

**DE HÉROES PATOLÓGICOS A ÁNGELES EXTERMINADORES.
UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA VIOLENCIA EN *LA VORÁGINE* Y *SATANÁS***

From Pathological Heroes to Angels of Death.
A Comparative Analysis of the Violence in *La vorágine* and *Satanás*

ASELA GUTIÉRREZ JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
selinaway@yahoo.es

Resumen: El presente artículo se propone realizar un análisis comparativo entre dos obras emblemáticas de la literatura colombiana: *La vorágine* y *Satanás*, con el fin de evidenciar cómo, a pesar de la distancia que las separa, ambas novelas comparten un mismo tratamiento de la violencia entendida como la imposibilidad de conciliación con la otredad. Esta idea se revela como una constante a lo largo de toda la tradición literaria colombiana pues forma parte de una pandemia presente en la idiosincrasia del pueblo colombiano, debido a una crisis de identidad procedente de una falta de reconocimiento de la heterogeneidad desde la conformación del proyecto nacional.

Palabras clave: violencia-otredad-identidad.

Abstract: The present article is a comparative analysis between two emblematic works of the Colombian literature: *La vorágine* and *Satanás*, in order to demonstrate how, in spite of the distance that separates them, both novels share the same treatment of violence, understood as the impossibility of conciliation with the otherness. This idea is revealed as a constant along the whole literary Colombian tradition since it forms a part of a present pandemic in the idiosyncrasy of the Colombian people, due to a crisis of identity proceeding from a lack of recognition of the heterogeneity from the conformation of the national project.

Keywords: Violence-otherness-identity.

Introducción

Si el discurso literario se establece como potencia-evidencia de la realidad, resulta incuestionable el protagonismo de la violencia en la literatura colombiana como catalizador de la problemática social y política nacional.

Sin embargo, y a pesar de las múltiples variantes de la violencia reflejadas a través de la ficción, me gustaría detenerme en la noción de literatura thanática, establecida por Pablo García Dussán para referirse a la novelística colombiana de los últimos cincuenta años en contraposición con el de Eros-Polis¹ basándose “en el carácter de desamor y falta de conciliación presentes en esta literatura colombiana más actual” (García, 2007:15).

Si bien es cierto que esta novelística actual se caracteriza por un discurso perverso y fragmentado que tiende a lo sórdido y lo caótico en la representación de las relaciones humanas, esta idea de violencia está presente ya desde sus novelas fundacionales, como reflejo de una crisis de identidad cultural colombiana, fruto de una inestabilidad socio-política y de la ausencia de un reconocimiento de un pueblo plural y multiforme desde los discursos legitimadores de la nación, como comprobaremos al analizar de forma comparativa dos novelas colombianas representativas, *La vorágine* de José Eustasio Rivera (1924), novela de identidad por excelencia, y una de las novelas thanáticas contemporáneas más conocidas como es *Satanás*, de Mario Mendoza (2002).

Interpretaciones de *La vorágine*

“Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia” (Rivera, 1990: 79).

Con esta frase lapidaria, se inicia la novela terrígena por antonomasia: *La vorágine*. Escrita por José Eustasio Rivera en 1924, supuso uno de los intentos más firmes, dentro del regionalismo de los años 20, de rehabilitar los valores rurales y tradicionales de cada país, a través de una naturaleza alucinógena y caníbal, la catedral

¹ Doris Sommer aplica el término *eros-Polis* para referirse a la construcción de las nuevas naciones latinoamericanas mediante un discurso conciliador y de unión social que simbolizaban las típicas tramas amorosas de las ficciones fundacionales decimonónicas.

de la pesadumbre, la pesadilla verde, el paraíso invertido que despertará en los lectores europeos la misma fascinación que en sus antepasados conquistadores.

Violencia: una constante en la narrativa colombiana

Multitud de interpretaciones y relecturas han sido suscitadas por la obra de Rivera, sin embargo, mi interés se dirige a su estatuto de pionera dentro de una larga tradición en la literatura colombiana como es la literatura de la violencia, término acuñado por el crítico Hernández Téllez, en 1959, para designar la tendencia narrativa originada en Colombia a partir del periodo de la Violencia (1948-60).

Títulos representativos de esta tendencia son *El día del odio* (1951) de Osorio Lizarazo, *Viento seco* (1953) de Daniel Caicedo o *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo. Tradición que se erige como testimonio de los efectos de la violencia partidista del momento y que supondrá una primera toma de conciencia ante el fenómeno de la violencia “no como hecho único, excluyente, sino como fenómeno complejo y diverso; no cuenta como acto sino como efecto desencadenante” (A. Escobar).

Sin embargo, a medida que el tiempo avanza, la violencia, lejos de desvanecerse, va cambiando su disfraz, así la década de los sesenta y los setenta, el protagonismo pasa a los conflictos de la guerrilla, reflejados en el volumen de relatos de Arturo Alape: *Las muertes de Tirofijo* (1972), y es en los ochenta y los noventa cuando aparece en primer plano la violencia del narcotráfico y el sicariato que arrollará las calles de Medellín, en obras tan emblemáticas como *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, donde la memoria histórica se construye o, mejor dicho, se deconstruye desde perspectivas diferentes de lo que habría sido la novela testimonial anterior, que delatan ya esa desidia frente a la denuncia directa, prefiriendo la irreverencia y el nihilismo como modelos más elocuentes de resistencia, como *El más allá de la ciudad letrada* de A.Rama para demostrar la incertidumbre constante del ser colombiano.

En definitiva, el fenómeno de la violencia posee un lugar esencial e identitario en la literatura colombiana como reflejo de la realidad problemática socio-política de la nación. Se percibe su presencia ya desde los inicios, en obras pioneras como *Manuela*

(1858) de Eugenio Díaz o *La vorágine* (1924) de Rivera, llegando a constituirse como tradición literaria: novela de la violencia, cuyas hondas resonancias alcanzarán de forma definitiva a la literatura actual.

Violencia en *La vorágine*

Desde la crítica tradicional, la obra ha sido valorada como una lucha encarnizada entre la brutalidad salvaje de la selva y el hombre que se empeña en domeñarla e imponer la civilización, sin embargo, si analizamos el foco primero de la violencia: ¿de dónde viene?, ¿no es la selva la que en un desesperado instinto de supervivencia se defiende de los ataques asesinos de sus enemigos?, ¿no demuestran los personajes de *La vorágine* con sus diabólicos actos que son los menos indicados en autodenominarse civilizados?, ¿no subyace, en el fondo, la negación o el rechazo frente a lo diferente, la imposición del yo contra aquello que se le escapa a la comprensión?. Una imposición como forma de violencia que veremos asimismo presente en la novela thanática actual, encarnada en personajes autodestructivos, como es el caso de Satanás.

El mundo como vorágine

Como observábamos al citar la primera frase con la que se abre la novela, la violencia es percibida desde el principio de la obra, empezando ya por el sentido del título: «vorágine»; si seguimos a Menton, el autor relaciona dicho símbolo con la estructura circular, muy presente en la novela y así la historia relatada se puede ver cómo “una vorágine que arrastra a sus víctimas en un torbellino constante que llega a tal velocidad que las víctimas pierden su propia identidad y se convierten en una sola”(Menton, 1978: 164).

A lo largo de toda la novela aparecen diferentes imágenes de la vorágine que nos dibujan ya no la selva sino todo un mundo laberíntico, devorador, antropófago, amenazante y que responde al concepto cristiano pesimista de Rivera donde los hombres, culpables por su avaricia, su codicia y su envidia son castigados, deshumanizados y transformados en habitantes dantescos del Infierno de la vida. Por otro lado, todos los hombres son el mismo ante la vorágine, en diferentes situaciones y espacios, multiplicidad de personajes, caucheros, indios o empresarios, son devorados

por la selva, recreándose el narrador-protagonista en los aspectos más tremendistas, como la muerte de Miyán, enganchado por una oreja en los cuernos de un toro enfurecido, o la del viejo Zubieta, no menos grotesca: “Colgado por las muñecas en el lazo del chinchorro, balanceábase el vejete vivo todavía, sin quejarse ni articular, porque en la raíz de la lengua le amarraron un cáñamo” (Rivera, 1990: 184).

Violencia de Arturo Cova

Sin embargo, más importante aún es lo que Menton ha denominado «la vorágine interior del hombre», la vorágine de la propia mente del protagonista, el cual ha sido caracterizado por Luis B. Eyzaguirre como «héroe patológico», situando el conflicto de la trama no en la periferia, como la crítica tradicional había establecido (Grases, Portuondo o Ciro Alegría), sino en el interior del protagonista: “novela y protagonista no se explican en función de elementos exteriores sino que encuentran su razón de ser en los complicados laberintos de la conformación psicológica del personaje” (Eyzaguirre, 1987: 374).

El Infierno, como diría Sartre, no es la selva ni los demás, sino nosotros mismos, así el protagonista se embarcará en un viaje interior sin retorno, movido por una hipersensibilidad romántica que le hará romper definitivamente con la realidad y adentrarse en el reino del terror psicótico, de las alucinaciones, de su derrumbe físico y moral, finalmente la muerte será la única solución narrativa, por justicia poética: la selva lo ha castigado. Todo en él conduce a la destrucción.

Me parece interesante esta interpretación pues corrobora la teoría de una violencia intrínseca en el hombre. Arturo Cova, por ese carácter romántico maldito, desde los inicios se nos presenta como un personaje con el que nos es difícil identificarnos como lectores: inestable, abúlico, cobarde, engreído, inútil, ruin, pero lo más importante, se trata de un personaje carente de empatía (por eso resulta tan poco convincente el testimonio de los caucheros y tan forzada la relación entre el personaje y la acción exterior).

Arturo es caracterizado en la novela no como una víctima de la selva, sino como una especie de donjuán satánico poseído “por su propia hipersensibilidad romántica” (Filer, 1987: 392). Esa fascinación de Rivera y de su alter-ego Cova, hacia la sensibilidad

del mal, se muestra de forma continua, desde la recreación del incendio de la Maporita, tras el rapto de las mujeres, como un espectáculo infernal:

Y sentí deleite por todo lo que moría a la zaga de mi ilusión, por ese océano purpúreo que me arrojaba a la selva aislándome del mundo que conocí, por el incendio que extendía su ceniza sobre mis pasos... En medio de las llamas empecé a reír como Satanás (Rivera, 1990: 187).

Se ha aludido el paralelismo de la escena con la caída de Satán a los Infiernos o la pérdida de la gracia de Don Juan por su soberbia (Menton, 1978: 150) e incluso la incorporación de la leyenda de la india Mapiripana, con la presencia del motivo de la caverna, que según Jean Franco, en “Imagen y experiencia en La vorágine” tendría relación con la concepción de la existencia como prisión de donde no hay escape ángel caído–cautiverio– castigo. Bastante revelador al respecto es que la leyenda finalice con la siguiente moraleja: “¿Quién puede librar al hombre de sus propios remordimientos?” (Rivera, 1990: 227).

Partiendo de que la mayor parte de la acción nos es transmitida desde su óptica que, como hemos apuntado, resulta bastante viciada, inestable y confusa, el resto de los elementos intradieгéticos nos son revelados desde su universo complejo y contradictorio (a lo largo de la novela la opinión que tenemos de Alicia oscila continuamente entre santa y la más sucia de las mujeres) y a través de él nos adentraremos en ese reino de terror que es su mente trastornada y que encajará perfectamente dentro del mundo de tinieblas que es la selva.

Respecto a la relación con sus compañeros de viaje, nunca se sentirá integrado del todo; ya en Casanare los llaneros no toman muy en serio el machismo de Cova, rechazando su ofrecimiento de acompañarles al rodeo, Griselda le considera inferior, “menos hombre” que su rival Barrera, y Arturo por su parte, intentará compensar ese complejo de inferioridad con sueños de grandeza como cuando se imagina a la vuelta del rodeo con “el rostro ensombrecido de barba, aparentando el porte de un macho almizcoso y trabajador” (Rivera, 1990: 110).

Respecto al mundo indígena, no solo mantiene sino que acentúa ese desprecio que siente por el género humano, siendo muy acertadas las declaraciones de Montserrat Ordoñez al respecto:

Se hace evidente que como representante de la cultura dominante, su perspectiva es parcial, incompleta y muy ambigua. No hay duda que Arturo Cova se considera superior por raza, educación, lengua, sexo y origen urbano a todos los que le rodean. El gran defensor del indio explotado en las caucherías es en el fondo un triste remedo del conquistador y colonizador europeo...El tratamiento que da a los indígenas es una manera más de delatarse (Ordoñez, 1990: 39).

Respecto al papel de la mujer en la novela, en el magnífico estudio de Magnarelli, la autora reflexiona sobre la evolución negativa del papel de la mujer a partir de la visión idílica de María, apareciendo en las novelas de esta época como un ser malévolos asociado con las fuerzas del universo.

Entre otros motivos, la autora destaca la irrupción de las teorías darwinistas junto a los aportes freudianos que ayudarán a crear una imagen de mujer antagónica y castradora. Sin embargo, lo que aquí nos interesa destacar es que esa visión perversa de la mujer, al igual que de la naturaleza, nos es transmitida, desde la percepción distorsionada de Arturo Cova: “efectivamente Arturo ve a las mujeres como retos a su misma masculinidad y repetidamente demuestra su necesidad de permanecer totalmente dominante, necesidad basada en el miedo de perder su virilidad o auto-identidad” (Magnarelli, 1987: 347).

Una vez más nos encontramos con esa mirada dominante y patriarcal del protagonista, incapaz de comprender al otro, incluso ni siquiera de concederle entidad propia, real, pues en el caso de Alicia, apenas es un ente desdibujado, invisible a los ojos de Cova, que carece de voz propia y cuyo valor únicamente reside en ser: “«la semilla en el viento», (como la define el narrador en el cuarto capítulo de la novela), apta para ser fecundada y redimida por la maternidad que Cova, el viento, le otorga” (Ordoñez, 1990: 33); y en convertirse en el pretexto narrativo para lanzarse a la aventura en busca de la princesa, cual Dulcinea mancillada.

Así pues, la mujer solo aparece como una fantasía imaginada, como una proyección del hombre (en muchos casos las mismas características que él proyecta en la naturaleza). El colmo de la ironía y del absurdo radica en la incapacidad del hombre para ver la naturaleza o a la mujer de forma que no sea en relación a sí mismo (Magnarelli, 1987: 349).

Y de esa falta de empatía se origina la incoherencia que domina el discurso de Cova, empezando por la supuesta huida de Alicia y Griselda con Barrosa, tantas veces temida, imaginada y soñada por Cova, que más que huida es un deseo de autonomía: “Es la otra Alicia la que él no conoce ni tolera, la que se va con Griselda a trabajar en las caucherías, no a venderse como prostituta ni ser la amante de Barrera” (Ordoñez, 1990: 33).

Sin embargo, si hablamos de Alicia y Griselda como mujeres transgresoras, la aparición de Zorayda Ayram, “«turca y virgen en reverso Marya» (Porras Collantes, ctd. en Ordoñez, 1990: 56) representa la articulación entre la selva y lo femenino, la indiecita Mapiripana, el vampiro y la loba de la literatura fantástica. Si Clarita era la loba famélica, Zoraida es la loba insaciable” (Ordoñez, 1990: 53).

La Madonna rompe los esquemas de su ego masculino, la imagen negativa que proyecta Cova en las mujeres se transforma en satánica con respecto a la turca devoradora, la cual acabará infundiendo temor a su frágil autoestima: “Esa loba insaciable, que oxida con su aliento mi virilidad. Cual se agota una esperma invertida sobre su llama, acabó presto con mi ardentía” (Rivera, 1990: 356).

Siguiendo la interpretación que realiza de la obra Doris Sommer en Ficciones fundamentales, a través de su concepto de *eros-polis*, *La vorágine* vendría a ser una revisión populista de los romances fundacionales, donde se cuestiona el concepto legitimador de nación y la integración real de todos sus miembros, así Zorayda, la mujer araña, vendría a ser un obstáculo a esa consolidación nacional debido a que su poder compite con el de los patriarcas, “su erotismo de mujer es improductivo, antinatural, inmoral, antipatriótico” (Sommer, 2004: 341).

Además Sommer pone de manifiesto la existencia de cierto replanteamiento de la raza y el género en la novela a través de la figura de Sebastiana, una mulata que no necesita ni al hombre ni a la patria para legitimarse como persona, que se opone a los términos centralistas y jerárquicos de Cova. “Cuando ella se niega a ser poseída, el discurso populista y paternalista del blanco se desencaja y él queda abierto e indefenso” (Sommer, 2004: 340).

Así Sebastiana formaría parte de un pueblo que no se siente reconocido con su nación, que ha sido excluido por la hegemonía letrada y que por lo tanto revela ese

escepticismo social que nos muestra Rivera y que se desarrollará más adelante en la literatura colombiana actual, donde el sujeto se debate entre la energía erótica y la pulsión *thanática*.

La selva. Otra víctima de Arturo Cova

La descripción objetiva y detallada del ambiente infernal de la selva húmeda tropical, junto al sobrecogedor testimonio de la situación de los caucheros han sido considerados los principales objetivos narrativos de Rivera en su novela, sin embargo, como venimos comprobando a lo largo del trabajo, *La vorágine* es fruto de la mente perturbada del protagonista:

Rivera parece no haberle dado importancia al hecho de que todos sus personajes principales sufren fuertes tensiones emocionales: los impulsos que los llevan a internarse en la selva, la vorágine, están dentro de ellos mismos...Prefiere, por el contrario presentar a estos personajes como empujados por la selva, víctimas del destino, de la suerte o de una sociedad hostil (Bull, 1987: 324).

Es a través de las reacciones fantásticas del narrador-protagonista, principalmente, como el lector va construyendo en su mente, dentro de una atmósfera de perdición y destrucción de las víctimas, ese monstruo antropomórfico que es la selva.

“Los devoró la selva”, ese sobrecogedor final implica dos vías de destrucción, una selva que mata al hombre, empequeñecido por su soberbia, pero asimismo lo deshumaniza y desata sus instintos más animales. La selva castiga al que la desprecia, “será siempre el espacio del Otro, indígena o mujer: lo que no es humano, ni civilizado ni digno del hombre” (Ordóñez, 1990: 53).

La violencia, como hemos visto, en *La vorágine*, posee muchas formas de manifestarse, sin embargo, todas se basan en esa incapacidad de conciliar con el Otro, *homo homini lupus*, es el hombre el que se devora a sí mismo a través del cainismo y así es como finalmente acaba el gran duelo de *La vorágine*, Arturo Cova aniquilando a Narciso Barrera, su alter ego:

Trenzábamos los cuerpos como sierpes, nuestros pies chapoteaban la orilla, y volvíamos sobre la ropa, y rodábamos otra vez, 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 (Rivera, 1990: 382).

Podríamos decir que Arturo Cova es la encarnación de la violencia, no sólo física, sino en un sentido más profundo, una violencia mental como imposibilidad de conciliar con el Otro-diferente, a través de su discurso destructivo y dominador, a través de la ignorancia y del no respeto, de la falta de tolerancia, de su postura impositiva y simplificadora de hombre blanco respecto a un mundo personificado en la selva que no se ha molestado en comprender y que acabará despreciándolo y destruyéndolo.

Del infierno verde a la ciudad apocalíptica: *Satanás*

La imagen de la serpiente que se devora a sí misma es la metáfora perfecta del egoísmo; el amor propio engendra, en términos garciamarquianos, soledad. Como se sabe Eros es lo que une, Thánatos lo que separa. De manera simbólica, no ha habido imaginario social, por lo menos en los últimos cincuenta años, que de forma colectiva represente y co-construya la realidad como un espacio de conciliación nacional (García Dussan, 2007: 84).

La Violencia no es fruto de una selva bárbara que estimula los instintos más bajos en el hombre ni tampoco expresión de una ciudad desquiciada, sino que aparece en la literatura colombiana como forma de manifestar ese malestar del ser humano inmerso en una sociedad agónica, incapaz de encontrar la fórmula para una convivencia pacífica:

En mi Colombia querida la muerte se nos volvió una enfermedad contagiosa. A machete, con los que trajeron del campo cuando llegaron huyendo dizque de “la violencia”(…) De “la violencia”...!Mentira! La violencia eran ellos. Ellos la trajeron, con los machetes. De lo que venían huyendo era de sí mismos (Vallejo, 1993:83).

El análisis de *Satanás* de Mario Mendoza, como paradigma de novela thanática, evidencia una vez más, la construcción del discurso nacional a través de la violencia, como manifestación de la persistencia de problemas no resueltos en el imaginario cultural colombiano, arrastrados desde la fundación de Colombia como nación² y cuya

² Independencia como metáfora de desintegración social, pues el inicio de la nación colombiana surge como una malformación simbólica: la pugna entre Santander y Bolívar, la imposible conciliación entre géneros, razas, partidos, estratos. (García Dussan, 2007: 45)

consecuencia es la crisis de reconocimiento e identidad del ser colombiano. Una violencia, que, como comprobaremos, se revela en todos los niveles de la obra, sin embargo, mi estudio se centra, al igual que en *La vorágine*, en el carácter psíquico que imprime el ambiente de violencia política y social enquistado, en el imaginario colombiano, o como lo ha denominado Mario Mendoza «*la violencia transpolítica*».

Satanás: revelación del Mal en la ciudad

Satanás es la más provocativa y sobrecogedora novela del colombiano Mario Mendoza, galardonada con el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral en 2002. En esta novela, el escritor colombiano nos sumerge en el mundo del Mal en mayúsculas, cuyo telón de fondo será la ciudad de Bogotá, urbe infernal gobernada por el Maligno, en la que el ser humano se presenta como una criatura insignificante y desdoblada entre el Bien y el Mal, el Eros y la Destrucción, incapaz de dominar su propio destino, será violentamente empujado por fuerzas superiores hacia el abismo, pero finalmente será la culpa y su redención la que le lleve a la destrucción.

El relato está construido de forma fragmentaria a través de cuatro historias independientes que tendrán un mismo final: María, una joven huérfana y desplazada que sobrevive en una ciudad que le es ajena, Andrés, pintor de éxito que aterrado descubrirá sus nuevos poderes sobrenaturales para predecir la muerte de sus seres queridos, el Padre Ernesto, sacerdote comprometido con el género humano pero con una gran conflicto en su interior y por último, el elemento que unirá los destinos de los personajes anteriores, Campo Elías, excombatiente de Vietnam e inadaptable social que se alzará como ángel exterminador, responsable de la Justicia Divina sobre la Humanidad.

Campo Elías: el ángel exterminador

Si la verdadera vorágine, en el relato de Rivera, se encontraba en el interior de un personaje inestable y megalómano, una agonía sobrecogedora invade la mente perturbada de uno de los protagonistas de Satanás: Campo Elías, se trata de un personaje real, rescatado por Mendoza de la historia reciente de Colombia y conocido tristemente como el psicópata responsable de la masacre de Il Pozzeto, el 4 de

Diciembre de 1986, donde asesinó a sangre fría a 20 personas en un restaurante de Bogotá, después de acabar con la vida de su madre y de varias personas más. Al igual que Arturo Cova, pero de forma indudablemente más monstruosa -la novela thanática actual se caracteriza por el protagonismo de lo escatológico como denuncia- Campo Elías encarna la violencia con mayúsculas, no solo la física, evidentemente, sino que, como veremos, esta no es más que la consecuencia brutal, catártica, de la radical separación del protagonista con respecto al Mundo, un hombre enajenado, “desligado de la corriente cohesiva de representación-creación de la realidad, este asesino vive metafóricamente como la mayoría en Colombia, en un mundo alucinado y desconectado con el comunal” (García Dussan, 2007: 43).

Mendoza recupera el conflicto romántico entre el yo y el mundo para hablarnos de la identidad colombiana, el mismo choque esbozado en *La vorágine* pero desde perspectivas diferentes. En *La vorágine*, el yo representa al poder, a la tradición, a lo socialmente instituido como discurso dominante en el personaje de Arturo Cova y sus presupuestos culturales de lo que es nación; Campo Elías en cambio, recoge el relevo del que fuera su antepasado pero desde el otro lado, desde la periferia, ofreciéndonos la misma mirada distorsionada en un mundo que ya es delirante por sí solo pero como voz del excluido, de lo marginal.

Ha sido lugar común en la tradición literaria española utilizar la figura del loco para expresar verdades incómodas, este mismo recurso es empleado continuamente en la novela *thanática* actual, personajes que antes era impensable que tuvieran cabida en el discurso simbólico de la nación, ahora se transforman en sus protagonistas.

Así desde la literatura se consigue la sub-versión, dar la vuelta al discurso para evidenciar las fisuras de un proyecto nacional irreal. Campo Elías, como tantos otros en la novela, no se siente nación: “Estoy por fuera, flotante, periférico y observo desde mi lejanía el comportamiento de aquellos que me rodean y no me identifico con ellos” (Mendoza, 2002: 119).

Como consecuencia, Campo Elías, sociópata convencido, comparte con su antepasado esa falta de empatía, si bien Cova mostraba cierto interés, no carente de egocentrismo, en denunciar la situación de sus paisanos caucheros, el personaje de

Satanás carece de compasión hacia las tragedias humanas de su país, incluso se ensaña con rabia: “Hay una estirpe de individuos que no soporto: los pordioseros. Esos sinvergüenzas que andan por ahí mostrando sus muñones, sus cicatrices, sus hijos famélicos y desnutridos, no me producen asco sino ganas de estrangularlos” (Mendoza, 2004: 121). Actitud que viene acompañada de una despiadada crítica al ser colombiano como un estigma “Colombia no es un país sino una orden mendicante” (Mendoza, 2004: 122).

La negación del Otro y la incapacidad de entendimiento en un mundo deshumanizado y globalizado es constante en la cotidianidad del personaje: “Así me siento excluido, rechazado como un leproso medieval, como si estuviera contagiado de una enfermedad que pudiera generar una pandemia” (Mendoza, 2004: 122).

La hipersensibilidad romántica que caracterizaba a Cova resulta evidente en el reflejo que Campo Elías transmite al Otro. Esa incapacidad de contacto con el otro se revela asimismo a través de la castración del personaje como amante, impotente e incapaz de mantener una relación sana con el género femenino, es el triunfo del *thanatos* frente al *eros*: Por otro lado es significativa, la actitud de desprecio de Campo hacia su madre, símbolo de la autoridad, asignándole, al igual que Cova hace con Alicia, la causa de todos sus males y a la que dará muerte finalmente, liberándose de los recuerdos de su infancia traumática³.

La masacre que unifica y da fin a la novela, representa el acto justiciero de un hombre que se erige como falso redentor de la humanidad, al igual que Cova con los caucheros, liberándola: “Sabe que está llamado a convertirse en un ángel exterminador [...] como si fuera un héroe antiguo que ejecutara sin dudar el decreto de unos dioses crueles y sangrientos” (Mendoza, 2004: 253).

Campo Elías, a través de su vida vacía y sin sentido, de su mirada cruel, inhumana, encarna la imagen deformada frente al espejo, el termómetro social que mide la irracionalidad general en un mundo deshumanizado: el yo perverso de la novela colombiana actual:

³ Campo Elías culpa a la madre del suicidio de su padre, cuando era niño. La muerte deshonrosa del padre ya le coloca desde su infancia en el lugar de los excluidos: “Los suicidas no tienen perdón de Dios” (Mendoza, 2004: 130)

Asceta contemporáneo que encuentra la razón del mundo en su interior [...], un proscrito que de manera violenta inserta su discurso en el relato nacional, en su memoria y cultura...Un meta-pícaro contemporáneo que de manera simbólica aporta a la construcción del sentir colectivo (García, 2007: 28).

Si Cova encarnaba un yo descentrado desde su perspectiva alucinada y su maniqueísmo populista del yo y los otros, el descentramiento de Campo Elías no sólo procede de su visión iconoclasta ni de su posición periférica frente a una hegemonía letrada que legitima una comunidad imaginada de la cual él no siente que forme parte como evidencia su exclusión en los grandes discursos: “la constitución consagra el derecho a la diferencia y al desarrollo de la libre personalidad. Pero es letra muerta” (Mendoza, 2004: 122), sino del fragmentarismo del cual participa como parte de un todo que es el Mal disgregado en los distintos personajes, todos los hombres son uno (Vorágine) y por el cual se unirán, si bien, de manera thanática en la comunión final bajo el lema: «Yo soy legión».

La ciudad apocalíptica

Mientras que *La vorágine* se dibujaba una idea de ciudad que, lejos de ser el centro de la civilización, se revela como foco de corrupción, hipocresía y fraude que devoraba al original entre la multitud. En *Satanás*, nos adentramos en la misma Bogotá viciada de Cova pero cuyos males se han convertido en diabólicos a través de la modernidad y la globalización, donde la gente común es lanzada a situaciones extremas y delirantes, como consecuencia del vertiginoso ritmo de vida:

“Solo importa el dinero, la clase social, nadie habla ya con sus vecinos, la familia está desintegrada, no hay empleo, vivimos entre multitudes pero sin amigos y cada vez más solos...estamos construyendo un monstruo que va a terminar tragándonos y destruyéndonos” (Mendoza 159).

La violencia enfermiza que enfrenta a todos contra todos, ha llevado al mundo a una era de tinieblas, la ciudad se encuentra poseída por fuerzas sobrenaturales, donde el Mal se percibe, se siente: un padre que desesperado mata a su familia por evitarles el sufrimiento, una niña poseída por el Demonio, una mujer violada que se toma la justicia por su mano, enfermedades incurables, conflictos interiores, odios acumulados...

El infierno de la selva, se traslada ahora a la metrópoli, ambas obras, coinciden en la misma visión pesimista judeocristiana del mundo y de la intrascendencia de la vida humana, la culpabilidad del hombre conlleva un castigo, Arturo Cova es devorado por la selva como símbolo del Otro: de lo indígena, de lo femenino, de lo que no es humano ni civilizado, de lo que no es digno del hombre, los personajes de Satanás comparten su destino redentor pues todos son culpables de sus pecados. Ambos mundos, el de la selva y el de la ciudad infernal, participan de una visión fatalista de la existencia, el hombre no es dueño de su destino, sino que este responde a fuerzas superiores, “parece como una marioneta gobernada desde las sombras” (Mendoza, 2004: 158).

La novela participa de una visión despiadada del cristianismo, donde el universo es concebido como una encarnizada lucha entre el Bien y el Mal, la luz y la oscuridad, como las dos caras de una misma moneda: “Somos el experimento de un Dios cuya malevolencia y vileza se llama Satanás” (Mendoza, 2004: 264). Partiendo de la idea romántica del doble, expuesta en la figura de Dr Jekyll y Mr Hyde, se manifiesta en la novela la multiplicidad psicológica del ser humano, y analógicamente la de la identidad de la nación: “Una pluralidad, una multitud, un gentío habitándonos por dentro. La identidad como una multiplicidad de entidades que luchan dentro de nosotros por sobresalir” (Mendoza, 2004: 254); al igual que Cova, que recoge en su compleja personalidad los instintos más bajos y las acciones más loables del ser humano, los personajes de Satanás se debaten en su interior en una lucha encarnizada entre el deber y la afirmación de su individualidad, aunque esta pueda llevar a la violencia y la destrucción: “La maldición del ser humano consiste en que estos dos incompatibles gusanos en la misma crisálida, mellizos de antípodas perpetuamente en lucha en el seno de la conciencia” (Mendoza, 2004: 255).

Los personajes de esta novela son uno, de ahí la fragmentación ya comentada, en la medida en que pertenecen a una misma idea del Mal y es mediante esa idea, thanática, como logra el autor la conciliación del ser humano, la construcción de una nación real; es la masacre final, la que logra la comunión anhelada, pues “concentrarse en lo thanático, significa exhortar lo erótico” (García Dussan, 2007: 77), y así a través

de un contrasentido irónico e irreverente, se subraya lo contrario: un amor por Colombia tan profundo que duele.

Conclusiones

A modo de síntesis, es incuestionable la relación de ambas novelas en su tratamiento de la violencia, como un estado psíquico del individuo cuya forma de interactuar en la sociedad es mediante el rechazo y la negación. Desde presupuestos y estrategias diferentes, la *Vorágine* y *Satanás* son testimonios que reflejan la crisis de identidad de una sociedad que no se siente reconocida desde los discursos legitimadores de la nación.

Si bien, el interés principal de Rivera radicaba en la denuncia de la situación de sus compatriotas en las selvas del Putumayo y el estado de violencia legal que se vivía en aquellas industrias de sangre, problemática, por otro lado, que alcanzó una gran resonancia a nivel internacional; lo que expone Rivera en su novela es el Mal encarnado no en la selva sino en la avaricia del hombre por dominarla, y en su afán por imponer un discurso supuestamente civilizador y dominante sobre la barbarie.

Ochenta años después, es la barbarie –lo excluido, lo diferente– la que exige ser escuchada, como parte de una nación que se consolida no a través de la legitimación de los discursos públicos, sino mediante lo individual como puede ser el diario íntimo a través del cual Campo Elías va a ir describiendo su patología, y desde posturas políticamente incorrectas, perversas como es la irreverencia de un psicópata, el estigma de una enfermedad sexual o el deseo de un sacerdote que nos demuestra su esterilidad como mediador de la sociedad.

El cuestionamiento se convierte en señalamiento de que algo no funciona, la falta de utopías y la anarquía revelan el agotamiento de una sociedad multicultural que se niega a una identidad impuesta, homogénea, irreal y que pretende una reconstrucción de la nación imaginada, ya no desde el amor romántico de las novelas fundacionales sino desde su reverso, el fracaso y el desamor como catalizadores de esa sed del otro.

BIBLIOGRAFÍA

BULL, William E. (1987). "Naturaleza y antropomorfismo en *La vorágine*". En Ordóñez, Montserrat (comp.), *La vorágine: Textos críticos*. Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, pp.319-334.

EYZAGUIRRE, Luis B. (1987). "Arturo Cova héroe patológico". En Ordóñez, Montserrat (comp.), *La vorágine: Textos críticos*. Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, pp.373-390.

FILER, Malva E. (1987). "*La vorágine: Agonía y desaparición del héroe*", En Ordóñez, Montserrat (comp.), *La vorágine: Textos críticos*. Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, pp.391-398.

GARCÍA Dussan, Pablo (2007), *Literatura thanática: búsqueda de una memoria común*. Bogotá, Alcaldía mayor de Bogotá D.C.

MAGNARELLI, Sharon (1987). "La mujer y la naturaleza en *La vorágine: A imagen y semejanza del hombre*". En Ordóñez, Montserrat (comp.), *La vorágine: Textos críticos*. Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, pp.335-352.

MENDOZA, Mario (2002), *Satanás*. Barcelona, Seix Barral.

MENTON, Seymour (1978). "La vorágine el triángulo y el círculo", *La novela colombiana: planetas y satélites*. Bogotá, Plaza y Janes Editores, Colombia Ltda, pp.145-188.

RIVERA, José Eustasio (1990), Ordóñez Montserrat (ed.), *La vorágine*. Madrid, Cátedra.

SOMMER, Doris (2004), "Amor por la patria: el romance revisado del populismo en *La vorágine* y *Doña Bárbara*", *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América latina*. José Leonardo Urbina y Ángela Pérez (trad.), Bogotá, Fondo de cultura económica, pp.333-365.

VALLEJO, Fernando (2004), *La virgen de los sicarios*. Bogotá, Alfaguara.