también se dejan picar por una tarántula para no perderse, observando antes el ritual del baile en una comunidad india.

Sin embargo, en las novelas de la selva y en la literatura hispanoamericana del siglo XX en general, se pueden encontrar también otros ejemplos en los que se describe la ansiedad que siente un personaje en relación con la tarántula. Citemos algunos casos:

En la novela de W. H. Hudson, *Mansiones verdes*, uno de los protagonistas, Abel, después de perder a Rima en un incendio de la selva, regresa a la casa en la que ambos habían vivido, para quedarse allí por un tiempo. En la casa Abel vive momentos de verdadero dolor y ansiedad ante la trágica muerte de su amada. Tal como cuenta, por aquel entonces se había hospedado en un rincón de la choza una enorme tarántula a la cual el joven teme y se convierte en un símbolo de sus pesadillas:

...también estaba ansioso por impedir la entrada a todos los pequeños merodeadores nocturnos, alados y trepadores (...) Una monstruosa y peluda araña ermitaña encontró asilo en un polvoriento rincón de la choza bajo el techo, y se pasaba allí todo el día, inmóvil, pero al oscurecer invariablemente desaparecía... ¡quién sabe en qué mortífera incursión! (...) era tan grande, que sus largas patas peludas y extendidas, que salían del disco plano de su cuerpo, habrían cubierto la mano abierta de un hombre. (...) Pensé romperle alguna de las patas –que no echaría mucho en falta ya que tenía muchas– como manera de ahuyentarla para que no volviera a un lugar tan inhóspito. Pero me faltó valor. Podía presentarse furtivamente por la noche para hundir sus largas y retorcidas garras en mi garganta, envenenando mi sangre con fiebre y delirio y negra muerte. En consecuencia la dejé sola y la miré furtivamente y temerosamente, con la confianza de que no había adivinado mis pensamientos, por lo que seguimos viviendo juntos, de manera tan poco sociable.⁹⁷

En *La vorágine* de José Eustasio de Rivera, el viejo Balbino Jácome, quien entra en escena dentro de la narración de Silva para completar la denuncia de la situación en la caucherías, dice así:

Un abuelo, Balbino Jácome, nativo de Garzón, a quien se le secó la pierna derecha por la mordedura de una tarántula, fue a visitarme al anochecer; y recostando sus muletas bajo el alero de la barranca donde mi chinchorro pendía, dijo:

⁹⁷ HUDSON, W. H.. *Mansiones verdes*. Barcelona: Acantilado, 2006, pp. 295 – 296.

- Paisano, cuando pise tierra cristiana pague una misa por mi intención.
–¿En premio de qué confirma las desvergüenzas de los empresarios?
–No. En memoria de la esperanza que hemos perdido. (p. 271)

En este párrafo vemos cómo la mordedura de una tarántula forma parte del malestar de Jácome, el cual ha perdido ya toda esperanza de poder seguir en su propia lucha social contra los caucheros de la selva.

En *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, el personaje principal se queda atrapado durante una revolución de la capital sudamericana en un hotel, en el que viven una invasión de insectos, al haberse cortado el agua y quedar vacías las cañerías. Aquí, unas arañas personificadas ayudan a aumentar la tensión del momento:

De las bocas de los grifos surgían antenas que avizoraban, desconfiadas, sin sacar el cuerpo que las movía. Los armarios se llenaban de ruidos casi imperceptibles, papel roído, madera rascada, y quien hubiera abierto una puerta, habría promovido fugas de insectos todavía inhábiles. (...) Había alimañas debajo de las alfombras y arañas que miraban desde el ojo de las cerraduras.⁹⁸

Sin embargo, la presencia de la tarántula y la araña como símbolos de malestar y desesperación se pueden encontrar también en otros tipos de novelas:

En la novela existencialista de Antonio di Benedetto, *Zama*, en la que se narra la historia de Diego de Zama, un hombre moralmente desgastado y con un destino fatalmente adverso, presencia en una ocasión cómo una gran araña venenosa se sube sobre el rostro de un hombre ebrio y dormido. Zama, al percatarse de ella, lo primero que piensa es salvarse a sí mismo, siendo consciente del peligro ante la venenosidad del arácnido:

Algo indefinible aún vivía entre las hierbas próximas a él. Presentí que era una araña de gran tamaño y no pensé en el durmiente sino en mí. (...) Cuando están a un cuarto de vara pueden dar un salto y picar sin que un hombre despierto atine a defenderse si lo han sorprendido.⁹⁹

En la siguiente escena se describe cómo la araña se sube sobre el rostro del hombre dormido. Zama en aquel momento se queda tenso, esperando el ataque final de la gran araña:

⁹⁸ CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, pp. 58–59.

⁹⁹ BENEDETTO, Antonio di. *Zama*. Ciudad de la Habana: Casa de las Américas, 1990, p. 76.

Bajó por la frente, orilló la nariz y la boca extendiendo las patas por la mejilla derecha; pasó al cuello. Me dije: ahí pica. No picó. (...) Como el soplido del yacente la agitaba los pelos de la barba y ésta subía y bajaba, supuse que la araña iba a considerarse atacada y picaría.¹⁰⁰

Todo terminaría con un manotazo del dormido, el cual quebrantaría a la araña, siendo después Zama quien la matara pisoteándola: "Me levanté para buscar el cadáver de la araña. (...) No estaba muerta, sí imposibilitada de desplazarse, porque la aventura le costó cuatro o cinco patas. La contemplé un momento. Después la destrocé con el tacón."¹⁰¹

Con esta escena di Benedetto crea una situación llena de tensión que termina con la muerte de la araña, la cual se convierte en un episodio más de la vida desesperante de Diego de Zama.

En este punto es interesante mencionar también el estudio de Carlos Fuentes *La gran novela latinoamericana*, en la cual el ensayista mexicano realiza un análisis de la novela de Juan Carlos Onetti, *La vida breve*. En dicha obra se narra también la historia de la Queca, una prostituta, a la cual Carlos Fuentes describe como "una atarantada mujer, bisexual y dipsómana."¹⁰² En este punto Fuentes seguramente utilizara el calificativo de "atarantada", teniendo en cuenta los rasgos sociales que mencionamos más arriba sobre el tarantismo, siendo muchos de los casos mujeres en una difícil situación social.

Por último, podemos pasar también al novelista José María Arguedas, el cual recurre de manera repetida a la simbología de la tarántula.

En *Los ríos profundos*, varias *apasankas* (tarántulas) aparecen en las espaldas del Peluca, uno de los muchachos que vivían en el colegio interno en el que también estudiaba Ernesto, el personaje principal de la obra:

Uno de los vecinos de la cama de «Peluca» exclamó, de pronto, saltando al medio del dormitorio:

–¡Jesús! ¡Jesús! ¡Dios mío!

–¡*Apasankas, apasankas!* – gritó.

Una sarta de inmensas arañas velludas colgaba del saco de «Peluca».¹⁰³

En la novela de Arguedas estas arañas se convierten en símbolo de la muerte y de la ansiedad, provocando en Ernesto una fuerte sensación de pánico y estupor:

¹⁰⁰ BENEDETTO, Antonio di. *Zama*. Ciudad de la Habana: Casa de las Américas, 1990, pp. 76–77.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 77.

¹⁰² FUENTES, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara, 2011, p. 200.

¹⁰³ ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 263.

Las arañas pataleaban. No con movimientos convulsos y rápidos, sino lentamente. Las tarántulas son pesadas; movían sus extremidades como si estuvieran adormecidas. El cuerpo rojinegro de las arañas, oscuro, aparecía enorme, tras de los velos erizados que también se movían.

Yo no pude contenerme. Temí siempre a esas tarántulas venenosas. En los pueblos de altura son consideradas como seguros portadores de la muerte. No grité; pude sofrenar el grito en mi garganta; pero me apoyé en el catre y luché con gran esfuerzo contra la terrible ansia que sentía de llamar a grandes voces.¹⁰⁴

En su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas convierte el fenómeno del tarantismo en un símbolo de hechicerías y embrujamientos, siendo también sinónimo de manipulación:

–Teódulo Yauri era un orador fuerte, atarantador. Su palabra era como chicha, mejor que la cerveza. Calentaba ánimos y no aclaraba nada. Por eso se fajaban sus partidarios y contrarios...¹⁰⁵ (...)

–Venció Solano, como usted sabe –dijo–. Como usted sabe. Venció el honrado, el insobornable, el político que habla para abrir ojos y sesos de pescador; venció a Teódulo que les enchichaba la sangre y les atarantaba el entendimiento.¹⁰⁶

De esta forma el escritor peruano consigue unir en sus obras el símbolo de la tarántula con los síntomas de ansiedad, atolondramiento y delirio que deja dicho fenómeno en los afectados.

Se cumple aquí también la confrontación entre el mundo de la naturaleza y el de los personajes que habíamos anunciado al principio de este capítulo, sintiéndose los personajes de las distintas novelas alcanzados por una fuerza mayor y desconocida, que les domina por medio de la mordedura del arácnido, siendo aquí también la tarántula la causa de sus ansiedades y los miedos que les afectan y desequilibran.

¹⁰⁴ ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 264.

¹⁰⁵ ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: Colección Archovis, 1990, p. 97.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 104.

3.3. La desmesura en la novela de la selva

Cuando hablamos de la segmentación de espacios en *La vorágine*, dijimos que éstos vienen a ser divididos mediante una dicotomía de lo externo, abierto y seguro –el mundo exterior alejado del topos de la selva–, y el espacio cerrado, inhóspito y laberíntico, constituido por la enorme masa vegetal representado por la floresta, en la que grupos de hombres deambulan sin rumbo ni sentido. De esta forma, en la novela colombiana se invierte la teoría de los espacios de lo abierto y lo cerrado de Iuri Lotman, ya que para el ensayista ruso el espacio cerrado es considerado como lo seguro, siendo el mundo de afuera, lo abierto, considerado como el lugar en el que acecha el peligro.

Sin embargo, en otras novelas de la selva la dicotomía de los espacios reflejados en *La vorágine* no se cumple, siendo aplicable la teoría de lo abierto y peligroso y lo cerrado y seguro, tal como la expone Lotman. Éste es el caso, por ejemplo, de las novelas *La serpiente de oro* de Ciro Alegría y *El viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda.

La división de los espacios en ambas novelas es similar. En *La serpiente de oro* es el pueblo de Calemar el que constituye el mundo de adentro, un mundo en el que los calemareños se sienten seguros y realizan sus vidas diarias. Por su parte, en *El viejo que leía novelas de amor*, se trata del pueblo de El Idilio, el cual es considerado como el lugar fiable al que llegan noticias de afuera, llenas de atrocidades que viven los hombres que deciden adentrarse en la selva, cuyos cadáveres bajan después por el río hasta el poblado.

En ambas novelas la selva se convierte en una masa voraz que se dilata sin control, devorando no solamente aquello que se adentra en su interior, sino también los espacios que quedan en sus zonas limítrofes. Llegamos así al punto central de esta tesis, a la desmesura de la selva, un espacio sin límites fijos, un elemento dinámico que constituye la fuerza principal de acción en este subgénero temático de la literatura hispanoamericana.

Tanto en la novela de Ciro Alegría como en la obra de Luis Sepúlveda se pueden encontrar ejemplos de este hecho.

En *La serpiente de oro*, don Juan narra de la siguiente manera el trágico final del pueblo de Pajatén, que fue tragado por la selva:

Un guía dijo que cerca corría un riachuelo y que ese era el sitio del pueblo de Pajatén. Nada quedaba de tal pueblo. La selva se había enseñoreado ya y los árboles y las lianas formaban un conglomerado sombrío en el lugar donde antes se alzaban las casas de los pobladores. (pp. 51–52)

En la novela *Un viejo que leía novelas de amor*, cuando Antonio José Bolívar y su mujer Dolores Encarnación llegan a la selva en estatus de colonos del Gobierno de Ecuador para ocupar y labrar las tierras que les fueron adjudicadas, intentan disputarle el espacio a la selva, una lucha que pierden de manera repetida un día tras otro:

La pareja se dio a la tarea de construir precariamente una choza, y enseguida se lanzaron a desbrozar el monte. Trabajando desde el alba hasta el atardecer arrancaban un árbol, unas lianas, unas plantas, y al amanecer del día siguiente las veían crecer de nuevo, con vigor vengativo. (p. 42)

Esta dilatación de la selva no sólo se puede observar mediante la frondosidad de su vegetación, sino también mediante los elementos de la naturaleza.

En la *Serpiente de oro* es el río Marañón aquella fuerza incontrolada que con sus crecidas se va desbordando de manera desenfrenada inundando todo a su alrededor, sin respetar sus propios límites, de tal forma que los habitantes del pueblo de Calemar nunca están a salvo de sus aguas turbulentas. En el capítulo 13 denominado "El desmonte", se narra uno de estos momentos, una crecida inesperada del Marañón que se produce tras un corrimiento de tierra río arriba. El primero en percatarse del peligro fue el viejo Matías, quien una mañana, durante la época de lluvias, estaba sentado junto a la puerta de su casa, "cuando un ruido convulso y potente –cercano éste sí– llega a sus oídos simulando el redoble de un tambor húmedo." (p. 126)

Ésta fue la señal que produjo el pánico entre los calemareños, quienes pasándose la voz de casa en casa fueron corriendo hacia la orilla del río, para formar una valla e impedir que éste se desbordara:

–Desmonte po la quebrada!... Machetes y hachas!

Los pobladores se van pasando la voz y el valle se llena de gritos:

–Machetes!

–Hachas!

–Desmonteeé!

–Vamos pa la quebrada!

–Vamooóos!... (p. 126)

Mientras los habitantes de Calemar talan árboles para construir la barrera, el caudal del Marañón sigue aumentando de forma gradual: "Avanza el agua en turbonadas oleaginosas,

cada vez más alta, cada vez más peligrosa, porque trae lodo y piedras grandes y cascajo que van llenando el lecho." (p. 127)

Finalmente, se produce lo inevitable. El gran río se desborda rebasando la valla de árboles que los habitantes del pueblo habían construido, expandiéndose por los alrededores: "Y ya la crecida se extiende aún más, ya las aguas corren más dilatadas por las tierras del valle, sacudiendo los grandes árboles y doblando y desarraigando los arbustos y cañas bravas." (p. 127)

La crecida del río también llega el pueblo de Calemar, inundando sus sembrados y plantíos, culminando así esta catástrofe natural:

Al avanzar por el centro, el desmonte llena también el cauce entero y lo rebalsa, y cubre los sembrados. (...) Cada vez más, las aguas toman anchura y los cercos son vencidos y los plantíos desaparecen, quedando los árboles grandes en medio de ellas, como si siempre hubieran crecido así. (p. 127)

Cuando al fin el desmonte cede y las aguas pierden su fuerza, el Marañón se contrae regresando a su posición inicial, quedando ambos mundos, el de los personajes y el de la naturaleza, separados de nuevo:

El desmonte termina de volcarse y, con el correr de las horas, la quebrada va de nuevo labrando su cauce y juntando sus aguas. Al caer la tarde es ya una faja que pasa por el centro de la avalancha y mañana o pasado será un canal profundo otra vez. (p. 128)

Con esta escena, *Ciro Alegría* consigue además dinamizar el principio de acción en su novela, siendo el acto de sorpresa descrito aquí el punto clave de la aceleración del argumento de la obra. La desmesura como resultado de la trasgresión de los espacios está ligada al río Marañón. Éste se sale de su cauce de manera inesperada y penetra en el pueblo de Calemar. Es por tanto el elemento activo que traspasa los límites de la naturaleza para penetrar en el espacio dominado por el ser humano, en el que los calemareños hasta ese momento se habían sentido a salvo de su caudal.

Este esquema, en el cual los elementos de la naturaleza traspasan sus propios límites alterando la división espacial de la obra literaria lo podemos encontrar también en otros tipos de novelas. En la novela indigenista *Raza de bronce*, *Alcides Arguedas* describe una escena, en la que la mazamorra (turbión de lodo y piedras) había invadido el pueblo de Mecapaca, dejando tras sí un panorama desolador:

"Manuno explicó:

–Antes era este pueblo rico y alegre; pero una noche entró la *mazamorra*, enterró las huertas y se llevó las casas. Desde entonces viven gentes desgraciadas."¹⁰⁷

Al igual que en *La serpiente de oro*, aquí los habitantes del pueblo de Mecapaca también se sienten indefensos ante la poderosa naturaleza, siendo inundado su pueblo por la gran masa de barro que llega de manera incontrolada:

–¡Es terrible la mazamorra! –dijo Manuno.

–¿Y qué es preciso hacer para defenderse?

–Nada; contra ella no se puede hacer nada. No hay más que resignarse y dejar que haga lo que quiera, hasta que se le pase la cólera.¹⁰⁸

Tanto en *La serpiente de oro* como en *Raza de bronce* podemos observar además, que los elementos de la naturaleza –cuyas características veremos de manera más detenida en el último capítulo de este trabajo–, son capaces de cambiar el mundo a su alrededor de manera irreversible, de tal forma que las cosas, una vez alcanzadas por ellos, no pueden volver a su estado original. De este modo, el pueblo de Mecapaca en la obra de Arguedas quedará para siempre en ruinas, permaneciendo en él solamente "gentes desgraciadas", al igual que en el pueblo de Calemar, en *La serpiente de oro*, donde los campos afectados por la subida del río serán abandonados, debido a que: "Ya no se podrá sembrar allí, porque remover hacia un lado todo ese pedrerío es tarea imposible." (p. 128)

¹⁰⁷ ARGUEDAS, Alcides. *Raza de bronce*. Madrid: CSIC, 1988, p. 27.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 32.

3.4 El felino: un símbolo de confrontación

La desmesura en la novela de la selva se puede analizar no solamente en relación con los elementos de la naturaleza, sino que es posible también hacer su estudio basándonos en el choque entre los protagonistas y el mundo animal.

Hemos observado ya, que la tarántula/la araña es un símbolo "oscuro" que aparece en el mundo de los personajes cuando éstos sufren malestar y ansiedad, una especie de conjuro que el arácnido lanza sobre ellos, sintiéndose éstos incapaces de reaccionar.

Sin embargo, en la novela de la selva hispanoamericana aparecen también otros animales emblemáticos, con una simbología fuertemente arraigada a la literatura hispanoamericana. Hablamos aquí de los felinos, unos animales muy presentes en el topos de la selva y que en las novelas escogidas aparece bajo distintas formas: el jaguar, el puma, la trigrilla...

Si tuviéramos que caracterizar al felino dentro de la tradición cultural americana, vemos que estos animales a lo largo de la historia fueron temidos y adorados a la vez. Por este motivo, la visión que el hombre siempre tuvo de ellos balancea entre el peligro, la muerte y lo sobrenatural.

Nicolas Saunders en su ensayo *Fuerza mítica de los animales* recoge los diferentes significados que el felino tuvo para los pueblos americanos de la era precolombina. Los aztecas, dice Saunders, al jaguar lo llamaban ocelote y en base a su ferocidad y su valor crearon una unidad de guerreros profesionales llamados los "Guerreros Jaguar".

Los olmecas, por su parte, creían en el personaje del hombre-jaguar, de tal forma que el felino se convertía en el aliado espiritual del chamán, quien bajo el influjo de diferentes alucinógenos tomaba la forma de este animal. De esta manera, el chamán deambulaba por las noches por la selva, de la cual traía enfermedades, muerte y desgracias, o, por el contrario, las ahuyentaba. Según las creencias de los pueblos de la región, algunos chamanes se convertían en jaguares después de su muerte.

En las regiones de alta montaña y en las zonas con poca vegetación tenía un significado mayor el puma, el cual adquiriría una mayor importancia en la cultura de los incas.

Es interesante resaltar este hecho, pues en la novela *La serpiente de oro* de Ciro Alegría es el puma y no el jaguar, el felino que aparece en la obra.

Saunders continúa diciendo que el pueblo de los matsés, situado en la selva amazónica del noroeste del Perú, cree que si el ser humano adquiere el aspecto de un jaguar, conseguirá su fuerza y su capacidad de cazar. Casi todos los matsés adultos se adornan con tatuajes que simbolizan las fauces del jaguar.

Otros pueblos de la Amazonía relacionan al jaguar con el sol y la vida, pero también con la muerte y el tártaro, teniendo en cuenta su capacidad de cazar de día y de noche y con la creencia de que crían a sus cachorros en cuevas.¹⁰⁹

Si ahora tenemos en cuenta las dos circunstancias principales que caracterizan al felino en las novelas hispanoamericanas –la muerte y lo sobrenatural–, vemos que será en la novela de *Maladrón* de Miguel Ángel Asturias y la novel *Un viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda, en las que aparece el jaguar y la tigrilla como símbolos de peligro y de muerte. En *La serpiente de oro* de Ciro Alegría, por su parte, el puma simboliza el mundo de lo mágico y lo sobrenatural.

En *Maladrón* la confrontación entre el felino y el ser humano se da en la escena en la que la india *Titil-Ic* se ve atacada por un jaguar, el cual se ensaña con su caballo, quedando en un primer momento la india, el moribundo Antolinales y el hijo de ambos a salvo:

De pronto retumbó todo. Un rugido. (...) El anuncio de la fiera hambrienta se oyó más cerca. Un relincho angustioso, inacabable, partió la noche caliente y en un como arrancón de galope, a favor de la claridad nocturna se vislumbró la sombra del caballo que pataleaba, arrastrándose por el suelo, con el jaguar encima. (p. 236)

Se trata aquí de un momento de suspense. *Titil-Ic*, al sentirse amenazada de muerte, coge el trabuco de Antolinales, dispuesta a enfrentarse a la fiera, a pesar de no saber utilizar el arma, queriendo salvar a su hijo:

Al menor movimiento de la fiera en busca de nueva presa, escapaban por las copas de los árboles más altos, a la velocidad del relámpago. A la india se le dormían los dedos en el arma helada como la muerte. Al más leve movimiento de las hojas, al más pequeño ruido, apuntaba el trabuco en esa dirección. (...) ...si quieres venir aquí, no vengas, soy culebra... si quieres morder aquí, no muerdas, soy culebra... Sorprenderla, jamás. (p. 237)

Finalmente, *Titil-Ic* no espera a que llegue la ayuda de los demás compañeros, pues siente la llamada de su otro yo. No el de la mujer cristiana, el de la mujer de Antolinales, el de

¹⁰⁹ SAUNDERS, Nicholas J. *Mytická síla zvířat*. Praha: Knižní klub; Práh, 1996, pp. 66–67.

María Trinidad, sino el de la otra mujer, de la mujer india, de *Titil-Ic*. Por ello decide huir en medio de la oscuridad, desapareciendo para siempre, como tragada por la selva:

... voces... grandes voces... llamaban a gritos...: ¡Antolinales!... ¡María Trinidad!... ¡Antolinales!... ¡Titil-Ic! (...) ...y no esperó... ella también debía huir... formaba parte de aquella naturaleza de seres animados que escapaban a la luz del blanco que todo lo convierte en ceniza... evitar el encuentro con los grupos de hombres que a la luz de hachones de ocote, sin dejar de llamarlos, registraban el monte, a las órdenes de Lorenzo Ladrada. (p. 239)

En la novela de Luis Sepúlveda *Un viejo que leía novelas de amor* el enfrentamiento entre el felino y el ser humano traspasa las fronteras de la selva. En este caso el animal no es un jaguar, sino una tigrilla, la cual, dolida por la pérdida de sus cachorros, ataca al gringo que había matado a sus crías. Su cuerpo sin vida llega después por el río hasta el pueblo de El Idilio, como símbolo de la tragedia que se había vivido. Sin embargo, otra tragedia más quedaba por llegar. Antonio José, después de revisar el cadáver del gringo, advierte que la tigrilla había probado la sangre humana y que a partir de ahora debía esperar más muertes:

Ahora la hembra anda por ahí enloquecida de dolor. Ahora anda a la caza de hombres. (...) Ya mató a un hombre. Ya sintió y conoció el sabor de la carne humana, y para el pequeño cerebro del bicho todos los hombres somos los asesinos de su camada, todos tenemos el mismo olor para ella. (p. 29)

Cuando llega al pueblo una barca con el cadáver de una nueva víctima de la tigrilla, una sensación extraña se apodera de los habitantes de El Idilio. Se dan cuenta de que la tigrilla no está lejos, al otro lado del río, en la selva, sino que está cerca, muy cerca, y que nadie se encuentra a salvo de sus garras:

–El caso es que si uno navega y lo sorprende la noche, ¿a cuál lado se arrima para pernoctar?

–Al más seguro. Al nuestro –respondió el gordo. (...)

–¿Y? ¿Qué importa ahora?

–Mucho importa. Si lo piensa un poco, descubrirá que el animal también se encuentra a este lado. (p. 79)

En este punto vemos una situación similar a la de la escena del desbordamiento del Marañón en *La serpiente de oro*. La selva, mediante su dilatación, pone en peligro al pueblo y

sus habitantes, los cuales intentan defenderse de la crecida del río construyendo una presa improvisada.

En la novela de Luis Sepúlveda este proceso es similar. Existe un elemento en la novela –la tigrilla– que acosa a los habitantes de El Idilio al acercarse más y más a su aldea, existiendo el peligro de que cruce finalmente la línea divisoria que separa al pueblo y la selva.

En *La serpiente de oro* esta línea es atravesada al dilatarse el río de tal forma, que inunda los sembrados de los calemareños. En la obra de Sepúlveda los habitantes de El Idilio intentan evitar la confrontación con el animal, creando una expedición para intentar parar a la tigrilla antes de que llegara a la aldea.

La decisión cayó una tarde en la que una acémila había llegado malamente herida al pueblo. Era el animal de Alkasetzer Miranda, un hombre que tenía un puesto de tabaco, aguardiente y alkasetzer no lejos del pueblo, para aprovisionar a los buscadores de oro que no querían bajar hasta el poblado. Todos los hombres de El Idilio quedaron de acuerdo en que deberían ir en busca de Miranda, para comprobar lo que había sucedido.

Un nuevo acercamiento de la tigrilla al pueblo de El Idilio se produce cuando el grupo dirigido por Antonio José llega hasta el puesto de Miranda y descubren que él y un compañero suyo habían fallecido habiendo sido atacados por la tigrilla. Aquí se convencen una vez más del peligro eminente que supone el felino para todo el pueblo:

Regresaron a la choza y bebieron café negro.

–Lo que menos me gusta es que el bicho anda rondando a menos de cinco kilómetros de El Idilio. ¿Cuánto tarda un tigrillo en hacer esa distancia? –preguntó en alcalde.

–Menos que nosotros, sabe saltar sobre los charcos y no calza botas –contestó el viejo. (p. 116)

Inmediatamente después el pánico se apodera de toda la cuadrilla y el alcalde, al sentir temor por su propia vida, propone a Antonio José que acabe con la tigrilla, mientras que los demás regresarían a El Idilio "para defender" el pueblo del animal:

–Hagamos un trato, Antonio José Bolívar. Tú eres el más veterano en el monte. Lo conoces mejor que a ti mismo. Nosotros sólo te servimos de estorbo, viejo. Rastréala y máatala. El Estado te pagará cinco mil sucres si lo consigues. Te quedas aquí y lo haces como te dé la gana. Entretanto, nosotros regresamos a proteger el poblado. (p. 114)

A continuación se describe el tremendo choque entre el hombre y la naturaleza, entre el viejo Antonio José y la tigrilla, en el que ambos luchan el uno contra el otro, selva adentro.

Luis Sepúlveda describe aquí escenas llenas de dinamismo y tensión al describir una sucesión de ataques del felino que el viejo consigue evadir, siendo otros tantos los intentos de Antonio José por vencer al animal. Todo termina en una colisión final, en la que el viejo, empuñando su arma, consigue matar a la tigrilla de un solo disparo:

Se escuchó gritando con una voz desconocida, y sin estar seguro de haberlo hecho en shuar o en castellano, la vio correr por la playa. (...)

El viejo se hincó, y el animal, unos cinco metros antes del choque, dio el prodigioso salto mostrando las garras y los colmillos. (...) Entonces, apretó los gatillos y el animal se detuvo en el aire, quebró el cuerpo a un costado y cayó pesadamente con el pecho abierto por la doble perdigonada. (pp. 135–136)

Gracias a la batalla ganada el viejo consigue parar al felino, evitando que consiga llegar hasta el pueblo, impidiendo así una nueva tragedia humana.

Sin embargo, la tragedia en este caso es otra. El gringo que había matado a los cachorros de la tigrilla, había sido el precursor de aquella matanza inútil que no habría existido si el intruso hubiese respetado la naturaleza. El viejo, consciente de esta tragedia, y después de haber matado a la tigrilla, "cortó de un machetazo una gruesa rama, y apoyado en ella se echó a andar en pos de El Idilio, de su choza, y de sus novelas que hablaban del amor con palabras tan hermosas que a veces le hacían olvidar la barbarie humana." (p. 137)

Si ahora nos concentramos en a *La serpiente de oro*, en el capítulo 12 (La uta y el puma azul) observamos un suceso similar –el miedo que viven los habitantes de Calemar al ser acosados por un felino–.

A diferencia de la novela chilena, en la que observamos un acercamiento sistemático de la tigrilla hacia el pueblo de El Idilio, en la obra del autor peruano el felino traspasa la línea divisoria entre el mundo de la naturaleza y el pueblo, adentrándose en Calemar, donde comete sus "fechorías". Todo comienza una noche, en la que el puma anuncia su presencia en el poblado:

–Umaaáa... umaaáa...

Todos los perros del valle se alborotan.

–Umaaáa... umaaáa... –continúa el grito, tremante. (p. 114)

En *La serpiente de oro* se puede observar una falta de medida, ya que los ataques del puma van aumentando en todos sus sentidos:

Con cada nuevo ataque, el puma mata a animales más grandes: "Ahora comienza con las cabras y seguirá con los asnos y los caballos." (p. 114)

Por otra parte, el número de noches en las que se adentra en Calemar también van en aumento: "El puma vuelve la noche siguiente. Y otra más. Y otra todavía." (p. 116)

La influencia que el felino va ejerciendo sobre los calemareños también va siendo cada vez mayor. Si en un primer momento los personajes pudieron sentir miedo solamente por las vidas de sus animales, ahora ven que el puma se va apoderando también de ellos, los habitantes del poblado.

Primero, los hombres ven que les fallan las armas al querer matar al animal, habiendo cazadores muy diestros que nunca antes había fallado sus tiros:

El Encarna estuvo con la escopeta al pie de un cedro, esperando toda la noche, y cuando llegó e iba a dispararle, el arma falló... (...) El Arturo, que se hallaba acurrucado al filo de la empalizada, le hizo dos disparos, pero sólo consiguió matar dos cabras. (...)

El Arturo no se explica, cómo es que ha fallado.

–Siempre hei acertao con mi mogosito... (...) Luego relata ostentosamente que, una vez, bajó un águila en vuelo de un tiro en el pecho y que, en otra, le reventó la cabeza a una garza... (pp. 116–117)

En un segundo grado se puede observar el aumento de la influencia del puma sobre los cazadores, al ejerce su poder sobre sus mentes, al hacerles creer que estaba encantado y de que tenía un color azul. El primero en percatarse de este hecho fue el Encarna, quien dice así: "homs... les advertiré quial puma como que lo vide azuliar... yera un azul que parecía como añil... ¡Quién sabes puma encantao!" (p. 116)

Finalmente, el puma se apodera también de la salud de los hombres que intentan cazarlo, siendo el Arturo quien siente que ha enfermado por la influencia del felino: "A todo esto, el Arturo se encuentra mal. Dice que desde la noche en que vio por segunda vez al puma y cayó bajo el influjo de su resplandor, se siente débil y sueña siempre que una gran mancha azul se le acerca, y lo cubre, y lo ahoga." (p. 119)

En los textos citados de *La serpiente de oro* se pueden observar las cualidades de los felinos descritas por Saunders y que los pueblos de la cuenca del Amazonas adjudican a estos animales. Se trata del poder sobrenatural de traer la desgracia en forma de muerte y enfermedades, tal como sucede en la novela de Ciro Alegría, y que están en contraposición con los otros rasgos con que los indios relacionan a los felinos: la fuerza y el valor.

En Calemar, finalmente, los encantamientos que los hombres sufren por causa del puma desaparecen gracias a doña María, la cual, construyendo una trampa, consigue matar al animal. Además, cuando llega a la mañana siguiente a ver su presa, se desmiente completamente lo que los hombres del pueblo habían visto durante las últimas noches –el color azul del puma: "Sies como todos... medio pardo, medio amarillo... el puma azul!" (p. 122)

Inmediatamente después quedan liberados todos los habitantes de su influjo. Entre ellos está también Arturo, el cual siente que sus males también habían desaparecido: "El Arturo, al ver que no hay tal azul, se mofa del encantamiento y se siente sano de golpe." (p. 122)

3.5 La fusión de visiones del narrador y los protagonistas

En la primera parte de nuestra tesis hemos visto que a través de la figura del narrador es posible desarrollar técnicas literarias que introducen en el texto el elemento de la duda, al no ser capaz el relator de explicar todos los sucesos relacionados con las historias contadas. Este hecho se debe a la inserción de elementos pertenecientes a la oralidad en el texto escrito, apareciendo en las novelas seleccionadas las figuras del narrador no omnisciente o no digno de confianza. Como ejemplos citamos la historieta de Silverio Cruz de *La serpiente de oro* y el cuento sobre la indicecita Mapiripana contado por Helí Mesa en *La vorágine*.

Un ejemplo similar lo encontramos en los capítulos 12 y 13 de *La serpiente de oro*, donde se puede ver también un juego entre la realidad y la ficción, relacionado con el color azul del puma. Dicho juego hace dudar al lector de si el animal es realmente azul o no.

En este caso el efecto de la suposición se consigue gracias a la fusión de las perspectivas del narrador de la obra (Lucas Vilca) y el resto de los personajes, siendo el resultado la aparición de sucesos ilógicos y sin explicación dentro de la novela. El relator se convierte así en un narrador no omnisciente, el cual, al no disponer de una perspectiva más amplia sobre los sucesos, no es capaz de darles una explicación, ni de aclararlos de manera satisfactoria. Simplemente se dedica a describir lo que ven los propios personajes.

Uno de los momentos que choca con la lógica en este punto es la visión multitudinaria de este hecho. Han sido varios los personajes que han visto "azulear" al puma y no sólo el Encarna, que se lo podía haber inventado: "...todos están seguros de que es azul, más azul que el cielo. Tiene un oscuro azul de río, pero brillante, encendido, mágico." (p. 118)

Como resultado de esta visión, surgen varias explicaciones que intentan aclarar lo sucedido. Una de ellas la da Simón Chanchahuana, quien mediante su escepticismo se resiste a creer que el animal pudiera ser azul: "¡Qué encantao ni encantao!... Es la escuridá que luace ver así... Yo digo que puma como cualesquier otro destes laos..." (p. 116)

La siguiente explicación la da don Osvaldo, al escuchar la siguiente narración del viejo Matías: "...perueste invierno, ¡Jesucristazo! Con decile que vimos también puma azul... El cholo Encarna salió con el cuento y después el Arturo también dizqué lo vio. Yentón ya todos lo vieron azul, azul..." (p. 134)

Don Osvaldo, al igual que el resto de los oyentes reacciona con una sonrisa: "Claro, con el resplandor de los fogonazos al Arturo le azuleaban los ojos..." (p. 134)

Se trata por tanto de dos opiniones diferentes ante un mismo suceso y equivalentes entre sí, sin que ninguna de ellas sea más relevante que la otra. Sin embargo, cuando doña Mariana mata al animal y se descubre que el felino no era azul sino pardo como todos los pumas, se desmiente lo que se había narrado sobre su color azul. Allí queda la incógnita, sin aparecer ninguna explicación adecuada, ni siquiera por parte del narrador, Lucas Vilca.

El elemento de la fusión de las perspectivas del narrador y el personaje lo podemos observar también en la novela *Siete lunas y siete serpientes* de Demetrio Aguilera–Malta. En esta obra, "un gran laberinto de realidades", desaparecen los límites entre las distintas realidades sin ningún tipo de aclaración. Entre estos elementos podemos mencionar al Cristo de madera, un personaje u objeto personificado, que se convierte en uno de los puntos centrales de la obra. Y es que Demetrio Aguilera–Malta dota al Cristo de las mismas cualidades que al resto de los personajes animados de la novela. Por momentos es evidente que el Cristo puede moverse y hablar al igual que los demás personajes, hasta el punto de que el lector acepta esta realidad dentro del concepto general de la obra. Sin embargo, esta cualidad del "Nazareno" no es del todo evidente ni demostrable, siendo este juego de visiones, donde ni el narrador ni los personajes pueden aclarar los sucesos de tipo fantástico, una constante en la obra del escritor ecuatoriano. La figura del Cristo de madera se puede considerar, en este caso, como uno de los puntos centrales dentro de la novela.

En una de las primeras intervenciones del "Hijo de María", es el propio narrador quien duda de la capacidad de comunicación de este personaje:

"De la proa, vino la voz serena del Cristo Quemado. ¿Sueño? ¿Realidad?

–Candado en la boca lleva más pronto al cielo."¹¹⁰

Inmediatamente después el texto continúa con la conversación entre el Cristo y el padre Cándido, quien comienza diciendo así:

–Era lo que faltaba. ¡Que bogaras en mi contra!

–Bogo a favor tuyo. Es por la salvación de tu alma.

–¡Qué salvación ni qué alma! ¡Lo haces por fastidiarme! (p. 91)

La capacidad del Cristo de actuar como un personaje más en la novela sigue siendo evidente en las siguientes páginas, donde al don de hablar se une la posibilidad de

¹¹⁰ AGUILERA-MALTA, Demetrio. *Siete lunas y siete serpientes*. Madrid: Cátedra, 2004, p. 91. Todas las citas siguientes pertenecen a esta edición.

movimiento, interviniendo el Nazareno físicamente en la novela: "El Hijo de María se levantó. Se acercó hasta el Madero. Cándido hizo lo propio. Entre los dos, lo pusieron en el asiento central de la canoa." (p. 93)

Sin embargo, una nueva vacilación por parte del propio Cándido vuelve a dejar la incógnita en el aire, haciendo que un hecho ya evidente en la novela se transforme en duda: "A partir de ese momento, Jesús y Cándido se volvieron uña y carne. Es decir, unos perfectos camaradas. A veces, el cura dudaba. ¿No llevaría adentro al Nazareno?" (p. 99)

Otro momento similar en el que se puede observar la incertidumbre sobre el Cristo aparece en el capítulo diez, en el que el padre Cándido junto con otros dos personajes – Clorinda y Juvencio–, fueron atacados por una banda de malhechores. Después del ataque, los tres yacen sin sentido tendidos en el suelo, quedando a la gracia de Dios.

Cuando los bandidos iban a levantar el cuerpo exánime de Juvencio del suelo para continuar con su agresión, sucede algo inesperado. El Cristo Quemado baja de la Cruz para enfrentarse a ellos: "Cuando lo iban a levantar, oyeron, a sus espaldas un ruido seco, que los hizo volverse otra vez. (...) El Hijo de María se había desclavado de la Cruz. Había bajado de la Cruz. (...) La Cruz arma. Amenazadora. Implacable." (p. 177)

Después de un breve altercado entre el Hijo de Dios y los bandidos, éstos salen disparados presas de un ataque de pánico, abandonando el lugar en forma de una estampida:

–Y ahora, ¡largo de aquí! (...)

En un santiamén, subieron a la canoa de pieza. Los cuatro remeros comenzaron a mover los palos largos. Los hundieron en el agua, a gran rapidez. Parecieron motorizados. (p. 178)

Juvencio, que lo había observado todo medio inconsciente, le refirió después al padre Cándido lo sucedido, a lo cual el cura reacciona con una nueva pregunta: "El Cura quedó dudando. ¿Qué había pasado en realidad?" (p. 178)

Con esta última nota se invierten los papeles en la novela. El que creía en el milagro de la personificación del Cristo de madera, "duda", mientras que el resto de los personajes, "creen" en lo que habían visto. Prueba de ello es la escapada de los bandidos.

Un último ejemplo que podemos citar en cuanto al juego entre el sueño y la realidad ligado a la fusión de las perspectivas del narrador y el personaje, se encuentra en el capítulo 27 de *Siete lunas y siete serpientes*. Aquí se desarrolla un diálogo entre el Cristo y el Padre Gaudencio, el nuevo cura que llegó al pueblo de Santorontón para edificar una iglesia nueva, después de que el padre Cándido perdiera la suya en un incendio. La conversación, que tiene

lugar mientras van navegando en un barco y que trata sobre la situación de la Iglesia y el poder de la religión, se interrumpe en un momento dado al oír Gaudencio un golpe, que le hace mirar hacia otro lado. Cuando regresa la vista, el Cristo ya no está. En un primer momento Gaudencio duda de si la conversación, en realidad, había existido o fue sólo un sueño:

Un golpe de canaleta lo hizo mirar atrás. Filemón bogaba. El líquido había dejado de ser cristal endurecido. Era ya, simplemente, agua. Agua salada de mar. Regresó la mirada hacia la proa, para decirle otra razón a Cristo. No había nadie. Se restregó los ojos. ¿Habría soñado? (p. 357)

Este párrafo crea aún más confusión si se tiene en cuenta la continuación del texto, en el que Gaudencio ve algo que se aleja del barco y que podría ser la figura del Cristo con su Cruz: "Alzó un poco más la vista. En el fondo, había una especie de aureola que marchaba rápidamente hacia el pueblo. Dentro de ella, se enmarcaba claramente la Cruz." (p. 357)

Sin embargo, en este caso tampoco se da ninguna explicación que aclare los sucesos narrados. Sigue existiendo la duda de si el Cristo de la Cruz realmente actúa como un personaje más en la novela u obra como una especie de espejismo en el subconsciente de los demás protagonistas.

Si ahora nos fijamos en la novela *Maladrón* de Miguel Ángel Asturias, vemos que aquí también aparece un elemento similar al fenómeno del Cristo de la novela de Demetrio Aguilera–Malta. En la obra de Asturias se trata de la estatua de Maladrón (Mal Ladrón), la figura de una divinidad tallada de madera por Ladrada, uno de los aventureros que se habían lanzado a la búsqueda del lugar donde se juntan los océanos y que escondía un gran tesoro.

Al igual que en la obra del escritor ecuatoriano, en la novela de Asturias la estatua de madera tiene tanto la capacidad de comunicación como la de actuación. El momento en el que Maladrón revive es recogido de la siguiente manera:

Rígido, como si él también fuese de madera, los pies clavados al piso, vio la escultura bajar los brazos, áspero ruido de crujimiento, venir hacia él desnuda, apenas un lienzo disimulaba sus vergüenzas abultándolas, y desafiarle cara a cara con el ojo de la ira abierto, siniestro, zurdo, mientras el párpado aplastado del otro ojo se movía igual que se despertara de un larguísimo sueño. (pp. 173–174)

Durante las conversaciones siguientes la imagen de Maladrón insiste en que su estado animado no es sólo el resultado de la ensoñación de Ladrada, siendo real lo que ve: "¿Os hace sonreír que yo me crea real siendo una imagen?" (p. 178) Y más adelante Maladrón continúa: "Como ahora sucede, sin estar vos soñando ni pareceros tan extraña la visión..." (p. 179)

En la novela se dan además largas conversaciones entre Ladrada y Maladrón, en las que la figura de madera se comporta como una divinidad omnisciente y aconsejadora, asemejándose así a la estatua del Cristo de madera de la obra *Siete lunas y siete serpientes*.

Sin embargo, si comparamos el juego entre lo real y lo imaginario en la novela *Maladrón* y las otras dos novelas: *La serpiente de oro* y *Siete lunas y siete serpientes*, vemos que el caso de la obra del escritor guatemalteco es diferente.

En primer lugar, aquí no existe una visión multitudinaria de los personajes como polo opuesto de un suceso inexplicable, tal como sucediera en el caso del puma azul en *La serpiente de oro*. En dicha obra se trata de la fusión de visiones del narrador y los protagonistas, quedando inexplicado el radiante color azul que desprendía el felino. En la novela de Asturias, Ladrada es el único personaje que comunica con Mal Ladrón no habiendo nadie más quien pudiera confirmar este hecho, existiendo tan sólo el esfuerzo por parte de la propia imagen divina en desmentir su estado inerte.

En segundo lugar, en *Maladrón* tampoco existe el elemento de la puesta en duda, tal como sucediera en *Siete lunas y siete serpientes*, en la que ni el narrador ni los demás personajes están seguros del todo de lo que habían visto –la viva imagen del Hijo de María.

El resultado de este entramado en *Maladrón* es la aparición de un elemento sobrenatural dentro de la realidad de la obra plenamente aceptado por Ladrada y cuya aparición no puede ser ratificada ni desmentida por ninguna otra entidad dentro de la novela (el narrador, el autor o algún otro personaje). Sin embargo, la presencia de lo sobrenatural aquí es evidente, entremezclado con la realidad de la obra y aceptado de forma natural, sin ningún tipo de objeciones ni reproches.

El motivo de la existencia de lo sobrenatural sumergido en lo racional lo podríamos buscar en la percepción del mundo reflejado en las obras de Miguel Ángel Asturias. Tal como indica Claudio Maíz, "el escritor guatemalteco ha reconocido que su narrativa es una prolongación de la gran narrativa de los mayas."¹¹¹ José Miguel Oviedo completa esta visión diciendo que el fondo mitológico maya es "un mundo fabuloso, proliferante, laberíntico, barroco hasta el delirio, dinámico e intemporal, en el que los límites de lo real y lo imaginario

¹¹¹ MAÍZ, Claudio. "Historia y mito en el mundo de la conquista. Maladrón como novela precursora". *Atenea*, 2007, n. 495, p. 5.

no existen."¹¹² Su "lenguaje, estructura, dinamismo y configuración conceptual sólo son posibles para alguien intensamente identificado con el sustrato mitológico indígena." Por tanto, la lectura de las obras de Asturias, continúa Oviedo, "supone un tipo de lectura distinta al habitual (...) en el que nada corresponde a nuestros modos de pensar y percibir el mundo."¹¹³

Al realizar un acercamiento al mundo del mito indígena en América, vemos que la fórmula asturiana se asemeja a los mitos antiguos de la oralidad india, en la que desaparecen las fronteras entre el mundo de los hombres, el mundo de la naturaleza y el de los dioses, siendo todas estas dimensiones parte de un mismo cosmos:

El signo más característico de los mitos primitivos es el hecho de que en ellos no existen diferencias entre el ser humano y la naturaleza que lo rodea. Los hombres, las plantas y animales, los astros en el firmamento, los héroes míticos y dioses, todos hablan y se comportan de la forma característica de cada tribu. Y debido a que las primeras tribus no tienen unos conocimientos reales sobre las relaciones físicas y psicológicas entre las cosas y los seres existentes fuera de ellas, realizan una valoración de sus cualidades según sus propios pensamientos y sentimientos. Por ello pueden asignar también a las cosas inertes cualidades y sentimientos humanos. Por este motivo en sus mitos piensan y hablan objetos y herramientas, plantas y animales, los astros etc. de la misma forma que el hombre.¹¹⁴

Por las características que acabamos de mencionar, los textos del escritor guatemalteco son más difíciles de comprender, sobre todo tratándose del lector no procedente de Mesoamérica. En general, las obras de Asturias están dotadas de una fuerte simbología que se escapa al entendimiento del extranjero, siendo *Maladrón* una novela en la que queda muy presente la forma abstracta de la percepción del mundo. Otras obras asturianas, como es el caso de las *Leyendas de Guatemala* o la novela *Hombres de Maíz*, siguen manteniendo esta visión.

Para entender mejor esta diferencia del grado de comprensión de la novela *Maladrón* al ser leída por un lector centroamericano y un lector de procedencia distinta, podemos volver a mencionar al teórico literario checo Jan Mukařovský y analizar su ensayo *La función estética, la norma y el valor como hechos sociales*. En su estudio Mukařovský menciona

¹¹² OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 496.

¹¹³ *Ibidem*, p. 500.

¹¹⁴ KAŠPAR, Oldřich. *Texty nativní Iberoameriky II. Slovesnost Indiánů Jižní Ameriky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982, p. 7. Traducido por mí.

algunos tipos de arte que además de contener elementos estéticos, también poseen elementos "no artísticos", "antiestéticos". Como primer ejemplo cita la arquitectura, la cual, además de cumplir una función estética, también posee una finalidad práctica.

En el caso de la literatura este valor no artístico viene dado, por ejemplo, por su función comunicativa. Un ejemplo genérico que Jan Mukařovský sitúa entre la función comunicativa de la literatura y su valor artístico es la retórica. En este caso existen toda clase de elocuencias políticas o eclesiásticas, cuya finalidad es la de influenciar al oyente, siendo uno de sus elementos más efectivos el lenguaje emocional. Sin embargo, esta clase de lenguaje es, tal como continúa Mukařovský, característica de la poesía. De esta forma, en algunos momentos de la historia, la retórica contiene tal cantidad de elementos poéticos, que se percibe como arte. Para Mukařovský esta oscilación entre la poesía y la función comunicativa en la literatura es característica también para el ensayo.¹¹⁵

Si ahora volvemos a la obra de Asturias, vemos que aquí se pueden identificar dos funciones que componen la novela *Maladrón*. Por una parte tenemos su función estética, con un lenguaje barroco lleno de giros, metáforas y demás recursos literarios, y su función informativa, en la que se incluyen hechos y símbolos fuertemente ligados a la historia, cultura y mitología de los pueblos mesoamericanos.

Para el lector proveniente de un medio cultural no americano serán estos símbolos pertenecientes a la tradición oral y el mito del pueblo quiché difíciles de identificar, llegando incluso a colindar con la incompreensión.

La importancia de la tradición oral y el mito que venimos analizando en este capítulo y que se refleja en *Maladrón*, se registra también en *La serpiente de oro* de Ciro Alegría. Aquí, la narración no es lineal. El autor recupera en su obra diversas leyendas, contextos sociales, relatos intercalados y tradiciones orales de los hombres del campo, con los que el propio escritor se había criado y cuyas vidas estaban regidas por normas y tradiciones fuertemente ligadas a la naturaleza. Este modo de vida junto a la oralidad se convertirían después en una fuente importante de inspiración para Ciro Alegría.

Haciendo una comparación de la obra de Ciro Alegría y la de Miguel Ángel Asturias, vemos que el concepto de la visión de la realidad es muy diferente.

Si nos fijamos primero en el autor peruano, podemos comprobar que su obra está influenciada por un estilo realista y racional, que viene a ser alterado por diversos juegos en la

¹¹⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan: "Función, norma y valor estéticos como hechos sociales" *Estética y semiótica del arte*, Santafé de Bogotá, D.C.: Editores Colombia S. A., 2000, pp. 127–203.

narración, permitiendo que aparezcan las figuras de un narrador omnisciente / no omnisciente, o fidedigno / no digno de confianza, siendo el resultado de este proceso la aparición de puntos inexplicables en el texto que dan rienda suelta a la capacidad interpretativa del lector. De esta forma nos encontramos en la obra, tal como pudimos comprobar, diferentes explicaciones de un mismo hecho, explicaciones equivalentes entre sí, donde podrían ser válidas todas las opciones al igual que ninguna de ellas. La narración del viejo Matías o la aparición del puma azul en las noches de Calemar, fueron los ejemplos escogidos para este fin.

Estos cuestionamientos iniciales de lo racional dentro de la novela de carácter realista escrita por Ciro Alegría y demás escritores de principios del siglo XX, evoluciona hacia lo abstracto en los autores del medio siglo, entre los que también se encuentra Miguel Ángel Asturias. En *Maladrón*, el escritor guatemalteco introduce toda clase de elementos que alteran la visión realista del mundo, que deja de ser homogéneo. En base a las nuevas técnicas narrativas o las teorías como la de la psicoanalítica de Sigmund Freud, aparecen en *Maladrón* elementos como el monólogo interior o la fragmentación de planos espacio-temporales que, unidos al carácter mítico-fantástico de la obra, empiezan a invadir y modificar de manera sustancial lo antes bien definido por lo real.

El resultado de estas visiones es la creación de una anacronía, donde ningún personaje es histórico, donde el tiempo real se transforma en un tiempo imaginario, donde los sucesos inimaginables serán los que formen la base del concepto general de la obra. De esta manera un suceso fantástico, la vivificación de la imagen de Maladrón, deja de ser un hecho extraordinario, acoplándose así a la estética general de la novela.

Por otra parte los juegos entre la realidad y la ficción en la novela de Demetrio Aguilera-Malta los podríamos percibir como un compromiso entre la obra de Ciro Alegría y la de Miguel Ángel Asturias.

En la novela *Siete lunas y siete serpientes* del escritor ecuatoriano se puede observar una constante trasgresión entre lo real y lo fantástico, dándose también la fusión de creencias indígenas, africanas y cristianas. De este modo, el nivel de lo mítico y el de lo racional nunca alcanzan su grado máximo en la obra, siendo precisamente el elemento de la puesta en duda la técnica utilizada por el autor. Dicho de otro modo, aparecen en la novela personajes reales y personajes mágicos, sufriendo los primeros de visiones y alucinaciones, dándose situaciones en las que la forma racional de ver el mundo se ve alterada por lo sobrenatural y viceversa.

Sin embargo, el juego del autor ecuatoriano va más allá de la simple división entre lo real y lo maravilloso, habiendo sucesos irreales plenamente aceptados por los protagonistas de

la obra, existiendo otros que los habitantes de Santorontón se resisten a aceptar. En algunos casos incluso un mismo elemento puede adoptar un carácter u otro, dependiendo del momento.

Tales son las metamorfosis de Coronel Candelario Mariscal, el ahijado del padre Cándido, el cual tiene el don de transformarse en caimán. Los santorontesños saben de esta cualidad del Coronel e intentan perseguirle y expulsarle del pueblo, pues le consideran un hombre malvado. Sin embargo, aquí también existe el elemento de la puesta en duda, de si realmente posee esta capacidad o no. Simplemente se sabe y no se sabe, todo queda en una sospecha.

La capacidad de revivir de la estatua del Hijo de María es en este caso un elemento más enigmático aún. El Cristo puede ser sensible y bondadoso, pero también severo y distante, si la situación lo requiere. Su estatus en este juego entre la realidad y la ficción es híbrido, ni real, ni imaginario. Interviene en la obra de forma activa pudiendo cambiar el curso de los acontecimientos, siendo al mismo tiempo su persona una gran incógnita. Una duda.

Con estos comentarios sobre la escultura del Cristo de madera se cierra nuestro análisis de las obras mencionadas en este apartado. Aquí, hemos podido comprobar que el juego entre lo real y lo fantástico existe en las tres novelas. Sin embargo, existen diferencias entre ellas. Mientras que en *La serpiente de oro* de Ciro Alegría nos encontramos con una dicotomía clara entre lo racional y lo irracional, su polo opuesto es la novela *Maladrón*, en la que gracias a la posición inicial de su autor, la obra presenta un mundo mítico y mágico en el que la frontera entre lo racional y lo inexplicable desaparece. Un caso diferente lo encontramos en la obra *Siete lunas y siete serpientes*. Tal como acabamos de comprobar, esta novela se sitúa entre las otras dos. Dentro de ella la posición de la puesta en duda, la sospecha y el juego con el subconsciente de los personajes son los elementos base que hacen balancear al protagonista, al narrador e incluso al propio lector entre unas opciones y otras, dejando en el aire la validez de todas ellas, sin que ninguna sea más aclaratoria que las demás.

3.6 Los elementos de la naturaleza y su transposición en el texto literario

En este último capítulo centraremos nuestra atención en los elementos de la naturaleza que consideramos como uno de los puntos clave en la novela de la selva hispanoamericana. Su presencia es constante y su influencia sobre el desarrollo de la acción es indudable.

Tal como hemos podido comprobar en *La serpiente de oro*, el río es capaz de desbordarse y de traspasar sus propios límites inundando los campos labrados por el hombre, al igual que lo hiciera la frondosa vegetación con los campos de los colonos de Ecuador en la novela *El viejo que leía novelas de amor*. En ambos casos se trata del movimiento de dilatación que va desde dentro hacia fuera y cuyo resultado es la confrontación entre el mundo del ser humano y el de la naturaleza, en el que la selva ejerce una función dominante sobre la disputa por el espacio en las novelas analizadas.

Este movimiento de dilatación se da también desde el lado contrario, en el que el hombre invade el mundo de la naturaleza al adentrarse en la selva.

Ahora bien, al observar los propios elementos de la naturaleza (agua, viento, fuego y tierra), es posible afirmar que aquí el movimiento de expansión no sólo transcurre hacia afuera con el resultado del traspaso de los límites espaciales en la obra literaria, sino que se puede observar también dentro de la propia naturaleza, dando lugar al proceso de fusión entre dichos elementos. El resultado de este proceso es la creación de fenómenos nuevos con las características de todos los componentes que los forman. Tal es el caso del barro (la mazamorra) en la novela indigenista *Raza de bronce*. Por una parte se da aquí la dilatación y fusión del agua y la tierra, observándose inmediatamente después su dilatación hacia el exterior al invadir el pueblo de Mecapaca, dejando tras sí un paisaje desolador. En base a este proceso la vida del pueblo nunca volvería a la normalidad.

De los cuatro elementos de la naturaleza, a continuación estudiaremos el movimiento de dilatación y fusión del agua y el fuego, entre los que existe una mayor dicotomía y contraste, siendo sus diferencias más evidentes.

3.6.1 La dialéctica del agua y el fuego en la novela de la selva

Cuando hablamos del agua y el fuego, se presentan ante nosotros dos componentes de la naturaleza con unos caracteres muy distintos. Básicamente opuestos.

"Este elemento arde y quema", es la primera idea que se nos viene a la mente relacionada con el fuego. El agua, por su parte, "refresca y enfría". Podemos pensar inmediatamente después.

Hasta cierto punto, tal como veremos en este capítulo, esta dicotomía es cierta y totalmente válida. Sin embargo, como veremos también, la dialéctica de estos dos elementos es mucho más compleja.

A la hora de analizar la relación entre el agua y el fuego nos centraremos en la filosofía del pensador francés Gaston Bachelard (1884, Barsur-Aube (Campagne) – 1962, París), quien mediante sus teorías basadas en la ensoñación metafísica intentó unir la ciencia con la imaginación poética. Mediante este procedimiento Bachelard desarrolló su idea del nuevo espíritu científico, por medio del cual se abandona el afán de los hombres de la ciencia y de su insistencia en la experiencia empírica y objetiva.

El resultado de este proceso es una percepción de los elementos de la naturaleza basada en la interpretación intuitiva, mediante la cual dichos elementos se relacionan con ciertas imágenes poéticas que evocan diversas sensaciones en la psíquica del ser humano.

Es importante decir también, que aunque la descripción de Bachelard de los elementos sea primordialmente de carácter filosófico, es posible percibir sus obras también desde el punto de vista literario.¹¹⁶ Sobre esta visión trabajaremos aquí.

El punto central de nuestro interés será uno de los aspectos básicos que caracterizan a los elementos del agua y el fuego: se trata de su movimiento cíclico que viene dado por su expansión constante y su falta de demarcación que tienen como resultado la transposición y fusión de estos dos componentes.

Dicho de otra forma, nos fijaremos en el agua y el fuego y en el movimiento que describen, el cual puede transcurrir no sólo de forma horizontal (en caso del río) o de forma vertical (en dirección hacia arriba en el caso del fuego y hacia abajo en el caso del agua), sino que también se puede observar un movimiento de *dilatación* de ambos elementos.

Todo este proceso de expansión constará de cuatro fases: fase de contradicción–concordancia–transposición–fusión.

¹¹⁶ HRDLIČKA, Josef. „Dvě bachelardovské monografie“. *Svět literatury*, 2013, n.º. 47, p. 197.

En el primer caso, dedicado a la contradicción, nos referiremos a las cualidades que diferencian a estos dos elementos entre sí, para analizar después las características que pertenezcan a ambos elementos por igual. Finalmente, pasaremos a las propiedades que presentan el agua y el fuego como consecuencia de la influencia de uno de los elementos sobre el otro. Todo este ciclo culminará con el fenómeno de la tormenta, donde el agua y el fuego se fusionan por completo perdiendo su forma, para poder después separarse y todo este proceso pueda iniciarse de nuevo.

Para ello, nos apoyaremos en tres obras de Gaston Bachelard: *Psicoanálisis del fuego*, *El agua y los sueños* y *La llama de una vela*. Los resultados obtenidos del análisis de estos tratados se aplicarán a la lista de novelas de la selva escogidas, en las que intentaremos identificar escenas que se correspondan con las imágenes mencionadas.

Una de las principales teorías para explicar la unión y la separación del agua y el fuego la pronunció ya el filósofo presocrático Empédocles de Agrigento (aprox. 490-430 a. C.) el cual, mediante su filosofía de la naturaleza, explica que existen cuatro raíces (el agua, el fuego, la tierra y el aire), las cuales son eternas y mediante cuya mezcla surge lo que el hombre llama el nacimiento y la extinción: "Siempre se mezcla algo que en sí es eterno e inalterable, y así da lugar (realmente o aparentemente) a fenómenos variados y cambiantes que observamos."¹¹⁷

En relación con el movimiento continuo de las cosas se puede mencionar también la teoría del movimiento de Heráclito, el cual postula que "todo en este mundo es pasajero, todo pasa y nada perdura, pero el mundo no se agota: 'No te bañarás dos veces en el mismo río.'"¹¹⁸

En el siglo XX surgen modelos que describen el proceso continuo de dilatación y el surgimiento de nuevos fenómenos. Éste es el caso de la teoría de Bergson sobre la creación continua de imprevisible novedad, dentro de la cual el filósofo francés explica que "la realidad es un crecimiento global e integral, una invención gradual, una duración: algo como un globo elástico que se expande lentamente, adquiriendo a cada momento formas inesperadas."¹¹⁹

La fusión y disociación de los elementos del agua y el fuego y la continuidad de este proceso serán los puntos clave de este capítulo.

¹¹⁷ KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Filosofie mezi mýtem a vědou*. Praha: Academia, 2010, p. 92. Traducido por mí.

¹¹⁸ Ibidem, p. 81. Traducido por mí.

¹¹⁹ BERGSON, Henri (2003), *Myšlení a pohyb*, Praha, MLADÁ FRONTA, p.104. Traducido por mí.

3.6.2 El proceso de fusión de los elementos del agua y el fuego

Fase de contradicción

En cuanto a la primera fase del ciclo mencionado, es decir, la fase de contradicción, podemos comenzar diciendo que para Bachelard el fuego es el elemento de los cambios permanentes e inalterables. Es por tanto un símbolo de la perdurabilidad.

Recurriendo de nuevo a la filosofía griega, podemos volver a citar a Empédocles de Agrigento, el cual observó que el fuego es el elemento de la naturaleza que cambia el mundo de la manera más evidente: "el fuego es el principio de los cambios: todo se convierte en fuego y el fuego en todo, como la mercancía por el oro y el oro por la mercancía."¹²⁰

Esta circunstancia la recoge también Bachelard en su obra *Psicoanálisis del fuego*, en la que realiza las siguientes anotaciones: "lo que el fuego lame tiene un gusto distinto en la boca de los hombres. Lo que el fuego ha iluminado guarda un color inefable. Lo que el fuego ha acariciado, amado, adorado, ha ganado en recuerdos y ha perdido la inocencia."¹²¹ Es por tanto el fuego el elemento de los cambios permanentes.

Así sucede también en la novela *Siete lunas y siete serpientes* de Demetrio Aguilera-Malta, en la que un incendio destruye la iglesia del pueblo de Santorontón. Todo sucedió en una tarde en la que el padre Cándido regresaba al pueblo y desde lejos vio que se estaba quemando algo en Santorontón, algo cercano a su iglesia:

Cuando se aproximaron a Santorontón, lo inquietó mirar el horizonte. Encima del pueblo se extendía una mancha roja. ¿Estarían quemando algún desmonte? A medida que se iban acercando más, tuvo la certidumbre de que no. Era un incendio. Un gran incendio. En el propio centro de la población. Por lo que podía calcular, muy cerca de la iglesia. (pp. 102–103)

Sin embargo, al acercarse más al pueblo, se cumplen los temores más profundos del padre Cándido, ya que descubre que: ¡El incendio era en su iglesia! (p. 104)

El incendio había tenido unas consecuencias nefastas para la iglesia: la había destruido por completo y su reconstrucción era prácticamente imposible:

Al amanecer siguiente del incendio, regresó a la iglesia. Es decir, a lo que quedaba de la iglesia. Para hacerla, tardarían meses. Tal vez, años. Como muñones negros, se elevaban los puntales. El techo,

¹²⁰ KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Filosofie mezi mýtem a vědou*. Praha: Academia, 2010, p. 81. Traducido por mí.

¹²¹ BACHELARD, Gaston. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1966, pp. 98 – 99.

sin la paja, parecía una red para atrapar descomunales peces, secándose en lo alto. No quedaban paredes. Unas pocas bancas testimoniaban que los fieles no ponían ya en los últimos tiempos las rodillas en el suelo. (p. 124)

En este punto vemos el efecto duradero de la acción del fuego sobre las cosas. A partir del incendio, para Cándido nada volvería a ser igual. Su iglesia ya nunca se repararía y Cándido sería reemplazado por el padre Gaudencio, el cual construiría una iglesia nueva en Santorontón. Esta circunstancia se recoge en el siguiente fragmento:

Cuando pasaron frente a la iglesia de Santorontón –la nueva iglesia de mampostería que estaba edificando el padre Gaudencio y que, según éste, «no se terminaría nunca», para que las limosnas y los donativos prosiguieran «ad vitam aeternam», volvió a recordar la otra iglesia ¡La suya! Aquella que murió arrojada por las llamas. (p. 122)

El incendio, además, había afectado en parte también a la estatua de Cristo, la cual, a partir de ese momento, recibiría el calificativo de "el Cristo Quemado". (por ejemplo, pp. 104, 228, 320).

Por su parte, el agua es sinónimo de la continuidad. Si regresamos a la filosofía griega, podemos recurrir a Heráclito y a su frase: "No te bañarás dos veces en el mismo río."

En su obra, Bachelard se une a esta simbología del agua como sinónimo de la continuidad y la relaciona con la imagen de la muerte, simbolizada por el agua al fluir y al caer:

El ser consagrado al agua es un ser en vértigo. (...) Su muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal.¹²²

En la novela *Maladrón* de Miguel Ángel Asturias se recoge este movimiento continuo y horizontal del agua mediante la descripción de las lluvias selváticas que caen del cielo sin cesar: "La lluvia inmóvil, después de caer horas y horas, telilla de niebla, cáscara de nube, albúmina de mojar, estruendo quedo entre los pinos, astro que no riega luz, sino cristales, pertinaz, sin sueño de noche, despierta de día." (p. 36)

Estas lluvias son tan intensas e interminables que llevan a la desesperación a Pedro Paredes, uno de los protagonistas de la novela, el cual las describe de la siguiente manera:

¹²² BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 15.

"¡Seguir prisionero de la lluvia, de una cárcel de hilos de agua elástica que no dejan de caer nunca, hilos que no se rompen, que no se quiebran, que parecen siempre los mismos! ¡Maldita sea!" (p. 40)

Por tanto vemos que la continuidad y la perdurabilidad son las cualidades que mantienen al agua y al fuego en los polos opuestos.

Fase de concordancia

En la obra de Bachelard es posible encontrar también características que se pueden observar tanto en el caso del agua, como en el caso del fuego. Entre éstas podemos citar la dicotomía de vida y muerte.

En el caso del agua esta analogía parece más clara.

La filósofa checa Zdeňka Kalnická en su obra *El arquetipo del agua y la mujer* ve la imagen del agua como un símbolo de la vida, de la mujer y la maternidad. Este hecho se refleja ya en los mitos antiguos, en los que se identifica a este elemento con la imagen de la Gran Madre, la cual es parte inseparable del ciclo de la vida (y de la muerte).

En el mundo greco-romano, tal como indica Kalnická, se identificaba al elemento del agua con la diosa Isis. El culto hacia esta diosa provenía ya de Egipto, donde el agua y sobre todo el río Nilo jugaban (y siguen jugando) un papel muy importante en la vida de sus habitantes.

En los libros egipcios sagrados se cuenta que: "Al principio estaba Isis, la más Mayor de las Mayores. (...) Su naturaleza sagrada (sangre y leche) mantiene a los dioses y al resto de las criaturas en vida."¹²³

Por su parte, Gaston Bachelard también se une en su obra *El agua y los sueños* a esta visión del agua como símbolo de vida, declarando que sus aguas (en este caso las del mar):

...son densas de toda clase de átomos grasos, apropiados para la blanda naturaleza del pez, que perezosamente abre la boca y aspira, nutrido como un embrión en el seno de la madre común. ¿Sabe lo que traga? Apenas. El alimento microscópico es como una leche que viene a él. La gran fatalidad del mundo, el hambre, sólo existe en la tierra; aquí está prevenida e ignorada. Ningún esfuerzo de movimiento, ninguna búsqueda de alimento. La vida debe flotar como un sueño.¹²⁴

¹²³ KALNICKÁ, Zdeňka (2007), *Archetyp vody a ženy*. Brno, Emitos, p. 28. Traducido por mí.

¹²⁴ BACHELARD, Gaston (1978), *El agua y los sueños*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, p. 180-181.

El agua, sin embargo, puede ser también el símbolo de la muerte. Kalnická advierte que incluso la diosa egipcia Isis "tenía su oscura hermana gemela, Nephthys, que representaba la versión egipcia de la Vieja de la muerte."¹²⁵

En la obra de Bachelard también se cumple esta ambivalencia. El agua, la sustancia de la vida, se convierte al mismo tiempo en la sustancia de la muerte. Para demostrarlo, Bachelard menciona, por ejemplo, la manera de la que algunas culturas se deshacían de los restos mortales de los fallecidos. El hombre "era entregado al agua, abandonado a las ondas."¹²⁶

Si ahora nos fijamos en la novela *La serpiente de oro* de Ciro Alegría, podemos observar que el carácter ambivalente del agua en esta obra es evidente.

Aquí, el río Marañón da vida a los habitantes del pueblo de Calemar, pues de él sacan sus peces y gracias a él pueden desempeñar su trabajo de balseros, llevando de una orilla a la otra a los transeúntes.

Sin embargo, el propio Marañón se convierte también en un símbolo de aquella fuerza indomable, aquel caudal traicionero que no sólo da vida, sino que también encarcela a dos hermanos, a Arturo y Rogelio, dándole la muerte a uno de los jóvenes.

Sucedió en un tramo peligroso del río llamado la escalera, donde el Marañón castigó la osadía de Rogelio por insistir en cruzarlo de noche, sin esperar al nuevo día:

–Nues tan fácil –se aferraba el Arturo–; ya pa loración ese sitio ta muy escuro... Repara pal sol... onde queda tan estrecho casi ni luz hay en el mesmo día... Repara pal sol hom... (...)

Pero el Rogelio no estaba para convencerse:

–Ba, hom... Yo e pensaba güenazo. Vamos nomá... Sí pasamos, hom... (...)

–Güeno, pué... (p. 70 – 71)

Unos momentos después comenzó la tragedia: "Faltaría una cuadra para entrar al tumulto roquero cuando, de súbito, las palas se hundien baldíamente, el agua pasa sin llevarlos, la balsa se aquieta en medio del río con una terquedad extraña." (p. 72)

Siguen momentos de incertidumbre. La balsa se había atrancado y los dos hermanos eran conscientes de su situación.

Pasados varios días durante los que se acaban las provisiones, Rogelio decide lanzarse al agua para intentar nadar hasta la orilla y salvar a los dos, culminando así su trágico fin:

¹²⁵ KALNICKÁ, Zdeňka (2007), *Archetyp vody a ženy*, Brno, Emitos, p. 28. Traducido por mí.

¹²⁶ BACHELARD, Gaston (1978), *El agua y los sueños*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, p. 113.

Pero ya está muy abajo... Pero ya va a llegar al centro... Mas la correntada no perdona: diez metros, cinco, dos, uno, nada... (...) El Arturo ve una esfera negra que se pierde en la caída de agua y un brazo que dura un instante más en lo alto, como diciéndole adiós... Luego, sólo el rugido tremendo del agua que se revuelve entre espumarajos. (p. 78)

En cuanto al fuego, en la obra de Bachelard es básicamente un símbolo de vida: "La llama es en cierto modo el instinto animal al desnudo, una especie de animal excéntrico. Es, en el sentido real de la palabra, un devorador."¹²⁷

"Cuando la mosca se lanza a las llamas de la vela, es una víctima estrepitosa. Las alas crepitan, las llamas emergen de improviso hacia arriba."¹²⁸ El fuego se convierte así en un elemento de vida que intenta sobrevivir *devorando* todo lo que queda a su alcance.

El único momento en el que Bachelard identifica al fuego con la muerte es en el caso de la llama de una vela, ya que ésta es débil y precaria y palpita incluso con el menor suspiro: "La vida y la muerte pueden ponerse aquí tranquilamente la una junto a la otra."¹²⁹

En la novela del escritor W. H. Hudson, *Mansiones verdes*, se describe una escena en la que los indios persiguen a la protagonista, la joven Rima, ya que piensan que es la hija de Didi, una criatura demoníaca que habitaba los bosques en los que los indios no se atrevían a adentrar.

Rima, al verse acorralada, decide refugiarse en lo alto de un árbol. Cuando sus perseguidores la alcanzan, deciden quemar el árbol y matar así a la hija de Didi.

En el siguiente fragmento se describe la manera de ascender del fuego, que con su capacidad de sobrevivir y su instinto animal devora el árbol y todo lo que había en él:

¡Arde, arde, hija de Didi! Todas las ramas inferiores del árbol se encendieron, y luego el tronco, pero arriba estaba verde aún y no podíamos ver nada. Las llamas crepitaban y subían más y más hasta que por fin, de lo alto del árbol, entre las hojas verdes, surgió un gran grito, como el grito de un pájaro. '¡Abel! ¡Abel!', y al instante vimos algo que caía. (...) Era la hija de Didi, y se quemó hasta convertirse en cenizas, igual que una polilla entre las llamas de un fuego; desde entonces, nadie la ha visto ni oído.¹³⁰

Vemos aquí que el fuego consume para sobrevivir. Sin embargo, resulta difícil no identificar este momento con la muerte...

¹²⁷ BACHELARD, Gaston. *Plamen Svíce*. Praha – Liberec: Dauhpin, 1997, s. 89. Traducido por mí.

¹²⁸ Ibidem, p. 66. Traducido por mí.

¹²⁹ Ibidem, p. 38. Traducido por mí.

¹³⁰ HUDSON, W. H., *Mansiones verdes*. Barcelona: Acantilado, 2006, p. 277.

Fase de transposición

Si ahora nos fijamos en las cualidades que comparten el agua y el fuego gracias a su transposición o influencia de un elemento sobre el otro, podemos observar que en la obra de Gaston Bachelard se da este fenómeno por ejemplo en el caso de la unión del fuego y las lágrimas, una de las formas que puede adoptar el agua.

Para Bachelard, las lágrimas son, en principio, un símbolo de sufrimiento y tristeza. Por su parte, el fuego con su verticalidad que transcurre en dirección hacia arriba, se convierte en un símbolo de fuerza y resistencia.

Si mezclamos estos dos elementos, el resultado son unas lágrimas que dejan de ser de tristeza, convirtiéndose en lágrimas de resistencia, furia y rabia.

En su libro *El agua y los sueños* Bachelard pone como ejemplo la situación de un caminante en el viento el cual intenta superar la ventisca con esta rabia y resistencia: Se convierte de inmediato en "el banderín", en "el estandarte". Es el símbolo del valor, la demostración de la fuerza y el poder sobre el espacio. Sus ojos se secan finalmente con el viento vencido.¹³¹

En base a estos pensamientos es posible establecer un esquema en algunas de las novelas estudiadas, en las que se da la situación en la que uno de los personajes pierde a alguien cercano. Se trata de diferentes maneras que tienen los personajes de enfrentarse a su destino:

En *La vorágine* Arturo Cova pierde a Alicia, la cual es llevada a la selva por Barrera. Arturo prácticamente no siente tristeza por haber perdido a su mujer. Tan sólo un llanto fácil y unos momentos de pena son los símbolos de su desgracia. Inmediatamente después siente una profunda rabia y ganas de vengarse, que le hacen reponerse rápidamente para lanzarse en busca de Barrera con el fin de que le devuelva lo que es suyo.

Cuando finalmente encuentra a su contrincante, ambos hombres se enzarzan en una lucha sanguinolenta que termina con la muerte de uno de los hombres:

Y empezó entre los dos la lucha tremenda, muda, titánica. (...) Pataleando, convulsos, arábamos la maleza y el arenal en nudo apretado trocándonos el aliento de boca a boca, él debajo unas veces,

¹³¹ BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 243.

otras, encima (...) hasta que yo, casi desmayado, en supremo ímpetu, le agrandé con mis dientes las sajaduras, lo ensangrenté, y, rabiosamente, lo sumergí bajo la linfa para asfixiarlo como a un pichón.

Entonces, descoyuntado por la fatiga, presencié el espectáculo más terrible, más pavoroso, más detestable: millones de caribes acudieron sobre el herido, entre un temblor de aletas y centelleos, y aunque él manoteaba y se defendía, lo descarnaron en un segundo, arrancando la pulpa a cada mordisco, con la celeridad de pollada hambrienta que le quita granos a una mazorca. (pp. 381–382)

En *La Serpiente de oro* de Ciro Alegría, el viejo Matías cae en una profunda tristeza al presentir que a sus hijos Arturo y Rogelio algo malo les había pasado: "No sé qué me pasa, decía. Y luego suspiraba: 'Ay, mis hijos!'. La coca le amargaba como hiel y esto equivalía a la certidumbre de algo funesto." (p. 80)

El texto continúa después con el momento, en el que los hermanos se atrancan con su balsa en medio del río. Rogelio es el que intentará llegar a nado hasta la orilla, ahogándose en el Marañón.

Cuando después de una crecida Arturo consigue liberar su balsa y llegar a casa, se confirma la tragedia. Entonces, Doña Melcha, la madre de los dos jóvenes, siente un gran desconsuelo, al igual que el viejo Matías, el cual, sin embargo, se sobrepone de sus penas y vuelve a encontrar la fuerza en su interior:

La vieja Melcha lloraba y don Matías, acurrucado y mudo, era como un ídolo de piedra. (...) "Bravo, el cholo" –le dije a don Matías. El viejo se volvió a mí clavándome una mirada de siglos: El río también es bravo. De tanto guapiar morimos a veces. Pero no le juimos, porque semos hombres y tenemos que vivir comues la vida. (p. 86)

En *Mansiones verdes* de W.H.Hudson, Abel también siente una profunda tristeza después de perder a Rima, la cual fallece en el incendio en medio de la selva. Sin embargo éste, a diferencia de Arturo Cova y don Matías, no llega a superar nunca su tristeza:

La vida ya nada tenía que me hiciera apreciarla o sentirme prisionero de sus pesadas cadenas. Esta perspectiva de la muerte cercana se desvaneció con el tiempo; volvió el amor por la vida y la tierra recuperó su eterna frescura y belleza; sólo que aquel sentimiento por las cenizas de Rima ni se desvaneció ni cambió y es tan fuerte como lo era entonces.¹³²

¹³² HUDSON, W. H., *Mansiones verdes*. Barcelona: Acantilado, 2006, p. 323.

Tenemos por tanto ante nosotros tres reacciones diferentes ante la misma situación. Arturo Cova prácticamente no siente tristeza por perder a Alicia. Sus lágrimas pasan rápidamente de ser un símbolo de tristeza a ser un constituyente de su furia y sed de venganza.

En el caso del viejo Matías, éste sí llora la muerte de su hijo Rogelio, pero ha de reponerse para seguir viviendo.

Las lágrimas de Abel son sinónimo de la tristeza más profunda, que el protagonista de *Mansiones verdes* nunca supera.

Tomando en cuenta los tres casos mencionados, se puede observar la dicotomía en la simbología de las lágrimas, las cuales pasan de ser un símbolo de rabia y rebelión a representar los sentimientos de pena y tristeza.

Fase de fusión

Para finalizar este capítulo, podemos mencionar ya más allá de las teorías de Bachelard un caso en el que el agua y el fuego se unen en un lazo intenso y difuso, en el que no es posible aislar un elemento del otro. Hablamos aquí de la tormenta.

Para comprender mejor este fenómeno, debemos fijarnos primero en la analogía de libertad y limitación que presenta tanto el agua como el fuego.

Para el análisis de esta dicotomía podemos citar, en primer lugar, las teorías del ensayista y escritor americano Henry David Thoreau, el cual, en su ensayo *Caminar*, utiliza una metáfora dentro de la cual reconoce que hay dos tipos de obras literarias. En el primer caso habla de las obras literarias creadas por el genio. Se trata de creaciones muy cercanas a la naturaleza, liberadas de las formas asentadas de la literatura. Thoreau entiende que el espíritu del genio es como una "luz que hace visible la oscuridad, como un relámpago que quizás sacuda con el templo del saber – y no una vela encendida junto a la chimenea de la raza humana, la cual palidece ante la luz de un día ordinario."¹³³

Un ejemplo de formas literarias asentadas que se parecen a la luz de la vela, vienen citadas las obras de los poetas ingleses como Chaucer, Spencer, Milton o del propio Shakespeare, a las que según Thoreau les falta un tono fresco y salvaje.

En oposición a estas obras asentadas Thoreau cita otras obras que tienen un anhelo de libertad e indomabilidad y que son como un *relámpago* en la oscuridad. Según el pensador americano, dichas obras provienen de la mitología. Ésta es percibida como una "cosecha que

¹³³ THOREAU, Henry David. *Chůze*. Přel. Zdeněk Franta. Brno: „Zvláštní vydání...“, 1995, p. 36. Traducido por mí.

originó el Viejo mundo antes de que su tierra se agotara, antes de que la simbología e imaginación fueran alcanzadas por la corrosión y que sigue procreando en cualquier sitio en el que su fuerza originaria no se ha debilitado aún."¹³⁴

En el caso del agua la analogía de libertad y limitación es similar. Los ríos [de América], por su esencia, van cambiando libremente su recorrido en unas ocasiones, desbordándose y saliéndose de su cauce en otras.

En su ensayo *Del topos al logos: propuestas de geopoética*, Fernando Aínsa observa al respecto que las aguas no siempre fluyen libremente.

Según indica, en los regímenes totalitarios existe a menudo el empeño de regular el cauce de los ríos, de tal forma que el hombre pueda tenerlos bajo control en todo momento. En este caso Aínsa cita la segunda mayor central hidroeléctrica del mundo, Itaipú, construida durante la dictadura brasileña o la presa con la central hidroeléctrica Salto Grande, la cual fue construida en los años setenta durante las dictaduras de Argentina y Uruguay.

Durante la tormenta ambos elementos se desatan superando su estado de limitación. El agua se sale de su cauce y el fuego deja atrás la forma de la llama de la vela. Con su fusión, el agua y el fuego dan lugar al fenómeno del temporal, en el cual los dos elementos liberan toda su energía produciéndose en la atmósfera una mezcla de analogías que estos elementos representan: la vida y la muerte, el miedo y el coraje.

En la literatura hispanoamericana la tormenta es uno de los elementos más emblemáticos, existiendo multitud de obras que captan este fenómeno atmosférico.

Rómulo Gallegos describe en el capítulo XIV de su novela *Canaima* un fuerte temporal que Marcos Vargas, el personaje principal, presencia en medio de la selva. Se trata de un espectáculo terrorífico y formidable que le hace reencontrarse consigo mismo:

Y advirtió que la selva tenía miedo. (...) Es la tormenta. Viene contra nosotros dos, pero sólo tú la temes. (...) ¡Qué hubo! ¿Se es o no se es? El Marcos Vargas del grito alardoso ante el peligro, del corazón enardecido ante la fuerza soberana, otra vez como antes gozoso y confiado.¹³⁵

Después, una vez diluida la tormenta, el agua y el fuego se separan volviendo a la tranquilidad, para más tarde contrariarse, transponerse y fusionarse de nuevo con la llegada de la tormenta siguiente.

¹³⁴ THOREAU, Henry David. *Chûze*. Přel. Zdeněk Franta. Brno: „Zvláštní vydání...“, 1995, p. 38. Traducido por mí.

¹³⁵ GALLEGOS, Rómulo. *Canaima*. Madrid: Colección Archivos, 1991, p. 150.

Teniendo en cuenta este proceso, podemos concluir diciendo que los elementos del agua y el fuego describen un constante movimiento cíclico que va desde su oposición hasta su trasgresión, de tal forma que no es posible demarcar la línea divisoria entre ambos.

Cuando el agua y el fuego se mezclan, se produce una combinación de propiedades de dos elementos ambivalentes, cuyo carácter es impredecible. Tal como hemos tenido la oportunidad de ver en la novela de la selva hispanoamericana, el agua se puede considerar un símbolo de vida, el cual, como pudimos ver en *La serpiente de oro*, se puede convertir también en un símbolo de la muerte.

El fuego es, por su parte, considerado ante todo un símbolo de vida en la poética de Bachelard. Sin embargo, en el caso de la muerte de Rima, en *Mansiones verdes*, no es posible desprendernos de la imagen del fuego como el causante del trágico fin de la joven.

También hemos podido observar que las lágrimas tienen una simbología antagónica. Éstas son en principio un sinónimo de dolor y tristeza. Sin embargo, cuando en las lágrimas se impone el elemento del fuego, se transforman en un símbolo de rabia y resistencia.

La ambivalencia y la transposición de los elementos de la naturaleza estudiados, ya sea en su relación con la vida, la muerte o las lágrimas de tristeza y de resistencia, tienen como resultado una gran riqueza de imágenes y una gran dinámica que se observa en el contenido de las novelas seleccionadas.

Conclusión

La desmesura en la literatura, tal como la hemos expuesto en esta tesis, abarca dos concepciones diferentes:

Por un lado, tenemos la desmesura desde el punto de vista formal, basada en la transposición de distintos elementos en la estructura de la obra literaria, que dan lugar a la heterogeneidad del texto artístico. Ésta provoca en el lector una reacción generada por una fuerza incontrolada que se escapa a su dominio, al alterar la visión de las formas literarias corrientes y conocidas por él.

Para definir la heterogeneidad de la cultura y la literatura del continente americano, nos hemos apoyado en autores como Ángel Rama, cuyo término de *transculturación* está basado en la pluralidad de la sociedad, la literatura y las lenguas en América.

Por otra parte, la trasgresión de los elementos en una novela se da también desde el punto de vista temático. En este caso nos ha servido como base la confrontación entre la selva, los protagonistas y el mundo que éstos representan. Este choque entre el hombre y la naturaleza se transforma en la alteración de los espacios dentro de una novela. En algunos casos es la selva la que traspasa sus propios límites e invade los poblados y aldeas que se encuentran a su alrededor. En otros, son los personajes los que deciden adentrarse en la foresta, donde sienten la desesperación y la locura, al divagar por aquel laberinto verde sin encontrar una salida. Este tipo de reacciones son los que después se transmitirán también al lector, el cual, ya sea por los sentimientos guardados hacia el protagonista o como consecuencia de sus experiencias personales, siente atracción o rechazo hacia la obra literaria.

Al estudiar la reacción por parte del lector ante la desmesura de una obra tanto desde su punto de vista formal como desde su aspecto temático, la teoría sobre la intencionalidad y la no intencionalidad de Jan Mukařovský ha resultado esencial para el análisis de este proceso.

A pesar de los diferentes términos utilizados al hablar de la desmesura: heterogeneidad, hibridación o transposición—, el concepto clave ha sido el de la *fusión*, como resultado de la trasgresión de diferentes elementos dentro de un texto literario.

El objetivo de nuestro análisis ha sido demostrar que en la literatura del continente americano no existe un predominio de las formas puras que mantengan unas características inalteradas y claramente distinguibles de otros componentes y estructuras.

Desde el punto de vista formal del texto, el análisis de las obras seleccionadas se realizó desde dentro hacia fuera, a partir de la descripción de los rasgos fonéticos y léxicos del habla de los protagonistas, para pasar después a una descripción de las técnicas narrativas y las peculiaridades del género de la novela en América.

Mediante el análisis de las características de los registros idiomáticos, hemos observado que las variantes mixtas del lenguaje regionalista forman la heterogeneidad en *La vorágine*, en la que existen dos polos opuestos pertenecientes a dos medios diferentes: el urbano y el del campo y la selva. La hibridación se da aquí a través de la trasgresión de elementos fonéticos y léxicos provenientes de estos dos medios culturales y sociales. El resultado de este proceso es la aparición de un modo de expresión que en algunos personajes se manifiesta mediante la mezcla de caracteres lingüísticos de los fuereños –un lenguaje culto y formalmente correcto–, y el habla de los personajes pertenecientes al medio rural, con la utilización de palabras y rasgos fonéticos regionales. Los vocabularios explicativos que aparecen en las novelas regionalistas de principios del siglo XX y que son introducidos por los propios autores, son una prueba de la concienciación de los escritores con este mundo, alejado de las grandes ciudades y que esconden una enorme riqueza lingüística y cultural del continente.

La incorporación de cuentos y leyendas insertados en los argumentos de *La vorágine* y *La serpiente de oro*, son otra de las características de la literatura regionalista americana. El juego entre los distintos tipos de narradores y la aparición de elementos mágicos dentro de las historietas incorporadas a las novelas, formarían después la base del carácter sobrenatural de la literatura en Latinoamérica. Un ejemplo de este hecho son las obras *Maladrón* y *Siete lunas y siete serpientes*, escritas en 1969 y 1970 y en las que aparece un significativo juego de realidades.

Otro de los puntos más destacables de la desmesura en la literatura americana desde su punto de vista formal lo encontramos en *La vorágine* de José Eustasio Rivera. El autor no mantiene una concepción única en su obra, la cual implica tanto rasgos románticos, como modernistas y regionalistas. Su estructura es la fusión de varios tipos de composiciones –la novela de aventura, novela social, novela de caracteres–, etc., hasta llegar incluso a la invariante genérica que aparece como negación de todas las estructuras mencionadas con anterioridad.

En relación con el análisis de la desmesura a nivel temático, podemos destacar las teorías de Iuri Lotman sobre la división de espacios dentro de la obra literaria o las teorías de Gaston Bachelard sobre los elementos de la naturaleza. En base a los pensamientos de estos autores hemos realizado un análisis de la dilatación de los distintos elementos naturales y espaciales en las novelas escogidas. Esta expansión tiene como resultado una alteración de los límites del mundo del hombre y la naturaleza, así como los relacionados con el agua y el fuego, cuyas trasgresiones dan lugar a nuevos fenómenos en un proceso cíclico y repetitivo.

En *La serpiente de oro* de Ciro Alegría y en la novela *El viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda, el espacio está constituido por dos subespacios. Por una parte, existe la selva indomable y desmesurada, y por otro lado el espacio constituido por el mundo de los protagonistas, en este caso los pueblos de Calemar y El Idilio, respectivamente.

En las dos novelas la naturaleza realiza un movimiento de dilatación y trasgresión, al atravesar sus propios límites e invadir el espacio de los colonos y balseros que viven en las zonas limítrofes de la selva. Cuando son los personajes los que deciden atravesar la línea divisoria entre ambos espacios y adentrarse en la selva, se encuentran con un mundo lleno de percances y peligros desconocidos, un embudo selvático que acaba por devorarlos a todos. La desaparición de Arturo Cova y sus compañeros en *La vorágine*, la muerte de Rogelio en la *Serpiente de oro* o el fatídico final de los yanquis en la novela *El viejo que leía novelas de amor* son algunos de los ejemplos a considerar en este punto.

Estos aspectos nos llevaron también al análisis más minucioso de los personajes dentro del género literario de la novela de la selva, en la que nos encontramos con indios y también con algunos protagonistas híbridos, para los que el bosque tropical no supone un espacio maléfico y enemigo, sino un mundo con el que se identifican.

Así sucede en *Maladrón* con la india *Titil-Ic* que decide desaparecer en medio de la selva para huir de la luz de las antorchas, símbolo del mundo del hombre blanco, mundo al que ella no pertenecía.

En la novela *El viejo que leía novelas de amor* su protagonista, Antonio José Bolívar, es un hombre atrapado entre el mundo de los indios shuar y los colonos del poblado de El Idilio. El punto culminante de esta novela lo encontramos en el enfrentamiento del viejo Antonio José con una tigrilla. Se trata de un símbolo de la tragedia que supone el avance de la civilización que irrumpe violentamente en la naturaleza, causando este choque la muerte de muchos hombres a medida que la selva también va desapareciendo.

El enfrentamiento entre el hombre y el mundo animal se ha analizado también en otras novelas, en las que aparece el fenómeno del tarantismo y el mal de San Vito, y en las que esta

visión de la tarántula supone un elemento de transculturación, al surgir en un medio, el europeo, y ser aceptado por otro, el de América.

La última parte de la tesis finaliza con la descripción de la tormenta, en la que sus componentes principales –agua y fuego– se transponen cediéndose sus cualidades, para poder después separarse y recuperar su estado inicial en su forma más pura, antes de que el ciclo de separación y unión pueda darse de nuevo, una y otra vez.

Esta es quizás la idea principal de la desmesura, un sinfín de variantes que sobresalen de la cohesión de diferentes elementos, ya sean formales o temáticos, que analizados una y otra vez dan lugar a interpretaciones de la obra literaria que no cesan en el tiempo. La novela de la selva constituye en este caso un claro ejemplo de los procesos de trasgresión, dilatación, hibridación y de otros tantos términos que hemos utilizado en esta tesis, buscando el vocablo clave: la fusión.

Bibliografía

- AGUILERA-MALTA, Demetrio. *Siete lunas y siete serpientes*. Madrid: Cátedra, 2004.
- AÍNSA, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986.
- AÍNSA, Fernando. *Historia, utopía y ficción de la Ciudad de los Césares: Metamorfosis de un mito*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- AÍNSA, Fernando. "El topos de la selva". *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2006.
- AÍNSA, Fernando. *Vzkříšení utopie*. Brno: Host, 2007.
- ALEGRÍA, Ciro. *La serpiente de oro*. Fuenlabrada (Madrid), Planeta-Agostini, 1985.
- ARGUEDAS, Alcides. *Raza de bronce*. Madrid: CSIC, 1988.
- ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: Colección Archovis, 1990.
- ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra, 1995.
- ASTURIAS, Miguel Ángel. *Maladrón*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza Editorial, 1966.
- BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- BACHELARD, Gaston. *Plamen Svíce*. Richard Vyhlídal. Praha – Liberec: Dauhpín, 1997.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *Dostojevskij umělec*. Praha: Československý spisovatel, 1971.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.
- BALBUENA, Bernardo de. *Siglo de oro en las selvas de Erifile*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. [on-line]. En: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmc929>.
- BARRERA, Trinidad. *Del centro a los márgenes: narrativa hispanoamericana del siglo XX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2003.

- BARRERA, Trinidad. *Historia de la literatura hispanoamericana 3*. Madrid: Cátedra, 2008.
- BENEDETTO, Antonio di. *Zama*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- BERGSON, Henri. *Myšlení a pohyb*, Praha: MLADÁ FRONTA, 2003.
- BROŽA, Vojtěch a spol. *Přehradý Čech, Moravy a Slezska*. Liberec: Knihy 555, 2005.
- ČAPEK, Karel. "Šlěpěj". *Boží muka. Kniha novel*. Praha: J. Otto, 1917. [on-line]. En: http://www.slezgymopava.cz/storage/2009/06/karel_capek_slepej.pdf, p. 200.
- CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- CASCIANO, Bruno. *Tarantole, tarantolati e tarantelle nella Spagna del Siglo de oro*. Milano: Elison Publishing, 2015.
- COLLAZOS, Óscar. "La otra violencia". en: *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. Ed. Trinidad Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1971, pp. 186–210.
- CONTRERAS, Francisco. "El mundonovismo". *Novela Chilena – historia y crítica*. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional de Chile, 1919.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: Centro de Estudios Literarios, 2003.
- CHASCA, Edmundo de. "El lirismo en *La vorágine*". en: *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. Ed. Trinidad Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1971, pp. 114–135.
- ÈJCHENBAUM, Boris Michajlovič. *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Praha: Triáda, 2012.
- ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de. *La Araucana I*. Barcelona: Red ediciones, 2012. [on-line]. En: <http://libroselectronicos.cervantes.es/opac/?id=00004210#recordCard>.
- FOŘT, Bohumil. *Literární postava*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2008.
- FREY, Northrop. *La estructura inflexible de la obra literaria. Ensayos sobre crítica y sociedad*. Madrid: Taurus ediciones, 1973.
- FUENTES, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- GALLEGOS, Rómulo. *Canaima*. Madrid: Colección Archivos, 1991.
- GOIC, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana 3*. Barcelona: Edit. Crítica, 1988.
- GUILLÉN, Claudio. *Mezi jednotou a různorodostí*. Praha: Triáda, 2008.
- HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel, 1989.

- HODROVÁ, Daniela. "Román o sestupu do divočiny". *Česká literatura*, 1990, n. 2.
- HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: Koniasch Latin Press, 1994.
- HODROVÁ, Daniela. "Jméno v románu". ...*na okraji chaosu*... Praha: Torst, 2001.
- HOUSKOVÁ, Anna. *Visión de Hispanoamérica – Paisaje, utopía, quijotismo en el ensayo y en la novela*. Praha: Karolinum, 2010.
- HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky*. Praha: Torst, 1998.
- HRDLIČKA, Josef. "Dvě bachelardovské monografie". *Svět literatury*, 2013, n. 47.
- HUDSON, W. H.. *Mansiones verdes*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- KALNICKÁ, Zdeňka. *Archetyp vody a ženy*. Brno: Emitos, 2007.
- KAŠPAR, Oldřich. *Texty nativní Iberoameriky II. Slovesnost Indiánů Jižní Ameriky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982.
- KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Filosofie mezi mýtem a vědou*. Praha: Academia, 2010.
- KŘÍŽOVÁ, Markéta. "Dvojkulturnost, nebo hybridita? Nové přístupy ke studiu mnohokulturních společností". *Literatura na hranici jazuků a kultur*, Praha: Filozofická fakulta UK, 2009.
- LEÓN DE HAZERA, Lydia de. *La novela de la selva hispanoamericana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1971.
- LEÓN DE MERA, Juan. *Cumandá o un drama entre salvajes*. Sevilla: Alfar, 1998.
- LOTMAN, JURIJ M., *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990.
- LOVELUCK, Juan. *Prólogo, en José Eustacio Rivera. La vorágine*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993.
- LUKAVSKÁ, Eva. "Zázračné reálno" a *Magický realizmus. Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host, 2003.
- MAÍZ, Claudio. "Historia y mito en el mundo de la conquista. Maladrón como novela precursora". *Atenea*, 2007, n. 495, pp. 127–156.
- MARTINO, Ernesto de. *La terra del rimorso*. Milano: Il Saggiatore, 1961.
- MARTINO, Ernesto de. *Magický svět. Prolegomena k dějinám magična*. Praha: Argo, 2002.
- MORALES, Leónidas. "Un viaje al país de los muertos". en: *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. La Habana: Casa de las Américas, 1971, pp. 164–185.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. "La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte", *Estética y semiótica del arte*, Santafé de Bogotá, D.C.: Editores Colombia S. A., 2000.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: "Función, norma y valor estéticos como hechos sociales" *Estética y semiótica del arte*, Santafé de Bogotá, D.C.: Editores Colombia S. A., 2000.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del romanticismo al modernismo*. Madrid : Alianza Editorial, 2002.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid: Alianza Editorial, 2001.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

PECHAL, Zdeněk. *Fenomén živlu v ruské literatuře*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2011.

PÉREZ, Trinidad. Ed. *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. La Habana: Casa de las Américas, 1971.

PÉREZ BLANCO, Lucrecio. *Canto, drama y tragedia en la narrativa de Ciro Alegria*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria – Biblioteca Universitaria. Memoria digital de Canarias, 2005. [on-line]. En: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1448702.pdf>.

PERUS, Françoise. *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustacio Rivera*. Bogotá: Plaza y Janés Editores Colombia, 1998.

Plav – měsíčník pro světovou literaturu. Živelná poezie. Praha: Občanské sdružení SPLAV! n. 9/2011.

POSSE, Abel. *Daimón*. Barcelona: Debolsillo, 2003.

RAMA, Ángel. *La novela latinoamericana. Panoramas 1920–1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

RIVERA, José Eustasio. *La vorágine*. Madrid: Cátedra, 1998.

RODRÍGUEZ, Rodrigo Malaver. "La selva imaginada: una lectura crítica de *Un viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda". *Cuadernos de literatura*, enero-junio y julio-diciembre, 2001, pp. 31 44.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Sny samotářského chodce*. Praha: K+D Svoboda, 2002.

SAUNDERS, Nicholas J. *Mytická síla zvířat*. Praha: Knižní klub; Práh, 1996.

SAUNDERS, Nicholas J. *Icons of Power: Feline Symbolism in the Americas*. London and New York: Routledge, 1998.

- SEPÚLVEDA, Luis. *Un viejo que leía novelas de amor*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- SIGERIST, Henry Ernest. *Breve storia del tarantismo*. Nardò: Controluce, 2014.
- STICH, Alexandr. *Slohová dynamičnost v nové české próze (Josef Frais)*. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, v. v. i., 1979 (archiv v elektronické podobě: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=6096>).
- ŠÍMANOVSKÝ, Zdeněk. *Hry s hudbou a techniky muzikoterapie*. Praha: Portál, 2007.
- THOREAU, Henry David. *Chůze*. Praha: Dokořán, s. r. o., 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *Dobytí Ameriky: problém druhého*. Praha: Mladá fronta, 1996.
- TORRES-RÍOSECO, Arturo. "Una crónica revelación de la selva". en: *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. Ed. Trinidad Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1971, pp. 81–113.
- USPENSKIJ, Boris. *Poetika kompozice*. Brno: Host, 2008.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La casa verde*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- ZÍBRT, Čeněk. *Jak a kdy se v Čechách tancovalo*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1960.