

Université de Montréal

**La selva contada por los narradores.
Ecología política en novelas y cuentos hispanoamericanos de la selva
(1905-2015)**

Par
Leonardo Ordóñez Díaz

Département de littérature et de langues du monde
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Doctorat en Littérature
option Littérature hispanique

Mai, 2016

© Leonardo Ordóñez Díaz, 2016

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée:
La selva contada por los narradores.
Ecología política en novelas y cuentos hispanoamericanos de la selva
(1905-2015)

présentée par:
Leonardo Ordóñez

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

James Cisneros, président-rapporteur

Juan Carlos Godenzzi, directeur de recherche

Amaryll Chanady, membre de jury

Charlotte Rogers, examinateur externe

Liliana Pérez, représentant du doyen de la FESP

Resumen

La selva ha sido, y sigue siendo, un tema central de la literatura hispanoamericana. Este trabajo estudia las imágenes de la selva en la narrativa hispanoamericana durante el último siglo, enfatizando el análisis de obras cuya acción se sitúa en la selva amazónica, el entorno natural latinoamericano por excelencia. ¿Cuáles son los imaginarios de la selva más comunes en la producción novelística y cuentística? ¿Cuál ha sido el impacto de la crisis ecológica global en las formas de «contar la selva»? ¿Qué tipos de relación entre las sociedades humanas y los ecosistemas selváticos aparecen representados en estas obras? ¿Qué problemas ambientales y ecológicos son tematizados en ellas? ¿Qué papel desempeñan en los hechos narrados las poblaciones autóctonas? ¿Y cuál desempeñan, a su vez, los animales, las plantas y otras entidades no-humanas? ¿Las obras le dan voz a nociones de «naturaleza» y «cultura» distintas a las de Occidente, o a necesidades u ópticas distintas a las de los humanos? Para responder estas preguntas, el trabajo profundiza en temas claves del canon de las narrativas de la selva, como las percepciones culturales del ambiente selvático, las relaciones entre los pobladores indígenas de la selva y los colonizadores, el desarrollo de una conciencia histórica de las imágenes de la naturaleza y la búsqueda de nuevas formas de relación con el entorno ambiental, entre otros. Si bien la metodología escogida privilegia las herramientas del ecocrítico y la ecología política, el trabajo se apoya igualmente en desarrollos recientes de la filosofía ambiental, la biogeografía de las selvas tropicales y la antropología cultural. Mediante este enfoque pluridisciplinar, el trabajo procura abrir un escenario de diálogo fecundo entre la crítica literaria y otras áreas del conocimiento. El objetivo último es aprovechar los textos literarios seleccionados como una ventana para explorar la dimensión ambiental de la condición humana, proveyendo ideas y puntos de vista que contribuyan en la construcción de una relación distinta, simbiótica y no simplemente extractiva, entre las sociedades humanas y los ecosistemas naturales.

Palabras claves: Imágenes de la selva, narrativa hispanoamericana del siglo XX, infierno verde, paraíso virgen, selva frágil, ecología política, ecocrítico.

Résumé

La forêt a été, et reste encore, un sujet clé de la littérature hispano-américaine. Ce travail étudie les images de la forêt dans le roman hispano-américain du dernier siècle, tout en mettant l'accent sur l'analyse d'ouvrages dont l'action se situe dans la forêt amazonienne, le milieu sylvestre latino-américain par excellence. Quelles sont les visions de la forêt qui priment dans la production narrative ? Comment la crise écologique mondiale a-t-elle influencé les manières de « raconter la forêt » ? De quelle façon reflètent-elles la tournure prise par la situation environnementale aujourd'hui ? Quelles sortes de rapports entre les sociétés humaines et les écosystèmes forestiers sont représentés dans ces ouvrages ? Quelle est la participation des peuples autochtones dans les faits racontés ? Et celle des animaux, des plantes et d'autres entités non humaines ? Est-ce que les œuvres expriment des notions de « nature » et de « culture » différentes de celles de l'Occident moderne, ou des besoins et regards différents de ceux des humains ? Pour trouver une réponse à ces questions, le travail se focalise sur quatre sujets clés de la production romanesque : la construction d'une conscience historique des images de la nature, les rapports entre les peuples de la forêt et les colonisateurs occidentaux, la vision de la forêt comme un écosystème complexe et fragile, et la quête de façons coopératives de bâtir notre relation avec l'environnement. Bien que la méthodologie choisie favorise les outils de l'écocritique et de l'écologie politique, le travail s'appuie aussi sur l'essor récent de la philosophie environnementale, la biogéographie des forêts tropicales et l'anthropologie culturelle. Par le truchement d'une telle approche, nous misons sur la possibilité d'ouvrir une plateforme de dialogue entre la critique littéraire et d'autres champs du savoir. L'objectif est d'utiliser les textes littéraires comme des fenêtres pour explorer la dimension environnementale de la condition humaine, en fournissant des idées et des points de vue féconds pour les débats actuels autour du changement de paradigme qu'il faut opérer afin que la civilisation humaine soit capable de créer un nouveau rapport, symbiotique et non simplement extractif, avec les écosystèmes naturels.

Mots clés : Images de la forêt, roman et récit hispano-américain du XXe siècle, enfer vert, paradis vierge, forêt frêle, écologie politique, écocritique.

Abstract

The forest has been, and remains, a key theme in Hispanic American literature. This research examines images of the forest in the Hispanic American narrative of the last century, stressing the analysis of works of writing set in the Amazon rainforest, Latin America's quintessential natural setting. What are the most common imaginaries of the rainforest in this narrative production? What impact has the global ecological crisis had on different ways of "narrating the forest"? What types of relationships between human societies and rainforest ecosystems are represented in this corpus? What environmental and ecological problems are thematized in the texts? What role do Indigenous peoples play in the stories? And what role do animals, plants, and other nonhuman entities play? Do these works give a voice to notions of "nature" and "culture" that are different from Western ones? Do they give a voice to needs and perspectives that are different from human ones? To answer these questions, my work delves into four key issues of canonical rainforest narratives: the cultural perceptions of a tropical rainforest setting, the relationships between Indigenous peoples and settlers, the development of a historical consciousness of images of nature, and the search for new forms of relating to the natural environment. Although the proposed methodology favors the tools of ecocriticism and political ecology, the work also draws on current developments in environmental philosophy, rainforest biogeography, and cultural anthropology. By means of such an interdisciplinary approach, my work seeks to create a suitable setting for dialogue between literary criticism and other areas of knowledge. Ultimately, I aim to use these chosen literary texts as a window to exploring the human condition's environmental dimension, providing ideas and viewpoints that could contribute to building a distinct, symbiotic and not merely extractive relationship between human societies and natural ecosystems.

Keywords: Rainforest imagery, Twentieth Century Hispanic American narratives, green hell, virgin paradise, fragile rainforest, political ecology, ecocriticism.

Tabla de contenidos

Resumen	[iii]
Résumé	[iv]
Abstract	[v]
Tabla de contenidos	[vii]
Índice de cuadros	[ix]
Agradecimientos	[x]
Introducción	1
<i>La problemática ambiental en los estudios literarios</i>	5
<i>La narrativa de la selva: una perspectiva plural</i>	10
Capítulo 1. Los temas de la narrativa de la selva	23
<i>Los imaginarios coloniales de la selva</i>	26
<i>El impacto ambiental y humano de la colonización</i>	36
Capítulo 2. Novelas históricas sobre los primeros viajes de los españoles a la Amazonía	47
<i>A la conquista del río: los viajes de Francisco de Orellana</i>	50
<i>En busca de El Dorado: la expedición de Pedro de Ursúa</i>	57
Capítulo 3. Crítica de la violencia conquistadora y sus mitos movilizados en dos novelas de William Ospina	75
<i>Los europeos extraviados en la selva de los mitos: el caso de las Amazonas</i>	81
<i>La busca de oro y canela: de El País de la Canela a La serpiente sin ojos</i>	104
<i>Tragedia, mixtificación y silenciamiento de los otros en la conquista de América</i>	121
Capítulo 4. Más allá del «infierno verde» y el «paraíso virgen»: violencia neocolonial en las narrativas de la época cauchera	131
<i>El tinglado del imaginario colonial</i>	134
<i>La vorágine de Rivera o las variedades de la violencia en las caucherías</i>	142
<i>De la selva soñada y la selva temida a la selva frágil</i>	164

Capítulo 5. Parodia y reapropiación crítica del imaginario colonial de la selva	179
<i>Humor, sátira y crítica social en Horacio Quiroga y Augusto Monterroso</i>	184
<i>La selva como ámbito barroco: Los pasos perdidos de Alejo Carpentier</i>	218
<i>Más allá de lo «real maravilloso» y del «realismo mágico»</i>	269
Capítulo 6. El antagonismo entre bárbaros y civilizados en las novelas selváticas de Mario Vargas Llosa	289
<i>Las huellas del legado colonial: La casa verde y Pantaleón y las visitadoras</i>	293
<i>El hablador o la simulación de la autenticidad cultural</i>	327
<i>Genocidios coloniales y humanitarismo en El sueño del celta</i>	359
Capítulo 7. Imágenes de los animales y las plantas	393
<i>Animales y humanos en los relatos de Horacio Quiroga y Ciro Alegría</i>	399
<i>Tribulaciones del bosque frágil en Llanura, soledad y viento de Manuel González Martínez y El príncipe de los caimanes de Santiago Roncagliolo</i>	432
Capítulo 8. A la sombra de la mirada imperial: conocimiento y percepción local del mundo selvático	465
<i>La rehabilitación del saber local: brujos y curanderos en Las tres mitades de Ino Moxo de César Calvo</i>	469
<i>El guía mestizo en Un viejo que leía novelas de amor de Luis Sepúlveda</i>	492
Capítulo 9. Desigualdad de género y problemas ambientales	509
<i>Ecofeminismo y desilusión en La loca de Gandoca de Anacristina Rossi</i>	514
<i>Contaminación e inequidad en Waslala de Gioconda Belli</i>	533
Conclusiones	545
Anexo 1. Las narrativas hispanoamericanas de la selva, 1905-2015	557
Anexo 2. Fichas de trabajo	559
Bibliografía	560

Índice de cuadros

Cuadro 1.	Representaciones de la selva en la época de la conquista	73
Cuadro 2.	La gestación del imaginario de las Amazonas en <i>El País de la Canela</i>	102
Cuadro 3.	Las tres esferas concéntricas de <i>La vorágine</i>	162
Cuadro 4.	Infierno verde, paraíso virgen, selva frágil	173
Cuadro 5.	Evolución del narrador de <i>Los pasos perdidos</i> en relación con la música	240
Cuadro 6.	Premodernidad y modernidad musical en <i>Los pasos perdidos</i>	251
Cuadro 7.	Las dos vertientes críticas de <i>Los pasos perdidos</i>	268
Cuadro 8.	Las tres formas de la narración en <i>El hablador</i>	356
Cuadro 9.	Análisis de los roles actanciales en “Anaconda”	410
Cuadro 10.	Análisis de los roles actanciales en “La madre”	430
Cuadro 11.	La diferencia de género en la “Historia de la indiecita Mapiripana”	517
Cuadro 12.	Los núcleos de confrontación ideológica en <i>La loca de Gandoca</i>	532

Agradecimientos

Al profesor Juan Carlos Godenzzi, mi director de investigación, cuyos oportunos consejos desempeñaron un papel central en la elaboración del presente escrito.

A Sandra Judith Algarra, mi mujer, sin cuyo respaldo constante no habría sido posible sacar adelante la redacción del texto.

A los estudiantes de mi curso de *Récit et théâtre hispaniques* de los años 2013-2016 en el Departamento de Literaturas y Lenguas del Mundo de la Universidad de Montreal, cuya interlocución fue una importante fuente de ideas y de reflexión en torno a la encrucijada de literatura y problemas ecológicos.

Al *Conseil de recherches en sciences humaines* (CRSH) de Canadá y a la *Faculté des études supérieures et postdoctorales* (FESP) de la Universidad de Montreal, gracias a cuya financiación esta investigación pudo arribar a buen puerto.

A los dioses y a las fuerzas cósmicas que me sostuvieron y me guiaron a lo largo de un camino tan difícil de recorrer sin perder el rumbo.

Introducción

La colonización intensiva de la selva tropical amazónica es uno de los acontecimientos capitales del último siglo. Si bien la selva ha sufrido desde hace casi quinientos años el acoso de conquistadores, misioneros, aventureros y exploradores de toda laya que iniciaron el socavamiento de su riqueza cultural y biológica, el avance de la civilización occidental en la región sólo alcanza un despliegue exponencial durante las últimas décadas. Innumerables informes, reportajes, estudios e investigaciones atestiguan la magnitud del proceso (Sayago 2010, Hecht y Cockburn 2010, VV. AA. 2009, Williams 2006, Ustarroz y Sevilla 1990): inexorablemente, la selva que muchos creían indomable retrocede año tras año, acosada sin tregua por la modernidad progresista, diezmada por el avance de los machetes, las hachas, las motosierras, los bulldozer. Debido al tamaño desaforado de la cuenca amazónica, a la extraordinaria variedad geomorfológica de los territorios que la integran y a los azares de la historia regional, en realidad no puede hablarse de un único proceso de colonización sino de numerosos procesos que avanzan con modalidades distintas y a ritmos muy variados. No es raro entonces que ciertas zonas de la selva permanezcan casi intactas, mientras algunas han sido totalmente arrasadas y otras presentan diferentes grados de fragmentación o degradación. En cualquier caso, no es exagerado afirmar que el impacto de la colonización sobre los ecosistemas selváticos amazónicos desde la época de las caucherías hasta la actualidad constituye un desenvolvimiento histórico de dimensiones continentales y de resonancia mundial.

Por desgracia, la contaminación de los ríos y las fuentes de agua, las pavorosas tasas de deforestación, la desaparición masiva de comunidades nativas, la extinción acelerada de especies animales y vegetales son realidades a las cuales la opinión pública de las grandes ciudades se ha acostumbrado. Tanto en los países industrializados como en los del trópico, la sustitución inmoderada de la cubierta vegetal selvática por monocultivos, haciendas ganaderas, zonas mineras y franjas urbanas en los márgenes de los ríos es de conocimiento público, y las modalidades más nocivas de explotación (por ejemplo, las quemadas masivas de bosques para la

habilitación de pasturas, el envenenamiento de los ríos con el mercurio utilizado en la extracción de oro, el tráfico de especies animales exóticas, la tala –raras veces selectiva– en procura de maderas finas, la sustitución de bosques nativos por cultivos ilícitos) suscitan la indignación de buena parte de la ciudadanía. La difusión mediática relativa a estos temas es tan amplia que, mientras las cifras estadísticas e imágenes satelitales documentan cotidianamente el retroceso de la selva tropical, numerosas empresas transnacionales refuerzan sus estrategias publicitarias invirtiendo en campañas de reforestación o de protección de especies animales en peligro. Hoy en día es parte de la vida corriente encontrar en los medios masivos los llamados de los grupos ambientalistas para salvar la selva de los trastornos ocasionados por los planes de desarrollo, la urbanización, la colonización vertiginosa. La Amazonía disfruta así de una visibilidad paradójica: todos tienen noticia de ella y muchos saben que está en peligro pero, aparte de sus pobladores, pocos la han visto y casi nadie sabe realmente lo que allí está en juego.

Diversos factores contribuyen a esta situación. La parcelación disciplinar del saber es uno de ellos; nuestro conocimiento de la selva y de sus pobladores humanos y no humanos está hecho de retazos mal cosidos entre sí, con trozos procedentes de las ciencias humanas (la etnografía, la lingüística, la demografía, la historia) y de las ciencias naturales (la geología, la zoología, la botánica, la climatología), dos áreas de trabajo entre las cuales la comunicación es precaria, no obstante la creciente relevancia que la comunidad académica le otorga al trabajo interdisciplinario. Otro factor viene dado por la multitud de discursos e imaginarios acumulados sobre la Amazonía durante siglos de historia colonial; el palimpsesto resultante de ello predetermina a tal punto nuestra percepción de la selva que resulta difícil sustraerse a los clichés que la describen como un paraíso virgen, un infierno verde, un depósito de recursos, un núcleo de barbarie, un tesoro de biodiversidad, y así sucesivamente. Este factor está vinculado a su vez con un tercero de peso incalculable: la persistente invisibilización de las comunidades nativas, heredada por los habitantes mestizos que forman el grueso de la población amazónica en la actualidad. El rechazo a escuchar las voces de los indígenas o las de los campesinos y colonos pobres que han ocupado su lugar, la estigmatización de sus prácticas y creencias, son la otra cara de los discursos estereotipados que tornan tan difícil la tarea de arrojar una mirada fresca y perceptiva sobre la realidad de la región.

Esta encrucijada de segmentación disciplinar, formaciones discursivas sedimentadas y encubrimientos / silenciamientos de estirpe colonial constituye el marco amplio en el que se inscribe la presente investigación; ella es también el eje articulador de los dos temas centrales que recorren el trabajo de principio a fin: las narrativas de la selva y la crisis ambiental contemporánea. Por una parte, guiado por la idea de que la colonización actualmente en curso en la Amazonía y en otras zonas selváticas del continente hunde sus raíces en imaginarios y representaciones de la selva fuertemente anclados en la tradición occidental, me interesa sobremanera revitalizar el estudio de la forma como nuestra cultura percibe y se representa la selva. Para tal fin, he concentrado mi atención en el rico corpus que prefiero denominar «narrativas de la selva» (y no «novelas de la selva», pues incluye también numerosos cuentos y crónicas), conformado por textos escritos desde inicios del siglo XX hasta hoy, cuyo común denominador consiste en relatar travesías, peripecias o historias ambientadas en regiones selváticas de América Latina, sobre todo en la cuenca amazónica. Por otra parte, me doy cuenta que la devastación de la selva no está asociada exclusivamente a los imaginarios sino también a las modalidades agresivas de explotación y extracción de recursos, las cuales no son el resultado de dinámicas puramente endógenas sino que, por el contrario, responden a factores impulsados por la mundialización y la circulación global de capitales, materias primas, mercancías, saberes. Desde esta óptica, la situación de las selvas tropicales en general, y de la Amazonía en particular, es apenas un capítulo de un problema mucho más vasto, a saber, la crisis ecológica global (Palsson 2013, Crist y Rinker 2010, Wright 2008, Lovelock 2006, Reeves y Lenoir 2005). Mi trabajo parte del supuesto según el cual el esclarecimiento de los nexos entre los imaginarios culturales y la degradación de las zonas selváticas de América Latina tiene un interés cuyo alcance desborda con mucho los límites de la historia regional, pues arroja luces valiosas a propósito de la crisis ambiental generalizada que atraviesa hoy la civilización. Interpretadas a la luz de dicha crisis, las narrativas hispanoamericanas de la selva dejan de ser un capítulo secundario o marginal de la historia cultural de América Latina y pasan a un primer plano desde el cual nos invitan a reconsiderar las profundas contradicciones que definen nuestras relaciones con la naturaleza en el seno de la globalización.

Mi interés por estos temas se nutrió al principio de una constatación paradójica. Si bien las selvas tropicales de América Latina son consideradas sinónimos de riqueza natural y de

biodiversidad (Balée 2013, Hallé 2010, Davis 2010, Wilson 1992), pocas regiones del mundo han sufrido un ritmo de deforestación tan elevado durante las últimas décadas (Sayago 2010, Ustarroz y Sevilla 1990). Se pueden percibir en esta paradoja ecos persistentes de la vieja noción de Sarmiento en *Facundo*, según la cual la naturaleza y sus pobladores, al ser núcleos de barbarie, deben ser desbrozados y remodelados culturalmente para abrir paso al avance de la civilización. Dicha concepción progresista y modernizadora, auténtico eje de la retórica cultural en la América hispana desde los tiempos de la Independencia (Alonso 1998), ha ejercido sin duda una poderosa influencia en la historia de la Amazonía durante el último siglo. Las narrativas de la selva no han sido ajenas a tal influjo y, al tiempo que describen la riqueza ambiental de las vastas regiones en las que se sitúan sus historias, es usual encontrar en ellas elementos que reflejan la visión de la selva como frontera opuesta al avance del impulso civilizador. Sin embargo, ese rasgo de las narrativas de la selva corresponde apenas a una de sus facetas, y no precisamente la más rica en consecuencias, como veremos a lo largo de este trabajo. La lectura tradicional según la cual *La vorágine* de José Eustasio Rivera o *Canaima* de Rómulo Gallegos serían novelas primitivistas en las que se dramatiza la lucha del ser humano con una naturaleza aplastante y desaforada, resulta empobrecedora y adolece de un reduccionismo semejante al que afecta a la propia selva, vista apenas como hábitat exuberante o como trampa mortal. Pero así como la realidad selvática es compleja y versátil, las narrativas de la selva son mucho más que meros documentos de color local y estampa regional. En ellas se encuentra, de hecho, una reflexión acerca de los vínculos entre los humanos y la naturaleza que, por su continuidad y rigor, no tiene parangón en otras formas de producción simbólica en América Latina. Uno de los propósitos centrales de mi trabajo es mostrar cómo, leídas desde una perspectiva interdisciplinaria y con una actitud más sensible a sus facetas políticas y ecológicas, las narrativas de la selva ganan de pronto una actualidad asombrosa: la selva deja de ser pura naturaleza situada al margen de la civilización y torna a ser escenario de procesos sociohistóricos complejos y prolongados, los crímenes de la época de las caucherías dejan de ser un capítulo a medias olvidado de la historia de nuestros países y se transforman en una imagen poderosa de los daños ambientales y humanos ocasionados por el colonialismo, la omnipresencia de la vegetación y la fauna selváticas en los relatos deja de ser un mero decorado y pasa a ofrecer un jugoso material para pensar en la problemática de la biodiversidad y en otras cuestiones ambientales, las luchas de los personajes con las potencias de la

naturaleza dejan de ser sólo un factor determinante de la vida tropical o de la identidad latinoamericana y pasan a ser una meditación cuidadosa en torno a lo que podemos denominar la «dimensión ecológica» de la existencia humana.

La problemática ambiental en los estudios literarios

El interés por las cuestiones ecológicas dentro del ámbito de los estudios literarios surge en un momento histórico en el que los humanos ya no podemos seguir dando por sentado que el mundo natural en el cual se apoyan nuestras realizaciones socioculturales y tecnocientíficas garantiza las condiciones de subsistencia y el suministro de los recursos que ellas requieren bajo las actuales formas de producción. Autores contemporáneos de diversas áreas lo han advertido: la relación entre las sociedades humanas y los entornos ambientales es la cuestión más imperiosa de nuestro tiempo (Descola 2011, Chakrabarty 2008, Ingold 2006, Serres 1992, Jonas 1990). A medida que la crisis ecológica se extiende, la pregunta por el futuro de la civilización industrial se vuelve urgente y los llamados a una revisión radical del estilo de vida vigente se hacen oír con más y más fuerza (McKibben 2011, Leff 2010, Crist & Rinker 2010, Diamond 2005). El problema resulta especialmente apremiante en América Latina, donde las riquezas naturales coexisten con una urbanización, una modernización y una desigualdad crecientes, lo que dificulta todavía más los esfuerzos por preservar el equilibrio de los ecosistemas de la región y por proteger su formidable pero frágil biodiversidad. Sin duda una situación tan compleja y delicada sólo podrá afrontarse mediante la participación de disciplinas y enfoques diversos.

Frente a este escenario, una cuestión que inevitablemente surge es la relativa a la índole de la contribución que los estudios literarios harían con respecto a los problemas ambientales. ¿De qué manera el examen de las narrativas de la selva puede ayudar a enfrentar la crisis que atraviesan las selvas tropicales? ¿En qué forma este tipo de indagación podría tener algún impacto en una encrucijada civilizatoria cuyos desafíos perentorios parecen exigir respuestas mucho más directas y pragmáticas?

Para evitar equívocos, conviene subrayar de entrada que, a la altura de los tiempos que vivimos, fenómenos como el cambio climático o la colonización de la selva son inevitables, y que ninguna investigación, sea de corte humanista o científico, puede pretender detenerlos para

acceder de pronto a un nuevo tipo de sociedad o para retornar a algún tiempo pasado más o menos idílico. De lo que se trata es de suscitar un cambio cultural que, en forma paulatina, genere formas de interacción y de colonización respetuosas con el entorno ambiental, que no sigan sacrificando los ecosistemas en aras del desarrollo sino que actúen en simbiosis con ellos y reduzcan las huellas de la actividad sociotecnológica humana al mínimo posible. Los esfuerzos por proteger la riqueza que aún subsiste, abonando las posibilidades de bienestar para las comunidades futuras, están en marcha hace tiempo en muchos lugares del mundo y prometen intensificarse en las próximas décadas, puesto que el logro de sus metas implica una revisión profunda de las formas de producción, distribución y consumo del capitalismo industrial, así como cambios en las instituciones económicas, políticas y sociales. Mi trabajo, por ende, no surge del vacío sino que se inscribe en la línea de un activismo ambiental para el cual las cuestiones de «visión, valor, cultura e imaginación» son tan importantes para enfrentar la crisis ambiental como la investigación científica, el desarrollo tecnológico y la regulación gubernamental (Buell 2005: 5). En concordancia con ello, me interesa estudiar las narrativas de la selva, no solo como obras literarias con ambiciones estéticas, sino también como textos que exploran problemas claves de nuestro horizonte de preocupaciones –y que lo hacen con la profundidad suficiente como para incorporar puntos de vista relevantes de cara a la situación actual.

Mi tema de investigación se sitúa así en el cruce de caminos de la problemática ambiental, la reflexión ética y la crítica literaria. La riqueza de ideas, imágenes, personajes y perspectivas que coexisten en la narrativa hispanoamericana de la selva indica por sí misma la necesidad de dejar atrás la tendencia a leer estas obras en el microcontexto de la historia de la literatura latinoamericana, de situarlas en un contexto interdisciplinario renovado y leerlas a la luz de la situación mundial contemporánea. La vitalidad de la narrativa hispanoamericana de la selva está atestiguada por un siglo de producción literaria continua y nutrida desde inicios del siglo XX hasta hoy, en un corpus que incluye varias obras canónicas y otras candidatas a serlo. Su vigencia actual está avalada por novelas de escritores famosos (Luis Sepúlveda, Mario Vargas Llosa, Anacristina Rossi, William Ospina, Gioconda Belli, Santiago Roncagliolo) y por los textos críticos que estudian el origen, la evolución y el alcance histórico de la narrativa de la selva, sea que se trate de artículos o libros centrados en esa tarea (DeVries 2010, Wylie

2009, Rueda 2003, Ponce 2002, González Echevarría 2002, Marcone 2000 y 1998) o de libros basados en investigaciones que le dedican al tema uno o varios capítulos (Rogers 2012, Barbas-Rhoden 2011, Pizarro 2009, French 2005, Sá 2004, Rodríguez 2004).

Este renovado interés se explica no sólo por los méritos literarios de la narrativa de la selva, sino también por el valor estratégico de la Amazonía y de otras zonas selváticas del continente en el contexto de la actual problemática ambiental. No en vano la Amazonía sigue siendo una especie de frontera o de límite con respecto al avance de la modernidad occidental (Rodríguez 1997). Aunque las incursiones iniciales de los europeos en la cuenca fueron realizadas por expedicionarios españoles y portugueses hace casi cinco siglos, seguidas por los viajes de exploración científica de naturalistas como La Condamine, Humboldt, Spruce y Wallace en los siglos XVIII-XIX, el territorio amazónico conservó su condición de región aparte, inasimilada y distante, sobre la cual colonos y viajeros proyectaban sus anhelos de riqueza y sus sueños escapistas, pero también sus temores frente a las fuerzas supuestamente irracionales de una naturaleza todavía no domesticada (Nouzeilles 2002). Si bien eventos como el desangre demográfico que las enfermedades traídas por los europeos desataron entre las poblaciones indígenas amazónicas, así como el nefasto *boom* cauchero de 1890-1912, atestiguan el carácter traumático de las empresas de incorporación de estos territorios a los circuitos de la economía capitalista, la Amazonía y sus pobladores permanecen hasta bien entrado el siglo XX como una especie de núcleo ubicado al margen de la historia mundial. Incluso en el terreno de la antropología, la etnografía amazónica se desarrolla tardíamente, cuando ya los grandes debates teóricos fundadores de la disciplina han quedado atrás (Taylor 1994). Es sólo a partir de los años setenta que, empujada por los bulldozers y alimentada por las *queimadas* estacionales, la colonización de la selva adquiere las enormes proporciones que la han convertido en foco de atención de la opinión pública alrededor del mundo (Hecht y Cockburn 2010) y en preocupación importante dentro de la agenda política de muchos países (VV. AA 2009).

Sin embargo, ya desde inicios del siglo XX la narrativa de la selva venía proyectándose como una fuente importante de conciencia cultural en América Latina acerca de la existencia de la selva y sus pobladores nativos. A través de su prosa, los narradores dieron testimonio del terrible choque de los colonos europeos y mestizos con los indígenas y detallaron las primeras

formas de explotación mediante las cuales los primeros aprovecharon (pero también devastaron) los recursos selváticos. Las obras de esta época incluyen la selva tropical como parte del panorama geográfico de conformación de los países de la región, y al mismo tiempo denuncian los excesos e injusticias que prosperan en el ambiente de impunidad y aislamiento favorecido por la selva, un entorno al que tradicionalmente los gobiernos centrales le habían dado la espalda. De este modo, en las primeras décadas del siglo pasado, varios cuentos de Horacio Quiroga y dos novelas justamente célebres –*La vorágine* de José Eustasio Rivera y *Canaima* de Rómulo Gallegos– inauguran el canon de la narrativa de la selva. En estas obras, la selva no es un mero telón de fondo y adquiere la categoría de auténtica protagonista de los acontecimientos, partícipe por derecho propio en el curso de las acciones gracias a su fuerza genésica, a su hermetismo amenazador, a su inmensidad misteriosa tan difícil de descifrar, pero, sobre todo, a la inquietante ambigüedad de las relaciones que se tejen entre el entorno selvático y las prácticas de los caucheros y los colonos mestizos. La impresión sobrecogedora que produce de entrada el entorno selvático palidece al cabo ante la conmoción desatada en la selva por las ambiciones y las luchas de los humanos. Poco tiempo después, la narrativa de la selva gana un nuevo impulso durante la eclosión creativa vivida en América Latina durante los años cincuenta y prolongada en las décadas siguientes –baste pensar en la novela *Los pasos perdidos* y el cuento “Los advertidos” de Alejo Carpentier, y en las novelas *La casa verde* y *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa–, obras en las que las imágenes de la selva aparecen filtradas por un alto grado de reflexividad histórico-crítica, por la confrontación consciente con imaginarios heredados de la época colonial y por un sofisticado repertorio de recursos narrativos.

Estas obras forman un corpus canónico de la narrativa de la selva que ha sido objeto de amplio y detallado estudio por parte de la crítica especializada. El tratamiento de la temática ambiental en estos relatos, sin embargo, todavía está a la espera de un estudio concienzudo que ponga de relieve su pertinencia contemporánea. Además, al acaparar el interés de los críticos, las obras canónicas han dejado en la sombra otros textos de singular relevancia para una lectura orientada hacia los problemas ambientales y la ecología política; pienso por ejemplo en la novela *La serpiente de oro* de Ciro Alegría y en los magníficos cuentos póstumos del mismo autor, y en las novelas *Una mujer en la selva* de Hernán Robleto, *Sangama* y *Selva trágica* de

Arturo Hernández y *Llanura, soledad y viento* de Manuel González Martínez. A ello se añade el hecho de que la mayoría de las narrativas de la selva publicadas desde los años setenta hasta hoy, en paralelo al desarrollo de la crisis ecológica global, tampoco han sido objeto del tenaz asedio crítico del que se han beneficiado las obras canónicas antes citadas –las principales excepciones son las novelas *El hablador* y *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa, un autor ya consagrado desde los años sesenta–. Mi investigación retoma entonces la narrativa de la selva a partir de las primeras décadas del siglo XX con la idea de contribuir a llenar tales vacíos, resaltando aspectos de las obras canónicas ignorados o insuficientemente iluminados por la crítica y analizando otras obras de aquella época que considero relevantes, así como narrativas más recientes en las que reaparecen los viejos temas acompañados de otros nuevos – la lista incluye obras tan interesantes como *Daimón* de Abel Posse, *La danza inmóvil* de Manuel Scorza, *Colibrí* de Severo Sarduy, *Las tres mitades de Ino Moxo* de César Calvo, *Un viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda, *La loca de Gandoca* de Anacristina Rossi, *Waslala* de Gioconda Belli, *Fordlandia, un oscuro paraíso* de Eduardo Sguiglia, *El príncipe de los caimanes* de Santiago Roncagliolo, *El país de la canela* de William Ospina y algunos otros cuentos, novelas y crónicas¹.

Consideradas desde la atalaya del siglo XXI, ¿cuáles son las visiones de la Amazonía y de otras regiones ecológicamente afines de nuestro continente que predominan en la narrativa hispanoamericana de la selva? ¿Cómo esas representaciones literarias se han transformado con respecto a los imaginarios heredados de la tradición? ¿De qué modo y en qué medida la narrativa más reciente refleja el cariz tomado por la situación a raíz de la crisis ecológica? ¿Qué problemas ambientales y ecológicos de la Amazonía están representados en el corpus y en qué sentido son relevantes hoy? Plantear tales cuestiones resulta tanto más pertinente si tenemos en cuenta que los entornos naturales de América Latina (sobre todo la selva tropical húmeda) han sido descritos desde mucho tiempo atrás en forma estereotipada, o bien como regiones dominadas por fuerzas primordiales y redentoras, o bien como comarcas salvajes e

¹ Para ver la lista completa de los textos que he incluido en el corpus, se puede consultar al final el Anexo 1. El lector notará que, si bien las narrativas latinoamericanas de la selva escritas en portugués, francés e inglés son numerosas y muy importantes, la lista sólo incluye textos en español. La omisión es deliberada y no tiene otro fin que delimitar mi campo de estudio, de por sí ya muy extenso. Mi trabajo, por lo demás, no incluye análisis detallados de cada uno de los textos mencionados en esa lista, sino sólo de algunos de ellos, complementados con menciones de los otros en los pasajes relevantes.

indomables que se oponen tercamente a los esfuerzos civilizatorios (así lo han señalado, por ejemplo: Villegas 2006, Marcone 2000, Fuentes 1972, Vargas Llosa 1969). Ambos enfoques tienen un elemento común: la selva –y, por extensión, la naturaleza del continente– aparece descrita como si se tratara de una realidad extraña, a veces oscura y amenazadora, a veces mágica y seductora, pero, en cualquier caso, cerrada sobre sí misma e impenetrable para la racionalidad occidental.

Este modo de concebir la realidad latinoamericana, cuyas raíces se remontan al asombro experimentado hace quinientos años por los europeos a su llegada al continente y revivido por los conquistadores en sus exploraciones de los territorios descubiertos (Schumacher 2012, Pastor 2008, Ospina 1999, Magasich-Airola & de Beer 1994), está bastante difundida en la literatura hispanoamericana del siglo XX, lo que ha alimentado el cliché según el cual América Latina es un lugar exuberante y exótico. Empero, con el avance de la globalización, estamos asistiendo a un viraje significativo. Desde los años ochenta del siglo pasado, debido a la resonancia global alcanzada por la crisis ecológica, hay una conciencia creciente de la urgencia de modificar nuestro estilo de vida y nuestras relaciones con la naturaleza. Además, la globalización ha trastocado la posición de los países de América Latina en el orden mundial posterior a la Guerra Fría, revalorizando su riqueza natural y su biodiversidad, amenazadas por procesos de deterioro ligados a una modernización acelerada e invasiva –la deforestación de las selvas tropicales constituye un caso ejemplar al respecto–. La narrativa hispanoamericana reciente ha sido sensible a estos cambios y por eso en la prosa de los narradores actuales, como veremos luego, hay una búsqueda de recursos narrativos ajustados a las temáticas emergentes en relación con la representación literaria de la naturaleza y de sus transformaciones históricas.

La narrativa de la selva: una perspectiva plural

El modo en que percibimos el mundo ejerce sin duda una influencia decisiva en el cariz que asume nuestra relación con él: esta convicción se encuentra en la raíz de mi interés por la narrativa de la selva. Sin embargo, los imaginarios y representaciones, lejos de ser el fruto de una creatividad cultural autosuficiente o soberana, dependen crucialmente de los límites y las condiciones que impone la realidad. La manera como nos relacionamos con la selva está marcada por la historia de las representaciones de lo selvático, pero este proceso depende a su

vez de los entornos biogeográficos específicos en los que ha tenido lugar y sin los cuales esas representaciones ni siquiera existirían. Esta es la razón fundamental por la cual mi estudio de la narrativa de la selva elude la unilateralidad del textualismo y del deconstructivismo, tan en boga en la crítica literaria contemporánea, optando por un enfoque pluralista para el cual los aportes de las ciencias biológicas y ambientales resultan tan decisivos como los de la ecología política o la antropología cultural.

Los autores que definen la selva como una «construcción discursiva» o un «texto» formado de múltiples voces (Pizarro 2009, Rodríguez 1997), y la narrativa latinoamericana como un metadiscurso nutrido por una acumulación incesante de capas de lenguaje desde la época de la conquista (González Echevarría 1990), tocan un punto sensible al llamar la atención sobre el componente sociocultural de nuestras representaciones del mundo. Los frutos obtenidos mediante la aplicación de tal enfoque son valiosos y mi trabajo se apoya a menudo en ellos. Sin embargo, antes de ser una proyección emanada de los discursos o de las novelas, la selva es una realidad biogeográfica compleja, un conjunto de hábitats esenciales para múltiples poblaciones humanas y no-humanas. Por eso voy a hacer énfasis en la interconexión de las narrativas de la selva con los ecosistemas tropicales de los que extrae sus temas, y que se cuentan entre los más ricos y variados de la biosfera. Desde esta óptica, las narrativas de la selva son tejidos literarios que surgen de la tensión constante entre nuestras percepciones de la selva y la resistencia de la realidad selvática a las simplificaciones implícitas en dichas percepciones. Se trata de obras que no sólo revelan el trasfondo histórico de las imágenes de la selva, sino que tratan de enmendar, en términos ecológicos, políticos y éticos, los varios tipos de incomprensión o de ceguera asociados a tales imágenes. De ahí la necesidad de abordar el tema con una actitud abierta a los aportes de diversas disciplinas científicas y humanistas. La adopción de un enfoque interdisciplinario no sólo me exige considerar la selva desde variados puntos de vista, sino que me ayuda a esclarecer los ingredientes fundamentales de las narrativas de la selva: su ambiguo intento de desmitificar los imaginarios coloniales y de trascender las representaciones estereotipadas; su énfasis en las injusticias humanas y ambientales acontecidas en la selva; sus hallazgos –pero también sus reveses– en la búsqueda de un lenguaje y de un tono narrativos amoldados a la realidad selvática; sus descripciones más o menos detalladas de la fauna, la vegetación, el territorio; su visión de las complejas

relaciones entre los agentes humanos (funcionarios del gobierno, terratenientes y hacendados, turistas y aventureros, científicos de diversas áreas, campesinos desplazados, caucheros, buscadores de oro, grupos armados ilegales, empleados de empresas transnacionales, poblaciones nativas sobrevivientes) y los ecosistemas selváticos.

Debido a su origen en procesos de conquista y colonización que se remontan varios siglos atrás, las representaciones antagónicas de la selva como «infierno verde» o «jardín del edén», como laberinto vegetal o mundo perdido al margen de la historia, como tierra de prodigios o núcleo de salvajismo, han llegado a ser tópicos poderosamente anclados que rigen en forma más o menos implícita y con mayor o menor fuerza la percepción occidental de la Amazonía. Pero aunque las obras canónicas de la selva reproducen estos y otros tópicos similares, en ellas es posible identificar recursos narrativos orientados a revisar, a satirizar o incluso a desmontar tales visiones empobrecedoras (Wiley 2009). Esta tendencia a la desmitificación y a la crítica de las representaciones tradicionales se refuerza todavía más en la producción narrativa del último medio siglo y viene acompañada de una sensibilidad creciente con respecto a las especificidades de los ecosistemas selváticos y a su fragilidad en el marco de la globalización galopante (Barbas-Rhoden 2011). Frente a imaginarios dictados por el miedo a lo desconocido o por el ansia de riquezas, de pureza o de libertad; frente a representaciones en las que la selva aparece como se la teme o como se la desea; frente a concepciones que reducen la complejidad justo allí donde esta constituye un valor esencial, la narrativa de la selva articula –en medio de contradicciones y tanteos– imágenes complejas en las que convergen los actores humanos y no humanos del mundo selvático, la historia natural y la historia social. Y es precisamente esta convergencia la que mi investigación rastrea y analiza. Mi trabajo pone los estudios literarios al servicio de una exploración en torno a la problemática ambiental en las selvas tropicales de América Latina, con la esperanza de aportar a un mejor entendimiento de la narrativa de la selva, pero también de enriquecer nuestra percepción de la realidad selvática, de afinar nuestra receptividad con respecto a su extraordinaria riqueza de matices y de facilitar una comprensión ampliada de los procesos de transformación que tienen lugar en ella en la actualidad.

Para esta tarea plural me apoyo en un andamiaje teórico mixto. El *ecocriticism* o *environmental criticism* (Buell 2005, Glofelty & Fromm 1996) resulta útil a la hora de aplicar

las herramientas de la crítica textual en una indagación centrada en temas ecológicos; mi idea es realizar un trabajo de crítica literaria ambientalista que, sin sacrificar el énfasis en los ecosistemas selváticos, tenga siempre a la vista los vínculos que ligan los eventos locales de la selva con las dinámicas globales de la biosfera (Heise 2008). De particular relevancia dentro de este enfoque son los planteamientos de Hubert Zapf (2008), quien señala cuatro escenarios vitales en donde las ciencias ambientales y las ciencias humanas convergen hoy: 1- el nexo entre «texto» y «vida», 2- la relación entre «hechos» y «valores», 3- la interacción de «naturaleza» y «cultura», 4- los enlaces entre «lo local» y «lo global». Estas convergencias no eliminan las tensiones entre ambos campos del saber, dado que la biología y la ecología comparten la pretensión de objetividad y el enfoque empírico de las demás ciencias naturales, mientras la ética y la política se basan en ideas antropocéntricas –«autonomía», «conciencia», «libertad», «sentido moral»–. No obstante, los biólogos están cada vez más dispuestos a admitir que las dinámicas culturales no se reducen a las leyes de la genética. La mayoría de sociólogos, antropólogos, filósofos y artistas reconocen, por su parte, que la cultura no está separada de los procesos físicos y metabólicos, sino que guarda con ellos estrechos lazos de interdependencia. Surge así una perspectiva que afirma al mismo tiempo las diferencias y los nexos entre la evolución biológica (guiada por el comportamiento instintivo) y la evolución cultural (guiada por comportamientos socialmente adquiridos y lingüísticamente mediados). Siguiendo a Zapf, me inclino a ver las narrativas de la selva como «ecosistemas culturales» que, al igual que otras formas de producción literaria y artística, nos ayudan a restaurar la frescura de los sentidos, la salud del lenguaje, el vigor de la vida emocional, amenazados por una simplificación derivada de formas de producción y hábitos de vida que degradan los paisajes físicos, empobrecen los ecosistemas naturales y perturban el equilibrio de la biosfera. En esta óptica, el vínculo de las artes con las ciencias y de los textos con la existencia no es accesorio sino medular. Las narrativas de la selva no recrean simplemente el ambiente selvático: apoyándose en él, crean una selva de la imaginación que, a su vez, nos abre los ojos a la riqueza y complejidad de la selva real, en una constante retroalimentación de los procesos naturales y la creatividad cultural.

Pero la ecología de la imaginación resulta inoperante sin el concurso de una crítica de las relaciones sociales. La devastación de las selvas tropicales es también fruto de una larga

historia de injusticias y desigualdad a la que no es ajena la narrativa de la selva. El enfoque de la *political ecology* (Martinez-Alier 2002, Peet & Watts 1996), al enfatizar el análisis de los factores económicos, políticos y sociales ligados al deterioro de los entornos naturales en la periferia mundial (Moore 2015, Bryant & Bailey 1997), brinda herramientas útiles al respecto. En este marco, la crítica rigurosa de las ideas de «Tercer Mundo», «subdesarrollo» y «desarrollo sostenible» (Escobar 1995) subraya la urgencia de disminuir las desigualdades –no sólo las económicas: también las ecológicas y culturales– sin eliminar las diferencias. La explotación implacable de la selva, al marchitar su riqueza natural, dismantela la diversidad cultural y las formas alternativas de actividad económica que ella alberga. De ahí la necesidad de corregir la «distribución injusta» y el «intercambio desigual» que han marcado hasta ahora el avance de la modernidad y del desarrollo (Escobar 2006: 11). Las narrativas de la selva –a veces para bien, a veces para mal– son voces participantes en los debates en torno a la justicia ambiental, y cualquier ejercicio de crítica literaria referente a ellas tiene que evaluar sus pretensiones testimoniales y de crítica social. Mi trabajo se articula, en suma, a partir de un ensamblaje de ingredientes complementarios entre los cuales ocupan un lugar preeminente la biogeografía de las selvas tropicales de América Latina, la historia de la Amazonía y la Orinoquía, la crítica literaria ambientalista y la ecología política de la desigualdad.

El empleo de un enfoque multidisciplinario como el que acabo de esbozar suscita toda suerte de desafíos metodológicos. A fin de despejar el terreno, para el estudio de la narrativa de la selva voy a distinguir dos niveles de lectura: el *intratextual* –los textos del corpus en tanto que creaciones lingüísticas– y el *supratextual* –las circunstancias sociales e históricas de aparición / recepción de dichos textos y la realidad a la cual ellos se refieren–. Cada uno de estos niveles consta de múltiples enunciados que se definen menos por su estructura interna que por su posición con respecto a otros enunciados. El nivel intratextual es bastante estable (los textos se mantienen idénticos a sí mismos a lo largo del tiempo), pero su significado es cambiante porque la aparición constante de nuevos enunciados y puntos de vista en el mundo real altera la posición relativa de los enunciados intratextuales con respecto al nivel supratextual en el cual son leídos e interpretados. En otras palabras, el sentido de los textos está sujeto a modificaciones, dependiendo de la evolución de la lengua en la cual los textos están escritos y de las asociaciones y énfasis que los lectores hagan en su lectura para satisfacer los

intereses específicos que los han motivado a leerlos. Esto no implica que desde el nivel supratextual se le pueda imponer caprichosamente a los textos cualquier significado: una buena lectura es aquella que, sin importar sus motivaciones, énfasis e intereses concretos, le hace justicia a lo que efectivamente dice el texto, ajustando su margen de interpretación de acuerdo con ello (si así no lo hiciese, terminaría forzándolo y malentendiéndolo).

Para el estudio intratextual del corpus voy a utilizar las herramientas de la narratología –el modelo actancial de Greimas, el esquema quinario de Larivaille, los modos narrativos y los puntos de vista de Genette– que, por su amplia difusión, no requieren una descripción detallada, salvo quizá en lo concerniente al análisis de las representaciones narrativas del espacio (en este caso, la selva). Mi fuente principal al respecto es el seminal artículo de Jacques Soubeyroux titulado “Le discours du roman sur l’espace” (1993: 11-24). En dicho escrito el autor, sin negar la ficcionalidad del texto literario ni pretender revivir la teoría de la novela como reflejo de la realidad, muestra en qué forma los textos narrativos construyen una «ilusión de realidad» que supone «la representación de un espacio en el cual se desarrolla la historia ficticia» relatada (13). Este espacio está hecho de palabras que se apoyan en múltiples rasgos de la realidad –con un mayor o menor «grado de mimetismo»–, pero que también se apartan de ella en función de las necesidades de la ficción –con un mayor o menor «grado de desviación»– (14). Los espacios ganan de este modo un sitio al lado del tiempo y de los personajes como ingrediente clave del tejido textual.

En lo que atañe al nivel supratextual, la herramienta que he elegido es la hermenéutica (Gadamer 2004), particularmente apropiada para especificar las diversas capas de sentido que convergen en los textos como consecuencia de su inscripción sociohistórica y para delimitar los énfasis que motivan mi interés, es decir, las implicaciones ético-políticas de los imaginarios de la selva y sus nexos con la problemática ambiental contemporánea. En esta vena, tanto las narrativas de la selva como sus lectores somos entes finitos sujetos a la acción del tiempo e inmersos en la matriz del lenguaje –dos facetas que la hermenéutica denomina «historicidad» y «lingüística». En virtud de este doble ascendiente, nuestras lecturas no pueden ser nunca definitivas ni infalibles, pero sí estar más o menos ajustadas a lo que el texto dice y al potencial de significaciones que va aflorando a medida que el acarreo de la historia y la corriente del lenguaje conducen el texto hacia nuevas constelaciones de sentido. Ahora nos encontramos

justamente en una fase de cambio histórico que, al traer a primer plano las conexiones de las sociedades humanas con los entornos ambientales, pone de nuevo en juego la interpretación de las narrativas de la selva. Leerlas con sensibilidad hermenéutica en el horizonte del presente implica situar sus textos a la altura de los tiempos que corren sin violentar ni desfigurar el significado del que son portadoras desde su horizonte original de aparición.

Por otra parte, la inserción de los textos literarios en un marco supratextual específico implica que ellos son el producto de un trabajo social realizado en el seno –y no al margen– de las relaciones productivas (Adorno 1974). Puesto que las obras literarias son productos sociales e históricos, es posible rastrear en su interior los conflictos de la sociedad en la que ellas fueron creadas. Dicho en otros términos: por su carácter histórica y lingüísticamente mediado, la configuración formal de las creaciones artísticas contiene las huellas de la estructura social imperante en su momento de aparición, incluso aunque la obra se presente como un relato ficticio sin vínculos representacionales expresos con el mundo real. Eso permite ver las obras de arte como una forma de escribir la historia y de articular los imaginarios vigentes en una cultura, y a la vez nos invita a efectuar una lectura atenta a las homologías y diferencias entre la configuración interna de los textos y los referentes supratextuales asociados de forma explícita o implícita a ellos. La distinción entre el nivel intratextual y el supratextual no restringe en absoluto, por lo tanto, la solidaridad profunda que existe entre ambos. En el caso de las narrativas de la selva, un dato básico a propósito de este asunto es que la mayoría de ellas fueron escritas por artistas e intelectuales formados en las ciudades y cuyo conocimiento de la vida selvática era relativamente superficial, aun en el caso de autores que vivieron en la selva varios meses o años. No en vano estas narrativas arrastran con frecuencia el lastre de una separación entre mundo civilizado y mundo natural en la que el primero se define a sí mismo con base en su oposición al último, lo que suscita toda clase de problemas conceptuales y prácticos que la actual crisis ecológica pone de manifiesto.

El esfuerzo hermenéutico por lograr la comprensión, que idealmente se traduce en una aplicación pertinente de la perspectiva del texto a la realidad en la que se encuentra situado el lector, depende crucialmente del planteamiento de preguntas abiertas. Tales preguntas, al ayudarle al lector a suspender provisoriamente el juicio para interrogar el texto en función de inquietudes previas más o menos difusas o de intereses interpretativos específicos, preparan el

camino para lo que Gadamer llama «fusión de horizontes» (2004: 305). Ello supone, desde luego, un cierto grado de apertura del lector con respecto a los interrogantes que el propio texto suscita. Interrogar los textos con auténtica apertura implica dejarnos interpelar por ellos para explorar así la situación en la que nosotros mismos estamos inmersos. Por eso mi trabajo interpretativo se basa en un conjunto de preguntas-guía, a saber: ¿Cómo aparecen en las narrativas de la selva los ecosistemas naturales y culturales? ¿Cómo se representan en ellas las interacciones entre historia natural e historia humana? ¿Qué instituciones regulan las relaciones entre los distintos actores humanos y la selva? ¿Qué conflictos de intereses aparecen escenificados? ¿Qué roles desempeñan en estas narrativas los animales, las plantas, los ríos, los eventos climáticos y otras entidades no-humanas? ¿En qué medida se le da voz a necesidades y a ópticas distintas a las de los humanos? ¿De qué modo se critican los efectos nocivos (o se resaltan los efectos benéficos) de las acciones humanas sobre los ecosistemas naturales? ¿En qué medida estas narrativas establecen un puente de comunicación entre las realidades locales de las que hablan y las dinámicas globales? ¿Qué tipo de relación fomentan entre los humanos y sus entornos ecológicos? Estas y otras preguntas similares orientan mi indagación sobre el poder que las imágenes de la selva han tenido y tienen aún en América Latina y sobre su impacto en nuestra relación con los ecosistemas selváticos².

El estado del arte sobre estos temas es extenso y diversificado, e incluye varios estudios de largo aliento centrados en la narrativa de la selva o en cuestiones afines. Lydia de León Hazera, en su trabajo pionero *La novela de la selva hispanoamericana* (1971), sitúa los orígenes del subgénero en la segunda mitad del siglo XIX y rastrea su evolución a lo largo de un siglo, hasta los años sesenta del siglo XX. La autora subraya el valor mítico de la selva como factor constitutivo de la identidad latinoamericana y reconstruye los cambios gracias a las cuales, en su opinión, las novelas de la selva de los años cincuenta y sesenta superan las limitaciones del regionalismo para alcanzar una dimensión propiamente universal. Más recientemente Lesley Wylie, en su libro *Colonial Tropes and Postcolonial Tricks: Rewriting the Tropics in the 'novela de la selva'* (2009), afirma que las novelas canónicas de la selva

² La aplicación de esta metodología a los textos del corpus implica un trabajo de carpintería considerable; por esa razón he elaborado dos «Fichas de lectura» (una para el nivel intratextual, otra para el supratextual) diseñadas pensando en facilitar el acopio y la sistematización de los resultados. El lector puede consultar estas fichas al final, en el Anexo 2.

reproducen paródicamente los tópicos sobre la naturaleza americana heredados de la época colonial y de su larga tradición de viajeros europeos. Apelando al enfoque de los estudios poscoloniales, Wylie muestra cómo estas obras retoman los clichés de la naturaleza americana exuberante, salvaje, paradisíaca o sublime, los reescriben y los vuelven blanco de toda una serie de estrategias discursivas contrahegemónicas, sentando las bases para una reapropiación de los imaginarios del trópico en el marco de una aproximación orientada a reafirmar la autonomía de los países de la región.

En *Jungle Fever. Exploring Madness and Medicine in Twentieth-Century Tropical Narratives* (2012), Charlotte Rogers analiza una serie de novelas de la selva utilizando las herramientas de la literatura comparada. El libro muestra cómo la concepción colonial según la cual la jungla es un espacio intrínsecamente degenerativo y malsano entra en crisis en el siglo XX. Apoyándose en un corpus que incluye, al lado de obras de autores europeos como Conrad y Malraux, tres novelas del canon latinoamericano –*La vorágine* de Rivera, *Canaima* de Gallegos y *Los pasos perdidos* de Carpentier–, la autora sugiere que en estas narrativas la locura o el desquiciamiento que se apodera de los protagonistas es una expresión de la desilusión con respecto a la propia empresa colonial y al discurso racionalista que la apuntala. El libro aporta observaciones iluminadoras en torno al valor de la representación del mundo selvático como exploración imaginativa de esas zonas irracionales o «salvajes» de la mente humana que son el lado oscuro de la civilización. Otro libro valioso, pese a no estar centrado en la narrativa de la selva, es *Rainforest Literatures. Amazonian Texts and Latin American Culture* (2004) de Lúcia Sá. El propósito de la autora es precisar el impacto de las literaturas nativas en la evolución de la literatura latinoamericana del siglo XX en español y en portugués. Para tal fin, divide la Amazonía en cuatro grandes áreas geográficas y lingüísticas, y rastrea la influencia de las mitologías de los caribes, los tupi-guaraníes, los tukano-arawaks y los machiguengas en las obras de Andrade, Ribeiro, Gallegos, Carpentier, Vargas Llosa y otros autores. Esta influencia resulta ser lo bastante profunda y abarcadora como para permitirle a Sá postular la existencia de una red intertextual que abarca la Amazonía y tiende puentes sólidos entre varias lenguas indígenas, la literatura del Brasil y las de los países hispánicos de la región. También es notable el libro *Nature, Neo-Colonialism, and the Spanish American Regional Writers* (2005) de Jennifer French, dedicado a mostrar desde una perspectiva

ecocrítica la gravitación que ejerció el colonialismo «invisible» de los británicos sobre la literatura de América Latina en la primera mitad del siglo XX. La autora rastrea el influjo de la hegemonía económico-política del Imperio Británico en los temas y el estilo de Horacio Quiroga, José Eustasio Rivera y otros autores, poniendo de relieve en sus textos la interacción entre tres factores claves: la tierra (controlada por las elites criollas), la mano de obra (provista por las poblaciones explotadas de los países de la región) y el capital (aportado por los británicos).

Entre los artículos de revistas especializadas se destaca el de María Helena Rueda (2003), titulado “La selva en las novelas de la selva”, que sustenta la tesis según la cual este subgénero temático es hijo del boom cauchero de fines del siglo XIX y comienzos del XX, y en el que se rastrea el origen de las principales metáforas sobre la selva –«infierno verde» y «paraíso virgen»– en los escritos de dos autores brasileños: Euclides da Cunha y Alberto Rangel. Es interesante también el artículo “*Canaima* y los libros de la selva” de Roberto González Echevarría (2002), quien lee las novelas de la selva como parte del subgénero de origen colonial que él llama “libros de la selva”, caracterizado por la mezcla de relato de aventuras e historia amorosa típica del *quest romance* europeo. Fernando Aínsa, por su parte, le dedica un capítulo de su libro *Del Topos al Logos. Propuestas de Geopoética* (2006) a lo que él denomina el *topos* de la selva; sus análisis se centran en cinco novelas canónicas que abarcan un siglo de producción literaria, desde *Cumandá* de Juan León Mera hasta *El hablador* de Mario Vargas Llosa. Su tesis es que las novelas de la selva escenifican viajes iniciáticos cuyo hilo común es el movimiento centrípeto de búsqueda de valores primordiales en zonas recónditas de la naturaleza americana, allí donde sea posible sustraerse al influjo de la modernidad occidental para acceder a un nuevo comienzo, a una renovación espiritual; la selva, empero, se revela al final como un vacío interior, un espacio que no puede suministrar ese núcleo articulador. Citemos, por último, la compilación de artículos *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain* (2002), editada por Néstor Ponce. Si bien los textos incluidos se enfocan en sólo dos novelas, *La vorágine* de Rivera y *Los pasos perdidos* de Carpentier, su lectura es interesante por el análisis que hacen los distintos autores de los imaginarios de la selva expresados en dichas obras. Los artículos centrales se preguntan por qué la selva suramericana suscita descripciones diametralmente opuestas, de la selva ruda y

amenazante de Rivera a la selva secreta y redentora de Carpentier, así como por los lazos que los dos novelistas establecen entre el ambiente selvático y la feminidad.

Los textos citados hasta aquí brindan una plataforma sólida acerca de las raíces y la evolución histórica de la novela de la selva, y son fuentes claves en las cuales se apoya mi investigación. No obstante, sus propuestas de interpretación se centran en las obras canónicas –dejando de lado los cuentos, las crónicas y otras novelas eclipsadas por los textos más célebres– y su alcance llega sólo hasta los años sesenta (salvo algunos apuntes de Rogers y de Aínsa sobre obras más recientes), de modo que no incluyen una revisión de las numerosas narrativas de la selva publicadas en el último medio siglo. Además, la dimensión ecológica tiene escasa presencia en su horizonte de intereses. Notables excepciones son los trabajos de Scott DeVries, Jorge Marcone y Laura Barbas-Rhoden. En su artículo “Swallowed: Political Ecology and Environmentalism in the Spanish American «Novela de la Selva»” (2010), DeVries no solo subraya la relevancia de la novela de la selva en relación con la ecología, sino que muestra cómo ciertas obras olvidadas –*Una mujer en la selva* de Hernán Robleto, o *Llanura, soledad y viento* de Manuel González Martínez– merecerían ser rescatadas porque contienen una suerte de ambientalismo en ciernes. Marcone (1998 y 2000), por su parte, reinterpreta desde una óptica ecológica algunas obras del canon y plantea que las novelas de la selva ocupan en la literatura hispánica un lugar equiparable al que ocupan en la tradición anglosajona los textos conocidos como *Nature writing*. Estos artículos pioneros de DeVries y Marcone sugieren la necesidad de releer el canon a la luz de la crisis ecológica. El libro *Ecological Imaginations in Latin American Fiction* (2011) de Barbas-Rhoden tiene el mérito de hacer extensivo dicho enfoque a la lectura de narrativas de la selva más recientes; se trata del único trabajo de largo aliento que incluye sendos capítulos dedicados a comentar, utilizando el enfoque ecocrítico, varias novelas de la selva publicadas en las últimas décadas. Por la pulcritud de sus análisis y por su énfasis en el surgimiento de toda una corriente de literatura ambientalista en América Latina, este libro constituye un aporte valioso para el desarrollo de los estudios sobre la imaginación ecológica en el mundo hispánico.

Un capítulo aparte lo integran las investigaciones de autores que se interesan por los imaginarios de la selva amazónica desde la perspectiva de la geografía, las representaciones sociales y la historia cultural. Cuatro obras recientes, en particular, hacen aportes sustanciales a

este respecto y por eso, aunque no se centren en el análisis literario ni en las novelas de la selva, forman parte con pleno derecho del estado del arte en el cual me apoyo. Ana Pizarro, en su libro *Amazonía. El río tiene voces* (2009), se interroga por los factores en los cuales se basa la unidad cultural de la Amazonía, haciendo de ella un área particular dentro del conjunto geopolítico de América Latina. Su búsqueda de una respuesta la lleva a una amplia revisión de los principales discursos que han concurrido en la elaboración de las imágenes de la región. La lista incluye las crónicas de Indias, los relatos de viajeros y naturalistas, los informes sobre la explotación del caucho, los tratados etnográficos, las narraciones literarias, las tradiciones populares y las cosmovisiones indígenas, entre otros, y en cada una de estas categorías la autora identifica a su vez una pluralidad de voces que la conducen a la idea de que la Amazonía es ante todo una compleja construcción discursiva. En una línea similar, el libro *Transatlantic topographies. Islands, Highlands, Jungles* (2004), de Ileana Rodríguez, reconstruye la historia de las representaciones europeas del espacio americano y su vínculo con las sucesivas fases de la empresa colonial, desde los territorios paradisíacos descritos por los primeros descubridores hasta el discurso de explotación ligado al avance contemporáneo de la minería y el comercio, pasando por los retratos de un mundo bárbaro y salvaje que hicieran ciertos conquistadores, los relatos de viaje y exploración de numerosos científicos o las «Banana Republics» de los siglos XIX y XX. Recurriendo al enfoque de los estudios culturales, la autora muestra cómo de la confrontación entre los invasores europeos y los pobladores autóctonos emergen dos tipos de discursos, el de los primeros enfocado en la dominación del territorio y la apropiación de los recursos naturales, el de los segundos orientado a la resistencia y la afirmación de la identidad. El tercio final del libro se centra en la selva y muestra en qué medida la concepción de la Amazonía como un «descomunal e ingobernable vacío» es un «legado colonial» (166) que perdura hasta nuestros días, haciendo de la región «una frontera moderna del siglo XX» (199).

Candace Slater, en su libro *Entangled Edens: Visions of the Amazon* (2002), afirma que las representaciones de la selva se apoyan por lo general en narrativas edénicas que fluctúan entre el polo del gigantismo (típico de los forasteros y los visitantes ocasionales) y el de las metamorfosis (propio de los pobladores mestizos locales), generando un contraste entre las metáforas que resaltan la complejidad y magnitud del Amazonas y las que subrayan las

transformaciones y el carácter siempre cambiante de los eventos, los relatos, los seres de la Amazonía. Sería esta dialéctica entre lo inabarcable y lo inconstante, entre lo que no se logra sujetar y lo que no se puede objetivar, la que explicaría que la selva sea vista por algunos con admiración o reverencia, por otros con desconfianza o espanto. La tendencia de las imágenes de la selva a cuajar en clichés es tematizada también en el libro *Scoping the Amazon. Image, Icon, Ethnography* (2007) de Stephen Nugent, quien analiza el impacto de las imágenes fotográficas y cinematográficas en el reforzamiento de ciertos estereotipos clásicos sobre la Amazonía. El texto examina críticamente los vínculos de las tecnologías visuales modernas con la escritura etnográfica, una simbiosis que da pie a lo que el autor llama «industria cultural antropológica» (27), estrechamente asociada a la difusión masiva –a través del cine, los avisos publicitarios, los folletos de las agencias de viajes, las revistas, la televisión– de imaginarios sesgados e imprecisos sobre la selva y sus pobladores.

Estas investigaciones, gracias a su vocación interdisciplinaria y a su frecuente recurso al trabajo de campo, complementan bastante bien los aportes de la crítica literaria y ensanchan el horizonte de estudio, al anclar la evolución de los imaginarios de la selva en un itinerario histórico preciso y en fuentes documentales diversificadas. Profundizando algunos de los senderos abiertos por los autores mencionados, la meta de mi propio trabajo es precisar las contribuciones de la narrativa de la selva para el entendimiento de lo que he llamado la dimensión ecológica de la existencia humana. A lo largo del trabajo confío en mostrar cómo, desde la perspectiva del presente, dicha dimensión torna a ser un elemento fundamental de los textos literarios, lo que tiene corolarios retrospectivos de amplio alcance al enfocar a una nueva luz la tradición literaria. Si bien el interés por los entornos naturales ha estado siempre presente en la literatura desde los orígenes de la civilización occidental, el papel silencioso pero decisivo de las fuerzas ambientales en el quehacer humano tiende a pasar desapercibido, cual si se tratara de un elemento accesorio. Las narrativas de la selva, desgarradas entre la presencia imperiosa del bosque tropical y la presión domesticadora que interpreta esa presencia como fuerza hostil o la recrea como paisaje, son por ello una piedra de toque para repensar el sentido de las relaciones entre naturaleza y cultura –y quizá, también, una fuente de inspiración para los cambios que requiere el estilo de vida moderno.

Capítulo 1

Los temas de la narrativa de la selva

«La selva es como una casa porque míticamente *selva* es casa; una casa que ofrece manutención a todas las gentes que la habitan, gentes o pueblos que no son solamente humanos.»

Antonio Guzmán, “Relatos alternativos de una realidad”, 42.

«De día, es el hombre y la selva. De noche, el hombre es selva.»

Máxima shuar, citada por Luis Sepúlveda en
Un viejo que leía novelas de amor, 103.

Existen dos hilos conductores principales que recorren las narrativas hispanoamericanas de la selva desde los textos de Horacio Quiroga y José Eustasio Rivera, publicados en las primeras décadas del siglo XX, hasta obras recientes como *El país de la canela* de William Ospina y *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa: el primero es la revisión crítica de los imaginarios de la selva heredados de la época colonial; el segundo, quizá el más decisivo desde el punto de vista del horizonte de problemas de nuestra propia época, es la exploración del impacto ambiental y humano generado por las oleadas colonizadoras vividas en la selva durante los últimos ciento veinte años.

Los vínculos entre ambos hilos son estrechos. Si bien las expediciones de conquista de los españoles en los siglos XVI-XVII y los viajes de exploración científica de los naturalistas europeos de los siglos XVIII-XIX no condujeron a una ocupación efectiva y duradera de los vastos territorios selváticos de América Latina (con la notable excepción de las misiones jesuíticas en la cuenca del Paraná), los imaginarios de la selva instaurados en esos siglos abonaron el terreno para la colonización mestiza más reciente. Inversamente, las sucesivas fases de colonización asociadas a la explotación cauchera, así como la deforestación intensiva de las últimas décadas, se apoyan una y otra vez en nociones cuyo origen colonial permanece más o menos velado pero que, precisamente gracias a la penumbra que las envuelve, ejercen su

influencia de modo tanto más efectivo. Las narrativas de la selva surgen en un escenario en el que la expresión literaria del destino de las selvas tropicales en el siglo XX implica, en mayor o menor medida, una revisión crítica de la pesada herencia que lastra nuestras representaciones de lo selvático desde la época de la conquista.

El trasfondo histórico de la cuestión, sin embargo, se remonta mucho más atrás, ya que las narrativas de la selva no se limitan a pronunciarse en pro o en contra de las modalidades de ocupación del territorio puestas en marcha por los colonizadores europeos y mestizos, sino que replantean el debate sobre la legitimidad del proyecto civilizador que subyace a ellas. En rigor, cualquier aproximación adecuada al tema exige tomar en consideración una perspectiva de larga duración, ya que los cinco siglos transcurridos desde la época del arribo de los europeos a América son un lapso relativamente breve en relación con el zócalo profundo en el que hunde sus raíces la colonización en tanto principio organizador de la civilización occidental. Recordemos que la palabra latina *silva*, de la cual se deriva «selva», no designa solamente las áreas cubiertas de bosques más o menos espesos, sino también y ante todo las fronteras de la civilización, la materia bruta, el exterior carente de forma sobre el cual avanza la actividad configuradora de la cultura (Harrison 1992: 27-8). Esta distinción entre un espacio interior domesticado por el trabajo humano y un espacio exterior todavía en estado silvestre explica en parte porqué el asedio de los bosques y las selvas del mundo es uno de los factores más persistentes de la cultura occidental. Como lo documenta Williams (2006: 12-34), el uso del fuego por los grupos de cazadores-recolectores luego del final de la última glaciación marcó un punto de giro a partir del cual el avance de la civilización –tanto en Eurasia como en América– estuvo ligado estrechamente a la deforestación de los bosques; el desarrollo de la agricultura durante la revolución neolítica no hizo sino intensificar esta tendencia al volver común el despeje de claros para el establecimiento de asentamientos humanos y campos de cultivo. Desde esta perspectiva, la colonización de las selvas tropicales en América Latina tiene que ser vista como uno de los últimos capítulos de una historia milenaria³. Pero hay que verla también

³ Así lo entiende, por ejemplo, William Ospina, que inicia su libro *América mestiza* con esta declaración: “Tienen razón quienes dicen que los verdaderos descubridores de América no fueron los marinos de Colón, que en una noche desesperada de 1492 vieron con ojos incrédulos una luz imposible en la tiniebla, sino los irrecatables viajeros que hace más de treinta mil años no supieron cuándo los hielos asiáticos se habían convertido en hielos de otro mundo, y se adentraron para siempre en las florestas despobladas del continente, «entre los bosques sordos, que huellan el alce y el reno»” (2013: 9).

como el escenario de un enfrentamiento trágico entre las prácticas europeas de colonización y las de los pueblos nativos del continente, muchos de los cuales ocuparon durante siglos vastas áreas selváticas sin que sus actividades económicas y sociales causaran fenómenos de deforestación masiva o de extinción generalizada de especies como los que tanto nos inquietan en la hora presente. En consecuencia, lejos de corresponder a fenómenos cuyo alcance sería meramente regional o local, los hechos de los cuales se ocupa la narrativa hispanoamericana de la selva son parte de procesos históricos de largo aliento que, en el contexto de la globalización actual, plantean cuestiones relativas al choque de culturas, a la explotación de los ecosistemas locales y a las derivas climatológicas de la biosfera.

Las implicaciones del campo de problemas que así surge son enormes. En efecto, si el modelo civilizador occidental implica la ampliación progresiva de los espacios domésticos en detrimento de las zonas silvestres, entonces la meta final hacia la cual apunta todo el proceso consiste en la eliminación de estas últimas, o, para ser más precisos, en la supresión de su componente silvestre, comúnmente reputado como salvaje y refractario al orden de la racionalidad ilustrada. Las selvas tropicales serían hoy por hoy una de las últimas fronteras que haría falta someter para completar la domesticación de la superficie del planeta. De ahí la relevancia de las narrativas de la selva de cara al futuro: al explorar el carácter fronterizo de las selvas y su colapso inminente, estas obras abren la puerta –si nos tomamos el trabajo de estudiarlas con el cuidado que merecen– para una reflexión remozada acerca del tipo de escenario biogeográfico en el que queremos vivir. No en vano uno de los rasgos que distingue la historia contemporánea de los países de América Latina radica en el hecho de que sus zonas silvestres están viviendo un proceso intensivo de deforestación por el cual los países europeos ya pasaron hace tiempo, mucho antes del surgimiento de una conciencia ecológica planetaria. La convergencia actual del capitalismo global, el desarrollo tecnológico y la problemática ambiental establece un marco inédito que aporta nuevos elementos de juicio para revisar si las formas actuales de colonización de la selva son un sendero inevitable o si, por el contrario, es posible implementar modelos alternativos viables.

El tema de la colonización en las narrativas de la selva ofrece, por lo tanto, un punto de articulación entre los procesos históricos de largo plazo y las preocupaciones más acuciantes de nuestro propio tiempo. Las sucesivas oleadas colonizadoras del pasado y las que ahora mismo

se propagan por las selvas tropicales del continente se entreveran en el andamiaje narrativo de los textos, siguiendo patrones complejos y formando figuras cuya interpretación constituye un desafío apasionante para la crítica literaria. En un esfuerzo por hacerle justicia a esta complejidad, mi investigación examina en paralelo el modo como las narrativas de la selva llevan a cabo una revisión crítica de los imaginarios heredados del pasado (a menudo para conjurarlos y rechazarlos, otras veces reforzándolos consciente o inconscientemente) y el modo como representan la situación de las selvas y sus avatares neocoloniales durante el último siglo (de lo cual se deriva un intrincado horizonte de riesgos y de posibilidades de cara al futuro). Enseguida presentaré con más detalle estos dos hilos conductores y prepararé así el terreno para el abordaje directo de los textos.

Los imaginarios coloniales de la selva

Uno de los hechos más llamativos a la hora de considerar la narrativa hispanoamericana de la selva es su extraordinaria vitalidad desde comienzos del siglo XX hasta hoy, período que coincide aproximadamente con la época en la cual la explotación de las selvas tropicales en general, y de la Amazonía en particular, ha alcanzado una intensidad sin precedentes. La convergencia de ambos hechos –el avance de la colonización, el auge de la narrativa de la selva– dista de ser casual. Contra lo que quizá podría suponerse, el estudio de la narrativa de la selva no nos enfrenta simplemente a un conjunto de obras que preservan las imágenes de un mundo abocado a la desaparición; existe además un vínculo estrecho entre los desafíos que plantea la apropiación física de la selva, cuya complejidad biológica y cultural los recién llegados casi siempre desconocen, y los que plantea la expresión literaria de una realidad tan apartada y distinta. La escritura de ficciones y crónicas ambientadas en las selvas tropicales de América Latina sin duda marca un contrapunto (algunas veces apologético, otras veces crítico, casi siempre ambiguo y fluctuante, como veremos luego) con respecto al proceso de explotación de los suelos, los ríos, la vegetación, la fauna y las culturas nativas de esos territorios. Pero los escritores rara vez se han limitado a dejar constancia de las formas de vida tradicionales que se desdibujan y de las nuevas que emergen poco a poco, a medida que la colonización avanza en las regiones selváticas del continente; sus textos documentan también, de modo más o menos consciente, las dificultades para llevar a cabo ese trabajo escritural sin

sucumbir al poderoso influjo de los imaginarios que la civilización ha proyectado durante siglos sobre la realidad selvática y que todavía hoy sirven como motor secreto de la empresa colonizadora.

Quizá el más duradero de ellos sea el que nos impulsa a concebir la selva como un paraíso natural. Esta noción se inscribe dentro del marco discursivo más amplio según el cual la naturaleza americana es paradisíaca y virginal. Ya los diarios y cartas de Colón contienen una serie de descripciones en las cuales el asombro del recién llegado ante la diversidad y el esplendor de las islas del Caribe es menos el resultado de una constatación empírica que el fruto de la extrapolación de un antiguo imaginario europeo sobre la realidad de América. Como lo muestra Pastor (2008: 61-96), el cuadro de la naturaleza americana trazado por Colón sigue las pautas de una añeja tradición de representaciones según las cuales el Jardín del Edén es un lugar muy fértil, amplio y rico en recursos, con una vegetación y una fauna tan exuberantes como exóticas. Al darle cuerpo a este antiguo relato bíblico, América parece capaz de satisfacer a la vez las aspiraciones espirituales y materiales de los europeos: ella ofrece no sólo un paraíso recobrado, sino también un territorio idóneo para la expansión de la civilización europea y un manantial inagotable de riquezas. Antes que hacer un recuento fiel y objetivo, Colón deforma la realidad recién hallada de varios modos: resaltando aquellos rasgos que parecen confirmar sus expectativas de haber llegado al Asia y de haber encontrado regiones ricas en oro, especias y otros recursos; pasando por alto muchos otros rasgos que, por el contrario, no encajan con las imágenes que trae en su cabeza; proyectando sin cesar en los mares y en las islas del Caribe fantasías nacidas en parte de sus lecturas, en parte de sus esperanzas y temores. Incluso la información que los pobladores nativos aportan acerca de las islas, Colón la reinterpreta para hacerla coincidir con los datos que ha leído en los libros de Marco Polo, Plinio el Viejo y otros autores, creyendo apuntalar con ello sus proyectos de explotación económica y de establecimiento de nuevas rutas comerciales.

Se instala así un imaginario poblado de visiones edénicas, cuyo carácter mitificador había de tener un amplio desarrollo en el resto del continente (Slater 2002, Buarque de Holanda 1987). Las selvas no fueron la excepción. Las crónicas que relatan las primeras incursiones de los europeos en la Amazonía –la de Orellana, narrada por Fray Gaspar de Carvajal; la de Ursúa y Aguirre, narrada por Francisco Vásquez, Pedro de Alместo y otros

cronistas; la de Pedro Texeira, narrada por Alonso de Rojas y Fray Cristóbal de Acuña—introducen una serie de motivos en los que la supuesta abundancia de ciertos productos particularmente codiciados por los conquistadores —el oro, la plata, la canela— ocupa el primer plano, al lado de la profusa vegetación, las abundantes frutas, la magnitud pasmosa de los ríos (Pizarro 2011: 43-64). Profundizando la pauta fijada por Colón, los reiterados buscadores de El Dorado creen encontrar en las selvas de Suramérica figuras procedentes de la mitología griega antigua (las guerreras Amazonas son el ejemplo más notable) o añejos personajes del bestiario medieval (como los Ewaipanomas, seres acéfalos que, según la crónica publicada por sir Walter Raleigh a fines del siglo XVI, habitan en la frontera de las Guayanas con la cuenca del Orinoco y tienen los ojos en los hombros y la boca en el pecho⁴). Estas y otras referencias análogas, abundantes en las crónicas de Indias, consolidan la imagen de la selva como un mundo misterioso anclado en un pasado remoto, un ámbito aparte en el que la acción humana aún no ha dejado su huella.

La preeminencia de la naturaleza como eje de la representación gana un nuevo impulso durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX, gracias a los trabajos de viajeros europeos como Charles-Marie de La Condamine, Alexander von Humboldt, Robert Hermann Schomburgk y Alfred Russel Wallace, cuyos reportes alimentan otro imaginario ampliamente extendido: el de la selva como territorio donde la mano del hombre brilla por su ausencia y los animales, las plantas y las fuerzas naturales dominan la escena. Especialmente influyentes fueron los escritos de Humboldt (1980), en cuyo caso el rigor científico del naturalista se funde con la percepción romántica del paisaje. De esta conjunción surge un enfoque para el cual el ser humano resulta insignificante ante la sublime grandeza de las montañas, los ríos, los bosques de América, aunque no por ello la naturaleza americana deja de representar una fuente potencial de recursos que vale la pena cartografiar, medir, registrar con minucia. Este doble aspecto hace que la visión de Humboldt satisfaga a la vez, como advierte Pratt (2008: 110), intereses diversos y aún antagónicos: las potencias coloniales de la época, sobre todo Inglaterra, saludan un discurso que describe América como mundo situado al

⁴ En su libro *America Magica. Quand l'Europe de la Renaissance croyait conquérir le Paradis*, Magasich-Airola y de Beer citan y comentan el pasaje de Raleigh sobre los Ewaipanomas e incluyen dibujos que muestran cuál habría sido el aspecto físico de esos seres fabulosos (1994: 208-210). Los dos primeros capítulos de este libro enumeran con bastante detalle las principales fuentes antiguas y medievales de las cuales se nutre el imaginario del Paraíso Terrenal que traen consigo Colón y los conquistadores que vinieron luego.

margen de la historia, sobrecogedor en su gigantismo y su plenitud tropical, pero al parecer abierto a la explotación, a la expansión del capital y de la cultura europea; las elites criollas que lideran las luchas de independencia, deseosas de seguir la ruta del progreso económico y técnico europeo pero también de afirmar la autonomía de las nuevas naciones, saludan un discurso que, al exaltar la belleza natural y la pureza salvaje de América, crea una base para afirmar la autenticidad de los países de la región.

Un aspecto clave de estos imaginarios es que minimizan el papel desempeñado por los grupos autóctonos en la modelación del entorno. Para el distante poder colonial británico o para las elites criollas ilustradas resulta fácil concebir la selva como un ámbito deshabitado, una maraña impenetrable en donde las escasas y dispersas poblaciones indígenas son apenas un componente más de la naturaleza⁵. También esta vez la fuente del imaginario se remonta a la llegada de los europeos a América. En su escrupulosa interpretación de los diarios y las cartas de Colón, Todorov muestra que, cuando los nativos entran en el horizonte de visión del navegante genovés, lo hacen bajo el velo de dos representaciones opuestas pero igualmente artificiosas: dependiendo de si se trata de tribus pacíficas o belicosas, los indígenas son descritos como criaturas mansas e ingenuas que viven en armonía con su entorno natural, o como hordas salvajes y agresivas capaces de las peores crueldades (1982: 40-55). En los dos casos, la realidad de las poblaciones autóctonas es más bien encubierta que descubierta, sea por vía de una asimilación que proyecta sobre el otro la imagen de una bondad hecha a la medida de los propios deseos (los indígenas parecen entonces maravillosamente aptos para la evangelización), o por vía de una demonización que, dándole alas al propio temor, hace ver al otro como un ente feroz y radicalmente distinto (con los indígenas no queda a la postre otra opción que la de avasallarlos por la fuerza).

Estas dos modalidades de encubrimiento, la del buen salvaje y la del bárbaro brutal, van a marcar con especial fuerza durante los siglos siguientes la percepción de las comunidades selváticas por parte de los colonizadores y visitantes foráneos. Notemos, sin embargo, que ambas se apoyan en la noción según la cual los indígenas son parte de la naturaleza entendida

⁵ Serje subraya el papel de Humboldt en la difusión de la idea “de la soledad de América. Las condiciones geográficas, las abruptas cordilleras y la situación tropical obstruyen las comunicaciones, haciendo de América un territorio condenado por su aislamiento, no sólo del resto del mundo, sino interiormente”. La autora muestra cómo, al proponer esa tesis, Humboldt incurre en “un acto de invisibilización de la ocupación indígena” (2011: 107 y ss).

como realidad puramente biológica. Sea para defenderlos o para denigrarlos, para atraerlos al buen camino o para hacerles la guerra, lo que no se pone en duda es que los nativos son «naturales», es decir, carentes de historia. La selva estaría llena de vida pero vacía de memoria; estaría habitada por especies innumerables pero a ella no habrían llegado todavía los beneficios de la cultura; sería rica en recursos pero sus pobladores, desperdigados en un territorio inmenso y viviendo todavía como en la Edad de Piedra, no tendrían la capacidad para aprovecharlos. Por lo demás, en los dos siglos y medio transcurridos entre las primeras expediciones de los españoles y la travesía de Humboldt por la Orinoquía y la Amazonía noroccidental, la imagen de la selva como entorno exuberante pero deshabitado pudo haberse concretado parcialmente en la práctica a través de dos vías. Por un lado, recordemos que las enfermedades introducidas por los europeos desencadenaron una mortandad pavorosa en las poblaciones nativas a lo largo y ancho del continente (Crosby 1986: 196-215), y no hay razón para que las comunidades de la Amazonía hayan sido la excepción, aun si ciertos grupos permanecieron a salvo de este azote hasta épocas recientes, gracias a su ubicación en zonas relativamente aisladas. Por otra parte, sin duda debió haber grupos nativos que, aleccionados por lo ocurrido en tribus vecinas, rehuyeron el contacto con los blancos, cosa que habrán logrado con facilidad gracias a su conocimiento del terreno y a su habilidad para desplazarse silenciosamente por la espesura, de forma que su presencia puede haber pasado desapercibida para los sentidos poco entrenados de los visitantes extranjeros.

La reducción de la existencia de los indígenas a la categoría de fenómeno meramente biológico, o de pervivencia arqueológica de épocas remotas, instaura un terreno propicio para formas severas de estigmatización. Este es uno de los rasgos más persistentes y hondamente arraigados en las representaciones coloniales de las poblaciones selváticas, como lo ilustra Rodríguez en un rastreo textual que abarca cuatro siglos, desde las primeras crónicas hasta las narrativas contemporáneas de la selva (2004: 165-210). Aun sin llegar a imputaciones tan extremas como la que les atribuye hábitos caníbales, la descripción de los nativos como salvajes de costumbres bárbaras –cuyas lenguas resultan incomprensibles y cuyo atraso interpone obstáculos insalvables al esfuerzo por educarlos y gobernarlos– les sustrae su humanidad y los equipara a un ambiente selvático que, a su turno, es apenas espacio exterior aún no domesticado. No en vano los indígenas habitan en zonas que, incluso en la actualidad,

son consideradas territorios salvajes o tierras de nadie, situadas al margen de la nación y en las que impera aún la ley del más fuerte (Serje 2011: 15-43). La percepción de la selva como frontera u orilla que obstruye cualquier intento racional de apropiación o de administración, y la de los nativos como sus pobladores salvajes y atrasados, constituyen el núcleo de una visión en la que los términos «barbarie» y «civilización» se definen en función del contraste establecido entre ellos por los poderes coloniales, a expensas de la perspectiva de los grupos colonizados o marginados. En esta óptica, la «civilización» es un privilegio de los europeos, y sea que (en la línea del optimismo ilustrado) se la considere una fuerza progresista o que (en la línea de la crítica romántica) se la considere un foco de corrupciones, en todo caso su contraste con la «barbarie», asignada usualmente a los indígenas, funciona como un biombo eficaz que invisibiliza la especificidad de las culturas amazónicas.

A este ya abundante repertorio de imaginarios coloniales hay que añadir todavía otro ingrediente esencial, que a primera vista parece oponerse a las visiones edénicas dominantes pero que en el fondo es solidario de ellas –así como la visión del indígena bárbaro es complementaria de la del buen salvaje. Me refiero a la frecuente representación de la realidad americana en general, y de sus selvas tropicales en particular, como lugares poseídos por fuerzas malignas o habitados por el demonio (una imagen vigente desde la crónica de Fray Gaspar de Carvajal y las *Comedias americanas* de Lope de Vega hasta los infiernos verdes de los relatos sobre el auge de las caucherías). Aparte de sus fuentes bíblicas y medievales más o menos obvias, este tipo de discurso se sustenta en las dificultades inherentes al proceso de conquista y colonización. Desde el inicio, entender cabalmente el mundo al que habían arribado fue una empresa ardua para los europeos, y la dificultad no hizo sino acrecentarse con el tiempo. Los esfuerzos por imponer un nuevo orden tuvieron que vencer una y otra vez la resistencia de una realidad aparentemente imprevisible y anárquica, turbulenta y enmarañada, proclive a todo género de mezclas, de fusiones y de confusiones, tanto a nivel ambiental como social (Gruzinski 2012a: 68-72 y 77-86). Tales rasgos parecían agudizarse en las zonas selváticas, sobre todo en la Amazonía. Vastas extensiones de la selva, debido a su lejanía con respecto a los epicentros del poder colonial en América, su clima húmedo, su difícil acceso, su vegetación proliferante, su abundancia de especies desconocidas y de poblaciones nativas enigmáticas, formaban a los ojos de los recién llegados una especie de laberinto verde en el que

pocos se atrevían a aventurarse y que permaneció relativamente cerrado para los europeos hasta la segunda mitad del siglo XIX, pese al asedio persistente de los misioneros y los buscadores de fortuna.

La notable difusión de la que goza este imaginario obedece en primer término, como acontece también en el caso de las visiones edénicas, a la falta de conocimiento de la realidad americana por parte de los colonizadores europeos. Hemos visto que, frente a un mundo incógnito de vastas proporciones, los vacíos de información fueron llenados a menudo por la esperanza y el deseo: América era el escenario en el que las más atrevidas expectativas de redención, de riqueza, de expansión de Europa podrían cumplirse; hubo así un terreno abonado para el despliegue de imaginarios paradisiacos. Pero también, cuando las cosas resultaron ser más complejas y difíciles de lo previsto, los horizontes prometedores cedieron frente al recelo, las desilusiones, los temores, el resentimiento, y las sombras de la perdición se insinuaron entre la vegetación, las montañas y los ríos del edén. Desde el inicio de la conquista, el maniqueísmo de muchos misioneros y clérigos encontró en América un terreno propicio para la difusión de especulaciones según las cuales las comarcas recién halladas eran posesión del demonio, mientras que las variadas expresiones de las religiones indígenas –sus templos y centros ceremoniales, sus ritos sacrificiales, sus estatuas y sus danzas– eran tachadas de idolatría (Bernand & Gruzinski 1991, v. II: 290-2 y 317-8). Este tipo de discurso prosperó con fuerza a propósito de las selvas tropicales, cuyas dinámicas resultaban difíciles de entender para los primeros europeos que se adentraban en ellas –lo que a su vez era visto como síntoma de la intervención de fuerzas malignas, demoníacas. No en vano los jesuitas que colonizaron la tupida selva atlántica del sur del Brasil la percibieron como un ámbito endemoniado (Pizarro 2011: 93-5), y los misioneros llegados a otras zonas agrestes del continente tuvieron una impresión semejante, como si la espesura selvática fuese un refugio particularmente adecuado para el diablo y sus presuntos agentes: los curanderos, herbolarios y hechiceros de las distintas tribus.

La visión de América como territorio en el que proliferan las fuerzas del mal resurge más tarde en términos profanos, en el marco de ciertas teorías en boga durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siglo XIX, que le dieron la apariencia de una hipótesis fría y razonada, pero no por ello menos maniquea. En la célebre «disputa del Nuevo Mundo»,

reconstruida en detalle por Gerbi (1960), intervino una larga lista de pensadores de la Ilustración europea –entre ellos Buffon, De Pauw y Hegel– que consideraban a América un continente inmaduro, de clima malsano, cuya hostilidad favorecía la putrescencia e impedía el florecimiento de las especies animales y vegetales, y cuyos habitantes vivían entregados a una molición que los hacía incapaces de transformar culturalmente su entorno. Apartándose del trasfondo cristiano que le sirviera de base durante tres siglos de evangelización, la idea de un continente minado interiormente por el mal fue reformulada en un lenguaje naturalista según el cual América, a diferencia de la cultivada Europa, estaría condenada al atraso y a la marginalidad por razones geográficas. Vale la pena recordar que esa tesis tropezó con la oposición férrea de Humboldt, y también con la de varios miembros de las elites criollas de la América hispánica, entre las cuales surgían ya los primeros brotes de una conciencia crítica asociada a las aspiraciones de independencia de las colonias españolas.

Las selvas tropicales, sin embargo, continuaron siendo un blanco predilecto de los imaginarios del mal, que arraigaron con fuerza pasmosa en los discursos referentes a dichas regiones. Diversos factores han contribuido a ello desde hace siglos: el reiterado fracaso de las expediciones en busca de lugares legendarios –el País de la Canela, El Dorado, la ciudad de Manoa, el Paititi–, la abundancia de insectos, la humedad, el calor, los suelos pantanosos, las dificultades de los europeos para orientarse en la espesura, las enfermedades propias de la zona –la malaria, la leishmaniosis, el mal de chagas–, la resistencia de algunas tribus... Otros factores se suman más recientemente: los megaproyectos terminados en fiasco –la carretera Trans-amazónica, las plantaciones caucheras de Ford, el ferrocarril Madeira-Mamoré–, la llegada de grupos subversivos, la propagación de cultivos ilícitos en algunos sectores de la selva... En fin, toda una serie de realidades que, magnificadas por el miedo, por la distancia, por la imaginación y, sobre todo, por el desconocimiento, dan lugar a clichés pertinaces cuya impronta hace ver las selvas como entornos malsanos, solitarios y a la vez exuberantes, poblados de bichos peligrosos, caníbales y reducidos de cabezas, o bien de guerrilleros, cazadores ilegales y otros aventureros sin dios ni ley. La vigencia actual de estos estereotipos, desde sus versiones más sutiles hasta las grotescas exageraciones de ciertos productos de la industria del entretenimiento, puede documentarse ampliamente en textos etnográficos,

fotografías, revistas y películas del último medio siglo (Nugent 2007: 26-30), así como en crónicas y reportajes recientes (Serje 2011: 193-211).

Las selvas, en suma, están recubiertas desde hace mucho tiempo por un espeso manto discursivo en el que las representaciones edénicas y los imaginarios del mal establecen un juego de oposiciones complementarias cuyo eje secreto es la distinción entre «naturaleza» y «cultura» (Descola 2011 y 2005). La selva tropical y sus pobladores nativos son «naturales» –o, si se prefiere, están situados «al margen» de la cultura– a los ojos de aquellos recién llegados – conquistadores, buscadores de fortuna, inversionistas, misioneros, turistas– que se perciben a sí mismos, por contraste, como seres civilizados, portadores de la antorcha que ilumina el sendero correcto. Esta proyección de un punto de vista particular cual si se tratara de una representación de alcance universal resulta elocuente en un sentido específico: las coloridas imágenes del paraíso virgen y del infierno verde, del salvaje manso o del bárbaro cruel, y otras análogas, en el fondo nos dicen mucho más acerca de los deseos y los temores de quienes, por una u otra razón, las enuncian, las emplean o creen en ellas, que acerca de la compleja realidad selvática –la cual, como toda realidad en la que se despliega la experiencia humana, solo adquiere tintes paradisiacos, infernales o de cualquier otro tipo en forma provisional, dependiendo de quién la vive, cómo la vive y bajo qué circunstancias.

No obstante, la persistencia de tales imágenes es ella misma un tema clave en la historia de la selva. Las implicaciones de este hecho son decisivas, y la reiteración soterrada del quiebre entre «naturaleza» y «cultura» no es la menor de ellas. Por lo pronto, subrayo la que concierne más directamente al tema de mi trabajo: en el momento de empezar a escribir, los narradores que recrean el mundo de la selva en el siglo XX no se enfrentan en absoluto a un cuaderno con las páginas en blanco, sino más bien a un palimpsesto cuyas capas contienen un repertorio de imaginarios coloniales que encuadran calladamente nuestra mirada desde el «profundo pozo del pasado»⁶ –un pasado que, insisto, se remonta a mucho antes de 1492, puesto que la colonización actual de las selvas no es sólo un capítulo de la conquista de América por la civilización occidental, sino también un capítulo de la milenaria conquista del

⁶ Esta sugestiva expresión es de Thomas Mann, quien inicia con ella el primer volumen de su tetralogía novelesca sobre José y sus hermanos, titulado *Las historias de Jacob*: “Profundo es el pozo del pasado. ¿No podríamos afirmar que es insondable?” Buena parte de la narrativa hispanoamericana de la selva puede leerse como una inmersión en ese pozo hondo y silencioso que, no obstante, continúa gravitando con fuerza en el presente.

planeta Tierra por los humanos. La rápida deforestación de la cuenca amazónica trae a la memoria la suerte corrida por muchos bosques del mundo desde la antigüedad. Las narrativas de la selva describen la forma que ha adoptado ese proceso durante los últimos tiempos en las zonas tropicales de América Latina, y en esa tarea no arrancan de cero: siguen las huellas de viejos anhelos, viejos miedos, viejas historias de exploración, búsqueda y colonización, y lo hacen recurriendo a un lenguaje y a un conjunto de imágenes ya utilizado repetidamente en el pasado para contar tales historias y para expresar tales miedos y anhelos.

Escribir relatos ambientados en la selva implica, por lo tanto, afrontar simultáneamente una realidad concreta de complejidad asombrosa y un conjunto de imaginarios que expresan, deforman, encubren, mutilan o silencian esa complejidad. De ahí que en las narrativas de la selva aparezcan con tanta frecuencia variaciones en torno a los motivos de origen colonial que he citado –el paraíso terrenal, El Dorado, el buen salvaje, las amazonas, los caníbales, la naturaleza virgen, la frontera vacía, el mundo perdido, la espesura malsana, el laberinto vegetal, el infierno verde–, cuyas connotaciones simbólicas continúan vigentes gracias a los lejanos ecos que el pozo del pasado todavía despierta en ellas y a las nuevas capas de significado que surgen en el contexto de la actual crisis ambiental. Cada uno de los términos incluidos en esa lista aporta un tema posible para las narrativas de la selva –lo que de por sí abre ya un espectro temático rico y variado–, pero la existencia misma de la lista constituye probablemente la cuestión crucial. ¿Cómo analizar la tenaz persistencia de los imaginarios coloniales casi dos siglos después de las guerras de independencia? ¿En qué medida las narrativas de la selva logran adoptar un punto de vista crítico con respecto a esa herencia discursiva que ellas mismas no cesan de reproducir?

En general, es posible identificar dos formas básicas mediante las cuales los narradores han confrontado los imaginarios coloniales sedimentados: la primera consiste en apelar a los recursos de la narración literaria para contar de nuevo ciertos episodios claves de la conquista y la colonización de las selvas, subrayando así el carácter histórico y contingente de los imaginarios; la segunda, en abordar los imaginarios mismos y reciclarlos paródicamente, a fin de poner en evidencia, mediante una especie de reducción al absurdo, la dosis de artificio y de estereotipo que hay en ellos –o, para decirlo con más precisión, a fin de poner en evidencia el hiato que existe entre el andamiaje discursivo de los imaginarios y la realidad a la que estos

hacen referencia. La popularidad de la primera forma de confrontación está atestiguada por la relativa abundancia de novelas históricas ambientadas en la selva; el viaje de Francisco de Orellana a lo largo del río Amazonas, y la expedición posterior de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre han inspirado la escritura de numerosas novelas, algunas de ellas muy conocidas, a lo cual hay que agregar obras recientes que reconstruyen con distintos grados de fidelidad histórica eventos de la época de las caucherías⁷. La segunda forma de confrontación resulta mucho más difícil de referenciar, ya que el reciclaje de los imaginarios se lleva a cabo transversalmente, de modo más o menos selectivo, con distintas dosis de parodia y con un mayor o menor grado de conciencia crítica por parte de los autores, en un amplio repertorio de novelas y cuentos. Además, la eclosión de las corrientes de lo «real maravilloso» y del «realismo mágico» en la literatura hispanoamericana de mediados del siglo pasado baraja las cartas de los imaginarios tradicionales y complica aún más el análisis de las estrategias de abordaje crítico de la herencia colonial⁸. En todo caso, como veremos ahora, la confrontación de los imaginarios coloniales está estrechamente vinculada con la irrupción de las cuestiones ambientales en las narrativas de la selva.

El impacto ambiental y humano de la colonización

Al interesarse en una realidad selvática que, desde los tiempos de las caucherías, sufre cada vez más por el acoso del ímpetu colonizador, la narrativa de la selva se ve llevada en forma natural a ocuparse de la situación social de la región, así como de toda una serie de problemas que hoy en día solemos etiquetar como «ecológicos». Desbordando los límites del

⁷ Sobre el viaje de Orellana se destacan: *Argonautas de la selva* (1945) de Leopoldo Benites, *El Quijote de El Dorado* (1964) de Demetrio Aguilera Malta y *El País de la Canela* (2008) de William Ospina; sobre la expedición de Ursúa y Aguirre: *El camino de El Dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri, *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de Miguel Otero Silva y *La serpiente sin ojos* (2012) de William Ospina; sobre la época de las caucherías: *Fordlandia, un oscuro paraíso* (1997) de Eduardo Sguiglia, *El príncipe de los caimanes* (2002) de Santiago Roncagliolo y *El sueño del celta* (2010) de Mario Vargas Llosa.

⁸ Considero ejemplos representativos del modo paródico los siguientes relatos: “La miel silvestre” (1911) y “Los destiladores de naranjas” (1923) de Horacio Quiroga, “Historias de caníbales” y “La selva de los venenos” (1919) de Ventura García Calderón, “El eclipse” (1952) y “Mister Taylor” (1954) de Augusto Monterroso y “Los advertidos” (1965) de Alejo Carpentier, así como las novelas *Los pasos perdidos* (1953), también de Carpentier, *Daimón* (1978) de Abel Posse, *La danza inmóvil* (1983) de Manuel Scorza y *Colibrí* (1984) de Severo Sarduy. Dos obras en las que el impulso paródico se ve bastante atenuado por la reiteración desmañada de diversos estereotipos sobre la selva son *Pantaleón y las visitadoras* (1973) de Mario Vargas Llosa y *La ciudad de las bestias* (2002) de Isabel Allende.

enfoque regionalista o terrígena en el que se las sitúa a menudo (Franco 2001: 195-207; Fuentes 1972: 9-10), ya las narrativas de la selva de los años veinte y treinta del siglo pasado exploraron a fondo las relaciones de la actividad humana con el entorno ambiental. Es verdad que, en esas obras pioneras, la naturaleza es representada con frecuencia como una fuerza omnipotente, y la selva, como un ámbito feroz, hostil, invencible. También es sabido que Quiroga, Rivera, Gallegos y Alegría, a raíz de las situaciones de injusticia existentes en sus respectivos países, hicieron de la denuncia y la crítica social uno de los ejes articuladores de su trabajo narrativo. Lo que se ha notado menos es que en sus obras aparece por primera vez una idea destinada a tener un amplio desarrollo en la narrativa posterior: que la selva en el fondo es más frágil de lo que parece y corre peligro debido a las perturbaciones suscitadas por los colonizadores y que, por consiguiente, en el remolino de injusticias desatado por la colonización, la selva y sus pobladores vegetales, animales y humanos son algo más que simples víctimas colaterales. Surge así otro conjunto de temas que se amplía en las décadas siguientes y, sobreviviendo a las corrientes de lo real maravilloso y del realismo mágico, mantiene plena vigencia en la actualidad. De poco sirve desenmascarar el embrujo de las viejas representaciones coloniales de la selva si las nuevas dinámicas colonizadoras, inscritas en la lógica del capitalismo global y respaldadas por la eficacia de la tecnología moderna, continúan reproduciendo en la práctica los aspectos más destructivos de ese legado. Esta es la razón principal por la cual el examen crítico de los imaginarios que movilizan la colonización prepara el terreno para la exploración del impacto que esta ejerce sobre la cultura de las poblaciones nativas y sobre los ecosistemas selváticos.

El enfrentamiento de los humanos con una naturaleza exuberante pero hostil constituye un tópico fundamental de la literatura hispanoamericana desde los tiempos de las crónicas de Indias⁹. La llegada de los europeos a América estableció un patrón de ocupación del territorio en el que las montañas, los bosques, las llanuras y las selvas eran regiones erizadas de obstáculos, a través de las cuales había que abrirse paso por la fuerza para alcanzar las riquezas ocultas en su seno. En las expediciones de exploración y conquista que recorrieron el

⁹ Carlos Fuentes, por ejemplo, opina que “el hombre asediado por la naturaleza” es “el más tradicional de los temas latinoamericanos” (1972: 37). El vínculo de la narrativa hispanoamericana del siglo XX con las crónicas de Indias ha sido señalado por García Márquez, quien vislumbra en los libros de Pigafetta y otros cronistas “los gérmenes de nuestras novelas de hoy” (2010: 21), y por Carpentier, para quien los novelistas latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX son “los Cronistas de Indias de la época contemporánea” (1987: 158).

continente, el deslumbramiento provocado por el hallazgo de un mundo distinto iba de la mano con las dificultades suscitadas por el desconocimiento del terreno, por la resistencia de ciertas poblaciones aborígenes y por los encarnizados enfrentamientos que no pocas veces se desataron entre los propios invasores. Como un eco tardío de esas jornadas, que William Ospina denomina «auroras de sangre», la modernización en América Latina adoptó desde muy pronto el cariz de un necesario sometimiento del entorno natural y de sus pobladores. En este orden de ideas, Ospina presenta como un rasgo determinante de la cultura latinoamericana moderna el hecho de que, a diferencia de lo que ocurre en Europa, se desarrolla en el marco de una naturaleza que todavía no ha sido plenamente domesticada (2007: 181-3). El arribo del mercantilismo a la región luego de las guerras independentistas hizo que su incorporación al capitalismo coincidiera con la lucha por vencer la resistencia de vastas zonas del territorio todavía en estado salvaje.

En este marco neocolonial se inscriben las narrativas hispanoamericanas de la selva escritas desde comienzos del siglo XX. La situación de sus autores es ambigua porque la atmósfera cultural dominante en los países de la región lo era ya desde los tiempos de la independencia. A este respecto, Carlos Alonso advierte que las elites criollas gestoras de las nuevas naciones adoptaron el discurso progresista de la modernización –orientado hacia el futuro– como una estrategia para sellar la ruptura con el orden colonial español –anclado en el pasado–, pero con eso le pavimentaron el camino al neocolonialismo, ya que el proyecto modernizador supone de entrada la legitimidad del poder ejercido por las metrópolis centrales sobre las zonas periféricas del orden mundial, entre ellas América Latina (1998: 19-23). En consecuencia, los escritores e intelectuales hispanoamericanos se vieron confrontados a un escenario ambivalente: ¿Cómo ser modernos –o, si se prefiere, cómo realizar los ideales de la modernidad– bajo las condiciones sociales semif feudales heredadas de la colonia? ¿Cómo afirmar la autenticidad cultural de unos países que, habiendo alcanzado su libertad política, han pasado a ocupar en la práctica una posición subordinada de tipo neocolonial a nivel económico? ¿Cómo tomar distancia con respecto a los efectos negativos de la modernización patrocinada por el discurso cultural dominante?

En los cuentos misioneros de Quiroga, en los relatos amazónicos de Ciro Alegría, en el tratamiento que Rivera en *La vorágine* o Vargas Llosa en *La casa verde* le dan al tema de la

explotación cauchera, se pueden rastrear las huellas de tal ambivalencia. Se trata de narrativas que mezclan las visiones estereotipadas de la selva y de sus habitantes con los intentos más o menos conscientes por trascender tales estereotipos, que critican la incorporación forzada de las selvas tropicales al capitalismo global al tiempo que ellas mismas son un documento de esa incorporación, que denuncian las formas postizas asumidas por la modernización en regiones apartadas del continente al tiempo que su escritura ostenta a menudo rasgos propios del discurso modernizador. La centralidad del tema de las caucherías en las narrativas de la selva pone de manifiesto en forma ejemplar lo ambiguo del terreno en el cual estas obras se mueven. Recurriendo al caso más conocido, recordemos que la resonancia alcanzada por *La vorágine* de Rivera –y, en menor medida, por *Toá, narraciones de caucherías* de Uribe Piedrahita– no obedeció a su contenido de denuncia social, pues cuando dichas obras fueron publicadas, la intelectualidad y las élites políticas de los países de la región ya tenían un conocimiento detallado de los crímenes del Putumayo, gracias a las investigaciones y los testimonios de diversos cronistas (Villegas 2006: 21-2). Mucho más determinantes para varias generaciones de lectores resultaron las imágenes que ofrecen esas obras de la selva y de los nativos, las cuales, sin embargo, le deben tanto a la herencia colonial de visiones edénicas e imaginarios de un continente minado por el mal.

Otro caso significativo lo encontramos en *La casa verde* de Mario Vargas Llosa. Como han advertido con acierto algunos críticos¹⁰, esta obra contiene una crítica vigorosa de la separación entre «civilización» y «barbarie». El título de la novela alude no solo al burdel de Piura sino también, en un sentido más vasto, al entorno geográfico amazónico, y por ende, a la mezcla entre lo natural (verde, selva) y lo cultural (casa, burdel, ciudad); en concordancia con ello, diversos pasajes del texto sugieren que la línea divisoria entre lo bárbaro y lo civilizado no separa la naturaleza de la cultura o la selva de la ciudad, sino que las atraviesa a ambas: tanto en la selva como en la ciudad la civilización y la barbarie coexisten en forma compleja y en diferentes dosis, puesto que ellas no designan realidades objetivas sino facetas que cohabitan en el corazón humano (Lituma, por ejemplo, maltrata a la Selvática porque esta no se adapta a

¹⁰ Según Williams, *La casa verde* “undermines the long-standing dichotomy between *civilización* (among other things, urban space) and *barbarie* (among other things, nature) that were the premises of much fiction and critical discourse for well over a century” (2010: 74); la novela de Vargas Llosa, en consecuencia, “is a radical redefinition of nature as ambiguous” (75).

la vida «civilizada», pero él mismo se involucra en una irracional ruleta rusa; el padre García desea preservar la moral y las buenas costumbres pero al final hace justicia por propia mano y arrastra a una multitud a prenderle fuego al burdel; y así sucesivamente). Al mismo tiempo, sin embargo, Vargas Llosa acoge sin atenuantes la concepción lineal del tiempo histórico implícita en el proyecto moderno, la cual presupone la superioridad de la cultura europea y descalifica las culturas amazónicas por considerarlas ancladas en la Edad de Piedra; adicionalmente, diversos pasajes de la obra reestablecen el sentido tradicional del contraste entre barbarie y civilización, por ejemplo las descripciones según las cuales los indígenas son salvajes que se comunican con gruñidos y se comportan como bestias¹¹. Con dificultad se encontraría otro ejemplo capaz de ilustrar con mayor elocuencia la ambigüedad que hace de la representación narrativa del mundo selvático un terreno plagado de escollos y arenas movedizas.

Con sus aciertos y sus contradicciones, estas y otras narrativas participan en todo caso del proceso de formación, entre la elite letrada de Hispanoamérica, de una conciencia crítica relativa a la manera colonial de representar los ámbitos selváticos y a los impactos nocivos de las formas neocoloniales de explotación –un proceso que, como ya habrá sospechado el lector y como veremos luego con más detalle, no adopta la forma de un ascenso gradual y constante por una suave pendiente, sino más bien la de un avance a lo largo de un terreno escabroso, lleno de altibajos y con aciertos y tropiezos que se alternan por el camino. A partir de Quiroga y Rivera, tanto la visión de la naturaleza como la de las huellas dejadas en ella por la intervención colonizadora empiezan a ser problematizadas, lo que marca una diferencia con respecto a las narrativas decimonónicas de la selva –*Cumandá* de Juan León Mera o los capítulos selváticos de *María* de Jorge Isaacs–, cuyo tono y atmósfera resultan claramente epigonales con respecto a sus modelos del romanticismo europeo.

Del acopio de temas que abordan las narrativas de la selva a medida que una conciencia renovada emerge a lo largo del siglo XX, quiero destacar tres a los cuales volveré a menudo en los capítulos siguientes, por cuanto iluminan dimensiones ambientales y humanas claves de la

¹¹ Ortiz señala con justeza la ambigüedad que atraviesa *La casa verde*: “La visión crítica de la obra y sus aspectos novedosos son minados desde su interior por las descripciones del narrador omnisciente sobre los nativos, en las que se reiteran los paradigmas de civilización y barbarie al presentarlos como seres inferiores y salvajes, similares a animales” (2012: 120-1). El propio Vargas Llosa, cuando reconstruye la génesis de la obra en *Historia secreta de una novela*, dice que durante su primer viaje a la Amazonía descubrió “que el Perú era también la Edad Media y la Edad de Piedra” (1971: 25) y reconoce que “toda esa barbarie me enfurecía: hacía patente el atraso, la injusticia y la incultura de mi país” (46).

colonización, a saber: las relaciones de género; las interacciones de los humanos con los animales, las plantas, los ríos y otros entes no-humanos; el choque de las poblaciones nativas y de los saberes locales con la civilización occidental. En esta tríada, la representación de las relaciones de género resulta medular porque pulsa dos cuerdas sumamente sensibles: la dominación masculina y la feminización del mundo natural. De hecho, ambas vertientes tienen un origen común en la historia colonial; así lo destaca Guerra Cunningham cuando argumenta que, bajo las condiciones atípicas suscitadas por la conquista, el estereotipo del Don Juan fomentó en América Latina un machismo “con dos características básicas: a) el poder para seducir al sexo femenino y b) la capacidad para ser agresivo y violento frente a la naturaleza y a los otros hombres” (1980: 14).

Los personajes masculinos de las narrativas de la selva a menudo hacen gala de una conducta acorde con esa definición, como lo muestran Arturo Cova en *La vorágine* y Marcos Vargas en *Canaima*. En estas novelas, como es bien sabido, la participación de las mujeres está subordinada casi por entero a las iniciativas de los hombres. En *La vorágine*, la forma del relato recalca ese hecho: Cova, a medida que cuenta sus peripecias, le cede la palabra a otros hombres para que cuenten las suyas, pero nunca les da oportunidad de hacer lo mismo a las mujeres, cuyas voces sólo afloran fugazmente en escenas dialogadas. Algo similar acontece en *Canaima*, aunque en esta obra el relato está a cargo de un narrador omnisciente. Lo que me interesa subrayar, empero, es que en el rancio imaginario patriarcal de Gallegos y Rivera, esa dominación masculina sobre las mujeres (y la que se ejerce sobre los indios) está ligada a la voluntad de explotar a una naturaleza que se resiste ferozmente a ello. La naturaleza misma, a la postre, es la principal figura femenina de *La vorágine*: la condición de diosa terrible y vengativa de la selva se cifra en la leyenda de la indiecita Mapiripana (Rivera 1987: 133-5), la cual plantea un nexo entre naturaleza y feminidad que rige el simbolismo de toda la obra (Moreno Durán 1987: 441) y se expresa asimismo en la figura de Zoraida Ayram, la mujer-selva. En *Canaima*, el nombre propio que le da título al libro se refiere a una sombría divinidad emparentada con los árboles, la cual concentra las fuerzas malignas de la espesura y simboliza el principio del mal “que le disputa el mundo a Cajuña el bueno” (Gallegos 1970: 165), arrastrando a los hombres a la venganza y la destrucción (Sá 2004: 74-6).

En *Los pasos perdidos* de Carpentier, como en *La vorágine*, la imagen de las mujeres viene filtrada por la percepción que de ellas tiene el narrador, pero la perspectiva misógina de Cova da lugar a una mirada distinta, más compleja y rica en matices (Renaud 2002: 55-7), como lo muestra la oposición de Ruth y Mouche, mujeres de la ciudad que encarnan una feminidad de signo negativo, con su contrapunto positivo: Rosario, la mujer de la selva. Esta última, que conoce como nadie los secretos de las yerbas y por cuya boca hablan las plantas, simboliza la protección maternal, la fertilidad, los saberes tradicionales y la cercanía con la naturaleza, a tono con los roles que la cultura popular le atribuye usualmente a las mujeres. A las potencias terribles de *La vorágine* y *Canaima*, Carpentier les opone entonces una figura femenina benéfica, cercana a los imaginarios de la «Madre Tierra», sustituyendo la voluntad de explotación de la naturaleza por una búsqueda de comunión con ella que al final se revela infructuosa. En otras obras, la visión machista de la mujer como objeto sexual resurge, siendo *Pantaleón y las visitadoras* de Vargas Llosa el mejor ejemplo. Esta vez, la concepción de la selva como entidad femenina resalta su exuberancia, su calidez y la misteriosa seducción que emana de su atmósfera envolvente, rasgos que cuajan de nuevo en otro personaje –la hermosa y fatídica Brasileña– que enriquece la lista de mujeres de la selva arquetípicas.

Estos ejemplos bien conocidos bastan para ilustrar la persistencia con la que los autores vinculan la feminidad y el entorno selvático. Se advierten aquí los ecos de un simbolismo de la procreación y la fertilidad cuyo influjo es evidente en las religiones antiguas y cuyo origen se remonta a los sistemas de creencias de las comunidades primitivas. Bien sea para exaltar su capacidad germinativa, para destacar el ambiguo poder de seducción que la caracteriza, para mostrar su faceta amenazante o para otros fines narrativos, la selva de los novelistas suele ostentar rasgos femeninos –lo que entronca a su vez con la larga tradición occidental de representaciones en que la naturaleza es una madre «nutricia y dadora de vida», o una mujer «caprichosa y peligrosa», y cuya pervivencia se advierte por doquier en la cultura popular contemporánea (Roach 2003: 8-12 y 27). Los ejemplos citados muestran además la fuerza con que el tratamiento de las relaciones de género en las narrativas de la selva tiende a fijarse en estereotipos afines a los que rigen la dualidad «paraíso / infierno».

Por contraste, el corpus de las narrativas hispanoamericanas de la selva incluye otros textos que, opacados por la notoriedad de las obras canónicas, han despertado escaso o nulo

interés entre los estudiosos, pero que, no obstante, resultan relevantes para el proceso de maduración de la conciencia crítica al que he hecho referencia antes. Cuatro novelas en particular me parecen dignas de atención en lo que respecta a las relaciones de género y la feminización de la naturaleza. Dos de ellas –*Una mujer en la selva* de Hernán Robleto y *Selva trágica* de Arturo Hernández– no sólo cuentan historias cuyas protagonistas son mujeres, lo que resulta novedoso dentro del corpus que nos ocupa y más teniendo en cuenta la época en la que fueron escritas, sino que hacen una crítica perspicaz de ciertas facetas del machismo latinoamericano y, por el modo en que presentan la relación de sus heroínas con la naturaleza circundante y con sus pobladores autóctonos, anticipan otras del ecofeminismo y de la antropología interpretativa de los años setenta y ochenta. Las dos novelas restantes –*La loca de Gandoca* de Anacristina Rossi y *Waslala* de Gioconda Belli– marcan la entrada en escena de mujeres novelistas en la tradición de las narrativas de la selva. Además del soplo de aire fresco que estas obras aportan al panorama de la literatura reciente, la primera de ellas ofrece la exploración más penetrante hasta la fecha de la mercantilización del entorno ambiental por parte de empresas de los sectores turístico e inmobiliario; la segunda, a su turno, aborda un tema muy poco trabajado en otras narrativas de la selva contemporáneas, a saber, el de la contaminación por desechos tóxicos. Ambas obras sitúan la cuestión ecológica en el marco de desigualdades económicas y sociales que la sustentan y, a través de las peripecias que viven sus protagonistas (mujeres en los dos casos), examinan las afinidades y diferencias del activismo ambientalista y el ecofeminismo.

Ahora bien: la búsqueda de soluciones para la problemática ecológica no sólo pasa por la revisión crítica del eurocentrismo y de las estructuras de dominación masculina propias de la tradición patriarcal, sino también por la impugnación del antropocentrismo tan hondamente arraigado en nuestros hábitos de pensamiento y nuestro estilo de vida. Esta es la razón por la cual la relación de los humanos con los animales, las plantas y otros entes no-humanos es un tema álgido en los debates bioéticos y filosóficos actuales. Los cuentos de Horacio Quiroga, en especial “Anaconda” y “El regreso de Anaconda”, son una piedra de toque inevitable en cuanto a la representación literaria del mundo animal en la narrativa hispanoamericana, y a ellos volveremos más adelante para destacar algunas facetas que explican su vigencia actual. Sin embargo, aunque muy poco conocidas, existen algunas obras de calidad comparable en la

producción posterior, entre las cuales se destaca una novela que contrasta con maestría los puntos de vista animal y humano y que constituye, en mi opinión, uno de los tesoros mejor guardados de la literatura hispanoamericana del siglo XX: *Llanura, soledad y viento* de Manuel González Martínez. Esta obra, anticipándose al auge de los temas ecológicos en las décadas siguientes, problematiza con agudeza la relación de la actividad humana con el entorno biogeográfico en los límites de la selva y los llanos, sin descuidar el trasfondo político-económico de las actividades de los colonos en la región¹².

El tema del saber indígena y el de los pobladores mestizos, que actualmente son mayoría en la cuenca amazónica, ocupa un lugar prominente en *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* de César Calvo y en *Un viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda, sobre todo por el contraste que los autores establecen entre el punto de vista local y la mirada de los forasteros. Una faceta clave de los protagonistas, Ino Moxo y el viejo Proaño, es su conocimiento de la selva y su habilidad para desenvolverse en la espesura, fruto de un largo aprendizaje entre los amawaka de la Amazonía peruana (en el caso de Ino Moxo) y entre los shuar de la Amazonía ecuatoriana (en el caso de Proaño); gracias a esta habilidad, ellos son capaces de orientarse allí donde los visitantes extranjeros se extravían con facilidad, y logran sobrevivir, el primero como curandero y el segundo como cazador de jaguares. El asunto es crucial pues pone en tela de juicio la marginalización de los pobladores locales y el estatuto hegemónico del conocimiento sobre la selva producido en el marco de la ciencia occidental. No en vano uno de los efectos de la globalización ha sido el de intensificar los choques e intercambios entre las sociedades nacionales latinoamericanas, más o menos integradas al orden intelectual y económico de Occidente, y las variadas culturas minoritarias ubicadas en zonas apartadas de sus territorios. Surgen así agudos conflictos entre el estilo de vida moderno y las formas de vida premodernas, entre la «galaxia Gutenberg» y las culturas orales, entre la civilización progresista y las sociedades basadas en la custodia de la sabiduría ancestral, entre el impulso modernizador y la fidelidad a las tradiciones comunitarias. Si bien estos problemas recorren transversalmente la mayoría de narrativas de la selva desde las primeras obras

¹² También contamos a este respecto con los cuentos “La broma de un tigre” (1942) de César Lequerica, “La madre” (1965) y “La llamada” (1967) de Ciro Alegría, “Pelejo” y “El animal sobre sus patas traseras” (1969) de Arturo Hernández y “Shushupe” (1992) de Dante Castro, textos que abordan desde distintas perspectivas la cuestión de la cacería de animales salvajes.

canónicas, es interesante examinar el modo en que han sido replanteados en obras tan disímiles como *El hablador* de Mario Vargas Llosa y *El príncipe de los caimanes* de Santiago Roncagliolo. Por lo demás, los impactos desestructurantes que han sacudido a los ecosistemas y a los grupos nativos de la selva en las últimas décadas obedecen principalmente a factores ligados a la onda de choque más reciente de la expansión colonizadora: la cacería ilegal, el tráfico de maderas, la minería, la industria turística, los campos petroleros, la implantación de cultivos ilícitos, la violencia derivada de la presencia del ejército, las guerrillas y otros grupos armados... Un escenario complejo y multifacético que apenas comienza a encontrar expresión literaria.

En el marco de este contraste entre tradición y modernidad, hay una figura que adquiere particular relieve en las narrativas de la selva: el guía local. Es claro que, sin la ayuda de una persona conocedora del terreno, los forasteros y los visitantes que arriban a la selva pierden con facilidad el rumbo –por algo una de las novelas canónicas del corpus lleva por título: *Los pasos perdidos*– e incurren en errores infantiles y en imprudencias fatales, fáciles de advertir para un autóctono o un poblador de la zona. Por otra parte, la orientación en ciertos sectores de la selva resulta especialmente desafiante, y quien no está familiarizado con ese mundo puede experimentar la misma sensación que agobió a los conquistadores y misioneros de siglos anteriores: la de hallarse en un ambiente caótico e impredecible. De ahí que personajes como Clemente Silva en *La vorágine*, el Adelantado en *Los pasos perdidos* o el viejo Aquilino en *La casa verde* adquieran por momentos una dimensión arquetípica, que contrasta agudamente con la imagen de los forasteros –también frecuentes en las narrativas de la selva– librados a sus propios recursos en medio de la espesura y convertidos al cabo en vivos retratos del desamparo. Este contraste merece ser estudiado en detalle por cuanto pone en suspenso el desprecio con que suelen acoger el conocimiento local quienes se consideran superiores porque vienen de la ciudad o de la civilización. Por otro lado, también es frecuente en las narrativas de la selva la estigmatización del saber local; en *Bubinzana* de Arturo Hernández, los usos del bejuco de ayahuasca y las prácticas mágicas del brujo curandero son presentados por el narrador (un sacerdote) como muestras de un primitivismo irracional que a la postre lo conduce al extravío. La figura del guía, por lo tanto, está sujeta a la misma ambigüedad que sobrevuela otras facetas de la representación de lo selvático.

Un último tema que quiero destacar es el que atañe a los ríos —ese vasto sistema de vasos comunicantes de cuya complejidad los mapas o las fotos apenas si transmiten una idea descolorida. Los ríos no sólo guían a los conquistadores alucinados por la fiebre del oro, conducen a los viajeros curiosos, sustentan a los nativos emplazados en sus márgenes, albergan innumerables especies, sino que inspiran los hilos narrativos de muchas novelas, cuentos y crónicas¹³. Los ríos principales de la región —el Paraná, el Orinoco, el Magdalena, el Amazonas— y sus tributarios forman de hecho la red primordial a partir de la cual se desarrollan otras redes distintas. La relación de los humanos con ese sistema circulatorio vital está llena de sutilezas y de matices. Los ríos comunican y enlazan, pero a su propio ritmo y dependiendo de la época del año; sus variaciones estacionales confirman la regularidad de los ciclos naturales, pero al mismo tiempo modifican el paisaje y hasta lo tornan irreconocible de una creciente o una vaciante a la siguiente; la lentitud de sus desplazamientos de un punto a otro en las llanuras boscosas generan una percepción del tiempo muy distinta a la que impera en las ciudades. Por otra parte, en el plano hermenéutico, el viaje por el curso de un río encierra un valor simbólico que vincula en nuestra imaginación las peripecias del camino con las etapas de una búsqueda o las fases de un itinerario existencial. Además, como lo muestra la historia de Occidente, los ríos son a la vez fuerzas propulsoras de la cultura y lugares en los que las culturas lavan sus trastos sucios y arrojan sus desechos. Esta manera particular en que se conjugan ambos niveles —el geográfico y el simbólico— hace del viaje por las vías fluviales, tal como lo han modulado las narrativas de la selva y como es mi tarea mostrarlo aquí, un indicador sensible de la situación contemporánea, así en lo concerniente al estado de salud de los ecosistemas planetarios como en lo relativo a la ecología de nuestras relaciones con nosotros mismos, con los otros humanos, con la biosfera y con la muchedumbre de seres diversos que la pueblan y que navegan con nosotros en las aguas del mismo río.

¹³ Entre las novelas se destacan: *La serpiente de oro* (1935) de Ciro Alegría, *Sangama* (1942) de Arturo Hernández, *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa, *El príncipe de los caimanes* (2002) de Santiago Roncagliolo y el díptico de William Ospina sobre las primeras expediciones españolas al Amazonas, formado por *El País de la Canela* (2008) y *La serpiente sin ojos* (2012); entre los cuentos, son dignos de atención: “A la deriva” (1912) y “En la noche” (1919) de Horacio Quiroga y “Por el pongo de Aguirre” (1969) de Arturo Hernández; entre las crónicas: *Mi alma se la dejo al diablo* (1982) de Germán Castro Caycedo y *Apaporis, viaje a la última selva* (2002) de Alfredo Molano y María Constanza Ramírez.

Capítulo 2

Novelas históricas sobre los primeros viajes de los españoles a la Amazonía

«Anduvimos perdidos entre muchas islas y brazos del río que no sabíamos hacia donde corría porque las crecientes con las mareas eran tan grandes y continuas arriba como abajo, y los pilotos y gente de la mar allí habían desatinado y no entendían el río ni conocían las mareas...»

Francisco Vázquez, *El Dorado*, 105.

«Nous continuons d'avoir la faculté de créer des clichés et de les imposer au reste du monde. Peu importe qu'un Mexique balnéaire et gastronomique ait aujourd'hui supplanté l'imagerie élaborée au XVI^e siècle, réduisant encore davantage le champ de notre vision. C'est toujours –mais pour combien du temps encore ?– l'Occident qui fixe l'image de l'autre, avec souvent le concours pressé de l'intéressé.»

Serge Gruzinski, *L'Aigle et le Dragon*, 313.

En contra de lo que quizá podría pensarse, el interés de una novela histórica depende menos de la fidelidad de su autor a los hechos que de la agudeza con que su visión (su re-visión) del pasado arroja luces sobre los problemas del presente y da pistas para el porvenir. Aunque la reconstrucción detallada de los eventos y las costumbres de una época anterior es importante para afianzar la veracidad histórica de la narración e inducir en el lector el efecto de realidad, a la larga lo que define el alcance de una ficción basada en eventos históricos es la pertinencia de la confrontación que el autor plantea (casi siempre en forma tácita) entre el pasado cumplido, el presente en marcha y el futuro en ciernes. En este sentido, toda novela histórica es un producto de su tiempo que, tendiendo un puente entre el horizonte de la época a la que se remontan los hechos narrados y el horizonte de su propia época, enriquece el conocimiento de las posibilidades existenciales del ser humano y proporciona a sus lectores elementos de juicio

para las encrucijadas del presente y del futuro¹⁴. La revisión del pasado desde la óptica del presente y el análisis del presente y del futuro próximo a la luz del pasado no son, en modo alguno, un mero ejercicio académico o lúdico: son una brújula para la vida. El carácter históricamente mediado de la existencia humana implica afrontar el porvenir apoyados en la memoria de las experiencias vividas; la reflexión sobre los tiempos idos y la previsión de los tiempos venideros, al confluir en la plataforma del «aquí y ahora», impiden que nuestro sentido de la historicidad se marchite.

Consideradas desde esta perspectiva, las narrativas históricas ambientadas en la selva cobran especial interés, ya que tradicionalmente los entornos selváticos han sido vistos como escenarios situados al margen de la historia, o como lugares que solo ingresan en los carriles de la historia gracias al arribo de los europeos. Estos prejuicios se apoyan en una distinción entre historia natural e historia humana que, sin embargo, está perdiendo vigencia debido a la crisis ecológica actual. Hechos como la contaminación de las fuentes de agua, la reducción de biodiversidad o el calentamiento global ilustran bien hasta qué punto la historia humana es indisociable de la historia de la naturaleza, y la conciencia agudizada de esta evidencia arroja una luz retrospectiva distinta sobre los eventos del pasado¹⁵. Las selvas no se sustraen a tales cambios de percepción. Cuando advertimos que la historia natural y la historia humana son aspectos inseparables de una misma realidad, pierde buena parte de su sustento la visión de la selva como ámbito intemporal donde los ciclos eternos de la vida y la muerte prosiguen su curso al margen de las preocupaciones humanas. Por otra parte, a medida que naturaleza e

¹⁴ La idea de la novela como exploración de las posibilidades de la existencia humana es de Kundera (1986: 37-63). Para la noción de temporalidad que esto supone y su aplicación a la historia, ver el artículo “Historia, literatura y narración” (Ordóñez 2008). En los análisis que presento en este capítulo, mi interés no es seguirle la pista a las eventuales infidelidades históricas de los autores, sino captar la forma en que los textos exploran las posibilidades humanas en el marco de la colonización de las selvas, ya que, como dice Kundera, “exister, cela veut dire: « être dans le monde ». Il faut donc comprendre *et* le personnage *et* son monde comme *possibilités*” (1986: 61).

¹⁵ En su artículo “The Climate of History”, Dipesh Chakrabarty rastrea (2008: 201-7) la tendencia del pensamiento humanista europeo –desde Hobbes y Vico en el siglo XVII y hasta Croce y Braudel en el XX, pasando por Marx, Collingwood y otros autores– a establecer una separación entre historia humana e historia natural, y luego muestra cómo esa idea entra en crisis en las últimas décadas, debido a la conciencia creciente de los trastornos ambientales introducidos por los humanos a escala global. Dos libros de finales del siglo XX en los que se notan con claridad meridiana este y otros impactos de la problemática ecológica actual sobre nuestra percepción del pasado histórico son *A Green History of the World* de Clive Ponting (1991) e *Histoire des hommes et de leurs ordures. Du Moyen Âge à nos jours* de Catherine de Silguy (1996). En cuanto a la visión de la realidad americana –y, por ende, de sus selvas– como espacio al margen de la historia, su formulación más radical se encuentra en la filosofía de Hegel, tal como lo documenta Antonello Gerbi en *La disputa del Nuevo Mundo* (1960: 386-9 y 398-401).

historia dejan de ser pensadas como compartimentos estancos, las sociedades humanas (desde las más grandes hasta las más pequeñas) aparecen como frutos de un proceso coevolutivo de larga duración en cuyo seno convergen múltiples tradiciones culturales, cada una adaptada a entornos ambientales específicos y con su herencia histórica particular a cuestas; con ello, pierde consistencia la imagen de los conquistadores y los misioneros europeos como agentes civilizadores sin cuya intervención las selvas habrían permanecido ancladas en un mundo primigenio, ajeno al tiempo histórico y habitado por grupos aborígenes que serían apenas un ingrediente más del entorno natural.

La paradójica consecuencia de este giro es que las representaciones de la selva como lugares sin historia pasan a ser ellas mismas un capítulo esencial de la historia de las selvas. Tales representaciones son de hecho un resultado de la convergencia, con el arribo de Cristóbal Colón, de varias corrientes históricas distintas –una formada por miembros de diversas poblaciones asentadas en Europa occidental, otras formadas por una variedad de poblaciones autóctonas repartidas a lo largo y ancho de América–, de las cuales la primera, apoyada en la palabra escrita, silencia poco a poco las segundas, basadas principalmente en la oralidad. Como veremos luego, los cambios de orientación que esto implica se reflejan en numerosas novelas históricas de la selva publicadas en América Latina desde mediados del siglo XX. No obstante, aunque la decisión de escribir novelas históricas ambientadas en la selva supone de entrada un rechazo de la concepción de las zonas selváticas como pura naturaleza, la creación de una narrativa que supere las limitaciones de la historia tradicional se enfrenta a dificultades enormes. Por un lado, los prejuicios coloniales están hondamente arraigados y el potencial crítico de las novelas parece insuficiente para contrarrestar su reforzamiento constante en los medios masivos –baste recordar, por ejemplo, las boas gigantes devoradoras de hombres de películas como *Anaconda* (1997) de Luis Llosa, la profusión colorida de especies animales exóticas y de escenarios vegetales exuberantes en documentales como *Amazonía* (2013) de Thierry Ragobert, o las fotografías de entornos paradisíacos e indígenas pintorescos y semidesnudos de los folletos con los que las agencias de viajes promocionan sus paquetes turísticos para la Amazonía o la Orinoquía–. Por otro lado, existe un escollo adicional, casi insuperable, al menos en el terreno de la novela histórica: ¿cómo hacerle justicia a la historia de los pueblos amazónicos, perdida en su mayor parte a consecuencia del despoblamiento

masivo desencadenado por la llegada de los europeos y continuado en los siglos siguientes? Recordemos a este respecto que entre los autores de novelas históricas no figura ningún indígena –debido sin duda a que la noción misma de «novela histórica» es ajena a las culturas aborígenes, en las que el pilar para la transmisión del saber y para la preservación de la memoria colectiva no es la escritura alfabética sino la oralidad.

Para darle anclaje empírico a esta panorámica, retomaré ahora un grupo escogido de novelas históricas de la selva y analizaré la forma en que ellas ponen sobre el tapete, pese a los obstáculos citados, cuestiones álgidas relativas a la forma como nos imaginamos las zonas selváticas de América Latina y como entablamos relación con ellas y con sus pobladores indígenas y mestizos. El ejercicio de revisión del pasado que tales obras efectúan se basa en la confrontación (y, en cierta medida, el ajuste de cuentas) con dos períodos importantes de la historia de América Latina, uno precolonial: el de la conquista, y otro poscolonial, o, si se quiere, neocolonial: el de las caucherías.

A la conquista del río: los viajes de Francisco de Orellana

De las primeras expediciones españolas a la selva amazónica, hay dos (la de Gonzalo Pizarro y Francisco de Orellana en 1541-2 y la de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre en 1560-1) que han acaparado el interés de los novelistas, debido sin duda a su carácter pionero y al aura de leyenda que las rodea. El hecho más llamativo al considerar la suerte corrida por estas expediciones es que, si bien terminaron en rotundo fracaso –ninguna generó ganancias materiales ni dio lugar a una ocupación duradera de los territorios recorridos–, ellas produjeron una ocupación del imaginario que a la postre ha resultado más perdurable que la dominación político-militar; en efecto, esas primeras incursiones en la Amazonía implantaron las semillas del discurso colonial que preside las representaciones de la región hasta nuestros días, con los mitos de las Amazonas y El Dorado a la cabeza. No se trata, por lo tanto, de conquistas equiparables a las de Cortés en México o Pizarro en el Perú; se trata más bien de viajes azarosos, precarios, signados por el enfrentamiento con un entorno cuya hostilidad “se concreta en dos aspectos fundamentales: el carácter extremado y excesivo de su naturaleza, y la profunda enajenación que resulta del desconocimiento que tiene de ese medio el hombre europeo que intenta dominarlo” (Pastor 2008: 236). Bajo tales condiciones, la lucha por la

supervivencia se vuelve acuciante y el afán de riquezas cede su lugar a objetivos mucho más inmediatos –la búsqueda de alimentos, de provisiones, de reposo– que los europeos no sabían cómo obtener en el ambiente amazónico. Ello no es óbice para que las crónicas surgidas de esa experiencia le den vida a representaciones que, trascendiendo el marco de su formulación inicial, se repetirán luego una y otra vez en los discursos sobre la región.

Buena muestra de ello son las versiones novelescas de los primeros viajes al Amazonas, cuyos autores usualmente utilizan los imaginarios coloniales de la selva como un vocabulario casi inevitable a la hora de abordar el tema, pero en cuya estructura narrativa es posible rastrear los factores que moldearon el surgimiento de dicho vocabulario, subrayando así su entronque histórico. Enfocaré primero la atención en dos obras de mediados del siglo pasado en las que la figura de Francisco de Orellana ocupa el primer plano: *Argonautas de la selva* de Leopoldo Benites y *El Quijote de El Dorado* de Demetrio Aguilera Malta. Ambas novelas presentan la entrada de los españoles en la selva como una gesta heroica animada por una vocación descubridora; no obstante, en ellas se nota igualmente la voluntad de contrapesar ciertos sesgos de la historia tradicional. Sus autores, de origen ecuatoriano, parecen proyectar la figura de Orellana como una suerte de símbolo de la unidad territorial del Ecuador moderno, ya que las andanzas del conquistador incluyen la zona andina (la expedición de 1541 en busca de la canela sale de Quito), la costa del Pacífico (Orellana fue el fundador del puerto de Guayaquil) y la región amazónica. Para la reconstrucción de los hechos, los dos escritores se atienen en lo esencial a la información suministrada por los primeros cronistas, sobre todo Fray Gaspar de Carvajal, de cuya relación incluso transcriben casi literalmente varios pasajes¹⁶.

Existe un elemento común a ambas novelas en el que quiero hacer énfasis, y es que no se limitan a contar el primer viaje de Orellana, al cual este le debe su fama, sino que cuentan también con lujo de detalles su segundo viaje, en que el conquistador muere. A tono con ello, *Argonautas de la selva* se divide en dos partes de igual longitud presentadas en orden cronológico, y mientras en la primera campea la emoción de la aventura y del encuentro de los

¹⁶ Entre las fuentes históricas sobre el primer viaje de Orellana al Amazonas, la relación de Fray Gaspar de Carvajal es fundamental pues el dominico participó en la expedición y escribió la crónica poco tiempo después de acaecidos los hechos; en un segundo nivel se sitúan las crónicas de Gonzalo Fernández de Oviedo, Pedro Cieza de León y Toribio de Ortiguera, quienes contaron “con testimonios y documentos de primera mano” (Pérez 1989: 41). Los hechos relativos al segundo viaje, por su parte, son conocidos a través de numerosas cartas, cédulas reales y otros documentos de la época; la novela de Benites incluye al final, a manera de anexo, una lista detallada de dicha documentación.

españoles con el río ignoto, en la segunda asistimos al desmoronamiento de los sueños de Orellana, cuyo declive refleja en miniatura el destino de la España imperial, desgarrada entre sus “propósitos inmensos” y sus “medios pobres de realización” (1945: 177). En *El Quijote de El Dorado* el orden del relato varía: el hilo principal de la novela se centra en los tropiezos de Orellana para organizar la segunda expedición, y reconstruye los incidentes de ese viaje hasta el extravío y la muerte del conquistador en el bajo Amazonas. Los hechos relativos al primer viaje aparecen sólo como evocaciones intercaladas a lo largo del texto, y en ellas la realidad amazónica es magnificada por las ansias de Orellana de retornar en busca de las riquezas y maravillas que supuestamente la selva guarda en su seno. Esta organización textual le permite a Aguilera Malta resaltar la oposición entre las brillantes perspectivas iniciales y la cruel desilusión final. Así, en 1543, cuando vuelve a España luego del primer viaje, Orellana empieza a sentir el mundo que ha recorrido “como propio”, “como si ahora sus raíces se hundieran en ambas tierras”, y sobre su vida gravita un sentimiento nuevo, difícil de definir: “¡Algo que lo obligaría a regresar a «sus tierras», a «su Río!»” (1964: 33); con el paso de los días, este «algo» indefinible se precisa como un anhelo creciente de recorrer otra vez “esas tierras hermosas situadas del otro lado del mar”, para mostrarle a su esposa Ana, desde el puente de la nave capitana, “los detalles de ese mundo maravilloso”, “las rutas de su amado Río” (170). A finales de 1546, cuando el descalabro de su segunda expedición es un hecho consumado, la percepción de Orellana ha sufrido un viraje completo: “¿Y si los indios los asaltaban esa noche? ¿Si los acribillaban a flechazos? ¿Si alguna araña, escorpión o víbora, valiéndose de la oscuridad, se acercaba para picarlos? ¿Si algunos caimanes llegaban hasta allí, a devorarlos? ¿Qué haría? ¿Qué podría hacer?” (259)

El énfasis de ambas novelas en el fracaso del segundo viaje de Orellana ilumina una parte de la historia de la conquista que casi siempre queda sumida en el silencio. Usualmente se recuerda a Orellana por haber sido el primer europeo en dirigir un viaje a lo largo del río Amazonas, y los libros de historia rubrican este hecho otorgándole el título de «descubridor» (aunque es apenas obvio que las poblaciones nativas ya habían descubierto el río palmo a palmo desde mucho tiempo atrás). Los novelistas se hacen eco de esa vieja costumbre; no en vano la novela de Benites se subtitula: «Los descubridores del Amazonas», y en la novela de Aguilera Malta se alude a Orellana como “El descubridor del Río más grande del mundo”

(1964: 31), lo que sería “una de las hazañas más grandes de todos los tiempos” (265). Este lenguaje grandilocuente contrasta con la cruda serie de desengaños que tejen la madeja del segundo viaje. El fiasco de las gestiones de Orellana para que la corona española financie su retorno al río resulta tanto más chocante si se considera que, a su paso por Portugal de vuelta del primer viaje, el rey de ese país le había ofrecido los recursos necesarios para una nueva expedición y Orellana había rechazado la oferta por fidelidad a su patria y a su rey. Obligado a armar la expedición por sus propios medios, la sensación de ser víctima de un trato injusto crece en Orellana y lo lleva al extremo, cuando la ocasión se presenta, de asaltar un navío de su propio país para obtener provisiones y pertrechos. Los malos auspicios que enmarcan este viaje se confirman luego: los navíos a duras penas entran por la desembocadura del río, se extravían en las islas del estuario, no avanzan muy lejos río arriba y al final, a costa de grandes penalidades, sólo sobrevive un puñado de expedicionarios famélicos que, dejando atrás en un lugar desconocido la tumba de su capitán, encuentra refugio en la isla Margarita. Como dice Benites: “Del gran sueño ambicioso nada quedó. No tuvo Orellana el éxito que todo lo justifica ni el oro que todo lo hace perdonar” (1945: 296).

El caso de Orellana no fue excepcional: la mayoría de expediciones de conquista que zarparon de España durante el siglo XVII fueron costeadas con recursos privados, y muchas de ellas fracasaron lamentablemente. Como es bien sabido, en la misma época en que ríos de riqueza fluían desde México y Perú hacia la península ibérica, la corona española estaba concentrada en el complejo ajedrez de la política europea y no tenía mucho interés en las tierras situadas al otro lado del océano; la urgencia de las luchas por la consolidación del catolicismo en una Europa sacudida por el avance de la reforma protestante y por la amenaza turca desplazó a un nivel secundario los asuntos relativos a la conquista de América¹⁷. Resulta difícil exagerar el impacto de esta relación asimétrica en la formulación y la circulación de las imágenes de la selva reportadas por los cronistas. De un lado, los conquistadores son los

¹⁷ En *Argonautas de la selva*, Benites comenta: “Al emperador le preocupa poco lo que ocurre en esos dominios lejanos, como no sea la posibilidad de que le lleguen remesas de oro y de especias. No ha tomado España la colonización del nuevo mundo como negocio productivo ni como causa nacional” (184). Jacques Lafaye, por su parte, sostiene que la conquista “a été traitée en parente pauvre par la couronne. L’effort officiel a surtout porté sur la législation et plutôt manifesté le souci de combattre des abus que celui d’encourager les Conquistadors dans leurs entreprises ou de leur apporter une aide quelconque” (1964: 40). Y concluye: “Si l’on voulait résumer en peu de mots les rapports de Conquistadors et de l’État espagnol, il faudrait dire que les premiers prennent tous les risques (y compris le risque de la disgrâce officielle) et le second sa part de tous les profits” (46).

primeros interesados en ponderar el esplendor de las tierras americanas, a fin de persuadir a la corona española o a los posibles inversionistas de que vale la pena financiar nuevos viajes de exploración y conquista; de otro lado, si esos nuevos territorios son ricos y espléndidos, ¿cómo explicar el frecuente fracaso de las expediciones, si no es resaltando los obstáculos suscitados por una naturaleza adversa y unas poblaciones nativas hostiles?

Las experiencias de Orellana durante sus viajes a la selva ilustran bien la disyuntiva. *El Quijote de El Dorado* de Aguilera Malta describe las dificultades del conquistador para ajustar las expectativas a la realidad. A lo largo del río, Orellana tropieza con un entorno alarmante: “La selva de colmillos verdes. Los mil ruidos, los mil olores, las mil formas. La agresión visible del monstruo verde de millones de tentáculos y las tantas agresiones invisibles” (1964: 52); sin embargo, encuentra también que, en muchos tramos, el río fluye “entre una tierra tan fértil y tan buena para el ganado como la de nuestra España” (150), y le da pleno crédito a las noticias que recibe sobre las riquezas de la región, facilitadas por indios cuyas palabras y gestos él mismo traduce. Uno de ellos le asegura, por ejemplo, que en la comarca de las amazonas “hay muy grandísima riqueza de oro” y que “la ciudad donde reside la señora Coroni tiene cinco casas del Sol, donde están sus ídolos de oro y plata” (152). Dado el exiguuo conocimiento que Orellana podía tener de las lenguas locales, cabe preguntarse si tales palabras traducen fielmente el pensamiento del indio o si reflejan más bien lo que Orellana desea escuchar. Aun suponiendo que se hayan comunicado en quechua –utilizado a menudo como lengua franca en el alto Amazonas desde la época del Incanato–, es probable que Orellana haya acomodado con la mayor buena fe la información recibida para hacerla encajar con sus propias expectativas. Lo cierto es que, en cada etapa del viaje, la imagen deslumbrante de una tierra fecunda y plena de tesoros se contraponen con el aura inquietante que emana desde el verdor silencioso de la masa vegetal y con los temibles obstáculos (sobre todo la escasez de víveres) que entorpecen el avance de la expedición. Esta ambigüedad marca asimismo las relaciones con los pobladores nativos. Como ya le había sucedido a Colón medio siglo antes en las islas del Caribe, Orellana encuentra a su paso tribus pacíficas y hospitalarias que le proporcionan alimentos (es lo que ocurre en la región del jefe Aparia durante el primer viaje y en la entrada del delta durante el segundo), pero también otras belicosas e indómitas que atacan con furia los bergantines (este es el caso en las regiones del jefe Machiparo y de las

amazonas en el primer viaje y en varias zonas del brazo principal del río durante el segundo)¹⁸.
¿Cuál es, después de todo, la verdadera cara de la selva?

En una vena similar, la obra de Benites muestra cómo la primera expedición, que sale de Quito encandilada por el espejismo de la canela, enfrenta desde el comienzo todo tipo de peligros: “Es una lucha titánica la de estos hombres magros, que han pasado hambres y miserias, que casi no tienen fuerzas, contra una naturaleza demasiado grande y demasiado bárbara” (1945: 61); empero, los reportes sobre la abundancia de riquezas en la zona están frescos y la visión de la selva está aún preñada de promesas que compensan las adversidades: “Palpita en el paisaje una vida extraña. Un misterio que atrae con fuerza irresistible. Una especie de embrujo fascinador. Algo les llama, con voz atractiva, desde el fondo de la espesura” (84). Empujado por la corriente del río e imposibilitado de adentrarse en la selva debido al estado maltrecho de la expedición, Orellana enfoca sus esfuerzos en encontrar la salida al Atlántico, no porque renuncie a las riquezas sino porque ya comienza a acariciar la idea de regresar al río con una expedición mejor equipada. Ese proyecto se cumple sólo en parte: Orellana obtiene en 1544 las capitulaciones para colonizar la «Nueva Andalucía» y al año siguiente emprende el viaje de vuelta al río, pero su equipamiento deja mucho que desear debido a la escasez de recursos y al regular estado de los navíos. La oposición de la naturaleza a los designios del conquistador se manifiesta de modo elocuente: al intentar la entrada al río, la fuerza de la corriente que amenaza con arrastrar los barcos mar adentro revienta una por una las cadenas de las anclas y Orellana se ve forzado a anclar los barcos con los pocos cañones y lombardas que llevan a bordo (los cuales ya no logran recuperar del fondo del río). Despojado de su principal herramienta para atemorizar y dominar a los indios, cuando al fin alcanzan tierra firme Orellana siente que “toda su energía voluntariosa se viene al suelo como un castillo de naipes” (264). Pocos meses después, al término de este segundo viaje iniciado con tantas ilusiones pese a los padecimientos vividos en el primero, llega para los viajeros la hora de la derrota: “No quieren ver las cruces que abren sus brazos en la selva. No quieren saber nada.

¹⁸ Ileana Rodríguez analiza el papel que juega este contraste en la crónica de Fray Gaspar de Carvajal y destaca su incorporación al discurso etnográfico desde los inicios de la disciplina: “The two most salient cultural traits of ethnic groups recorded were generosity («Indians of peace,» noble savages) and combativeness («Indians of war,» cannibals). Therefore, from the beginning, the ethnographic and political discourses are directly linked to the management of populations or to population control. Politics is discussed through the multiple implications of the categorization of Amerindian people as people «of peace» and people «of war»” (2004: 170).

Sólo huir... huir... Irse pronto. Se embarcan precipitadamente. Sueltan las amarras. Están pálidos, flacos, tristes. Con los ojos llorosos. Algunos rezan. Rezan... Lloran... ¿Es este el río maravilloso en donde los esperaba la riqueza?” (275)

Las novelas de Benites y Aguilera Malta, por lo tanto, recrean una historia de sueños y ambiciones desmesuradas que poco a poco dan paso a la incertidumbre y a la postre se saldan con una amarga desilusión. Las diferentes facetas que asumen la selva y el río a los ojos de los conquistadores desempeñan un papel central en ese proceso de desmantelamiento. Para Orellana y sus hombres, la espesura selvática es en primera instancia un ámbito lleno de promesas, luego un mundo inculto sembrado de obstáculos imprevistos, al final una trampa funesta sobre la cual queda flotando un enorme signo de interrogación. He ahí los tres momentos a partir de los cuales se desarrollan las principales visiones coloniales de la selva: la naturaleza pródiga y fecunda, el territorio salvaje que es preciso domesticar, la potencia inclemente que anonada los esfuerzos humanos. La reconstrucción narrativa de los viajes de Orellana, al poner de relieve la base histórica concreta que apuntala la formulación de estos imaginarios, los despoja –al menos en parte– de su aparente obviedad e indica que su valor epistemológico se limita a experiencias precisas y fechadas. Así por ejemplo, el fracaso de Orellana obedece no sólo a la resistencia de un ambiente y un clima adversos, sino también a las dificultades suscitadas por la relación desigual que se estableció desde un comienzo entre los conquistadores y la corona española. ¿Y qué duda cabe que la selva puede ser un entorno erizado de obstáculos –o incluso una trampa peligrosa– para un grupo de recién llegados radicalmente desconocedores del terreno, de las formas de vida que lo habitan y de las culturas que tienen allí su hogar?

Sin duda tanto Benites como Aguilera Malta replican en sus obras elementos centrales de la visión colonial de la selva. Los títulos de sus novelas presuponen de entrada una noción épica de la acción de los conquistadores en América: para Benites, los primeros europeos en navegar el Amazonas son «argonautas» que emulan las hazañas de los buscadores del mítico vellocino de oro, y Aguilera Malta narra las incursiones en el río con una óptica que subraya su dimensión quijotesca. Ambas obras exaltan la capacidad de Orellana para sobrellevar la adversidad y ambas revisten su fracaso final con tintes trágicos; en ambas, la selva (las fieras, los mosquitos, la fuerza del río, la vegetación espesa, la humedad, el calor) ocupa a menudo el

rol actancial de oponente cuya hostilidad neutraliza los esfuerzos del conquistador; en ambas los indígenas (sean pacíficos o belicosos) desempeñan el mismo papel de comparsas que suelen desempeñar en las crónicas de Indias. No obstante, las reconstrucciones que estos dos autores hacen de las primeras entradas a la selva ofrecen un primer punto de apoyo para la revisión crítica de aquellos hechos. El fracaso de los españoles en la exploración del río sólo en parte se debió a las dificultades suscitadas por el entorno ambiental: también fueron definitivos los escollos relativos a la financiación y el apresto de las expediciones, así como las expectativas desmesuradas e irreales de los conquistadores, que precisamente por ello dieron pie luego a decepciones tanto más dolorosas. En buena medida, las representaciones de la selva que conocemos hoy surgieron en esa época como una expresión de las ilusiones y frustraciones vividas por las expediciones pioneras. Esta constatación abre un camino que otros autores profundizan y amplían en distintas direcciones.

En busca de El Dorado: la expedición de Pedro de Ursúa

El terreno en el que germinan los imaginarios de la selva no se nutre solamente de los factores favorables o adversos del camino, sino también de los prejuicios y obsesiones de los exploradores. La curiosa mixtura de maravilla e incertidumbre reinante en las expediciones de conquista de esa época, suscitada por la alternancia de ilusiones y temores, de expectativas y sufrimientos, de sueños y decepciones, estimula la tendencia de los españoles a traducir lo que ven y oyen a lo largo del viaje en términos familiares para su mentalidad, apoyándose en referencias librescas de la época o en mitos famosos. Asediados por la perplejidad sobre la auténtica naturaleza de cuanto perciben sus sentidos (y lo mucho que dejan de percibir), los recién llegados terminan filtrando la evidencia empírica en el tamiz de su propio trasfondo cultural. Así es como los aspectos más enigmáticos y misteriosos de su experiencia americana encuentran al cabo una explicación satisfactoria –o, por lo menos, tranquilizadora. Con una actitud no muy distinta a la de Colón, que veía las islas del Caribe a la luz de su lectura de los viajes de Marco Polo, fueron muchos los conquistadores que, aleccionados por las aventuras de personajes de novela como Amadís de Gaula o Palmerín de Oliva, llegaron a América con un

espíritu bien abonado para darle crédito a viejas leyendas sobre lugares míticos y riquezas prodigiosas.¹⁹

La exploración de las selvas suramericanas no fue una excepción a este respecto. El prestigio que tenía en aquella época la teoría cosmográfica según la cual la franja equinoccial del globo terráqueo contenía la mayor cantidad de metales preciosos (Pastor 2008: 286-9) favoreció todavía más en este caso la confianza de los europeos ante los relatos míticos que pronto empezaron a circular sobre las riquezas ocultas en la selva. Si a eso le sumamos la inmensidad de las cuencas de los ríos Amazonas y Orinoco, su lejanía de los epicentros del naciente poder colonial y su relativa inaccesibilidad, resulta comprensible que esas regiones hayan terminado envueltas en un aura de misterio propicio para exacerbar las leyendas y para suscitar la perplejidad sobre la localización precisa de los sitios (el lago Parima, la ciudad de Manoa, el cerro de Paititi) donde se hallaban esos tesoros cuya sola mención encendía la codicia de los conquistadores. Como los pobladores nativos eran la principal fuente de información de las expediciones, la ansiedad de los españoles seguramente fue aprovechada a menudo por indígenas astutos, que habrán aportado datos nebulosos o ficticios a fin de alejar de sus tierras a aquellos forasteros molestos, cuando no indeseables²⁰. La búsqueda de El Dorado, prototipo de esta clase de aventuras, ocupa el primer plano en la expedición de Pedro de Ursúa, conocida como Jornada de Omagua y Dorado. Tal como les había ocurrido a Gonzalo Pizarro y a Francisco de Orellana veinte años atrás, Ursúa fracasó en su empeño, y los sobrevivientes, encabezados por Lope de Aguirre, navegaron hacia la isla de Margarita luego de salir al Atlántico por el delta del Amazonas. Las violencias causadas por la rebelión de Aguirre en la zona costera de la actual Venezuela explica en parte el interés suscitado por este viaje entre los novelistas de ese país, siendo Arturo Uslar Pietri con *El camino de El Dorado* y Miguel Otero Silva con *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* los ejemplos más notables.

¹⁹ Muchos autores ven en la búsqueda de maravillas uno de los hilos conductores de la conquista de América; Beatriz Pastor escribe: “Desde principios del siglo XVI, se sucedieron casi sin interrupción las expediciones en busca de objetivos maravillosos y quiméricos. La expansión territorial del Imperio español y la exploración del continente americano se llevaron a cabo bajo el signo seductor del mito” (2008: 195); Alès y Pouyllau, en su estudio sobre El Dorado, afirman: “C’est en fait toute la conquête... qui est portée par une attente du fantastique” (1992: 275). Un libro que reconstruye las principales búsquedas de regiones legendarias durante la conquista es *America Magica* de Magasich-Airola y de Beer (1994); Irving Leonard, en *Books of the Brave*, rastrea minuciosamente la influencia de las novelas de caballería en el proceso conquistador (1964: 13-74).

²⁰ Según Leonard, “the wily natives, half comprehending the questions of the Spaniards and only wishing to be rid of their importunate guests, answered affirmatively if vaguely the queries of the white men” (1964: 58-9).

Al igual que las obras de Benites y de Aguilera Malta, la novela de Uslar Pietri se caracteriza por su estricto apego a la documentación histórica²¹ y por su énfasis en el contraste entre los sueños grandiosos que motivan la expedición y su resonante fracaso final. El título de su novela pone el acento sobre la promesa inicial; la estructura del relato destaca las etapas a lo largo de las cuales se concreta el desmoronamiento de la empresa. La obra está dividida en tres partes que corresponden a los sucesivos escenarios de la aventura de los marañones: «El río», «La isla», «La sabana», lo que hace del relato una suerte de epopeya geográfica. La primera parte –también la más extensa, puesto que abarca la mitad del texto– reconstruye el viaje por el Amazonas, las circunstancias de la muerte de Ursúa y el ciclo de hechos violentos mediante los cuales Lope de Aguirre se asegura el mando de la expedición, rubricando de paso su ruptura con la corona española; las otras dos partes narran el arribo de los marañones a las costas de Venezuela, el descalabro de la rebelión y la muerte de Aguirre, quien, en claro desafío a las Nuevas Leyes de Indias, reclamaba para los conquistadores el control sobre los territorios sometidos en América: “En estas Indias no deben quedar más que los soldados, porque ellos solos las ganaron y para ellos deben ser” (1985: 121). En suma, a diferencia de las expediciones de Orellana, la de Ursúa sucumbe a una degradación física y anímica cuya causa central son las disensiones intestinas que van minando a los propios españoles, aunque, como veremos enseguida, los entornos ambientales ejercen también una influencia poderosa. Así, un viaje emprendido en procura de El Dorado se transforma luego en el vagabundeo azaroso de un puñado de rebeldes, expuestos al acoso de las fuerzas naturales y de los indios, y al final, al de las autoridades coloniales de la isla Margarita y tierra firme.

Desde las primeras páginas de la novela, dos hilos conductores modulan el desarrollo de los hechos. El primero, referente a las acciones humanas, arranca con los preparativos para la busca del oro. La expedición organizada por Ursúa está en boca de todos los soldados y las opiniones están divididas. Mientras unos encarecen el volumen y magnificencia de la riqueza que los aguarda, otros desconfían. Hay quienes recuerdan los desengaños de Gonzalo Pizarro

²¹ Entre las crónicas escritas por participantes de la expedición de Ursúa (Custodio Hernández, Gonzalo de Zúñiga, Pedro de Monguía), la más difundida es la del bachiller Francisco Vásquez, en la cual se basan a su vez Pedrarias de Alместo (escribano de la expedición) y otros cronistas posteriores (Fray Pedro de Aguado, Fray Pedro Simón). En su exhaustivo estudio sobre la figura de Aguirre en la historiografía y la ficción histórica, Ingrid Galster afirma que “Uslar Pietri sigue de cerca la relación de Vásquez con las modificaciones de Alместo, tanto en los sucesos principales y los diálogos como en los episodios más breves, que constituyen la sustancia narrativa” (2011: 436).

en su búsqueda de la Canela; hay quienes temen que la expedición sea una estrategia del Virrey “para limpiar al Perú de toda la gente valiente y emprendedora que podía molestarle su gobierno” (13). En las conversaciones del campamento empiezan a brotar los desacuerdos e insatisfacciones que más tarde, cocinándose a fuego lento con las privaciones del camino, terminarán desatando una serie inacabable de crímenes sangrientos. Entre tanto, en segundo plano, aparece otro hilo conductor aparentemente anodino, pero que gravita todo el tiempo sobre el curso de los acontecimientos: me refiero a las fuerzas naturales. Las historias de Ursúa, Aguirre y los demás personajes se despliegan bajo el influjo de factores climáticos y ambientales cuya acción resulta decisiva, sea porque la humedad estropea los barcos recién contruidos, porque el asedio de los mosquitos y las molestias del calor se tornan insufribles, porque los soldados desfallecen de hambre o deliran de fiebre, o porque la escabrosidad y vastedad del territorio agotan poco a poco las energías de los expedicionarios. El texto mismo pone de relieve desde el primer capítulo el entrecruzamiento de naturaleza e historia. Cuando uno de los capitanes, en medio de un aguacero, le dice a los soldados que el Perú no es nada comparado con el reino de Omagua que van a conquistar, el narrador comenta: “La visión de El Dorado era ya familiar en el fondo de aquellos ojos duros. Mucho habían oído de él, mucho lo habían soñado. Lo olían entre el vaho de la selva como el almizcle de un animal salvaje”; en ese momento, cae un trueno que acalla las palabras del capitán: “La lluvia seguía arreciando. Los hombres chapoteaban en el barro con las ropas adheridas a la piel. Alguno sacaba de un sucio trapo un pedazo de yuca o de papa y lo devoraba con ansia animal” (15).

El título del capítulo dos confirma cuáles serán los ingredientes claves del camino hacia El Dorado: “Lluvia y sangre”. El lector se ve confrontado de este modo a una convergencia de hechos históricos y fuerzas naturales que lo acompañará hasta el final de la novela. En los días previos a la llegada a Barquisimeto, donde sin que él lo sepa lo espera la muerte, Aguirre apenas logra animar a los marañones que aún le son leales a continuar la marcha por la sierra:

Llovía a torrentes. Entre las ramas de los árboles flotaba una niebla de humedad, y los hombres empapados, cubiertos de fango hasta la cabeza, parecían unos inmensos gusanos. El esfuerzo era agotador. No se lograba que los caballos subieran. A ratos los hombres se paraban, con las manos en jarras y la cabeza en el pecho resoplando, extenuados, mientras el agua les corría, por sobre las ropas y el cuerpo, deshaciendo el barro y mezclándolo con el sudor. (176-7)

La situación provoca la cólera de Aguirre, que exclama: “–Piensa Dios que porque llueve no tengo de ir al Perú y destruir el mundo, ¡pues engañado está conmigo!” (177). El fracaso de la rebelión marañona va de la mano con su impotencia ante los elementos desatados; la desmesura de Aguirre tropieza con la resistencia combinada de una situación histórica en la que el poder colonial tiene la ventaja y de unas circunstancias geográficas desfavorables, lo que subraya la inseparabilidad de historia natural e historia humana.

Prolongando el sendero abierto por las crónicas de Indias, *El camino de El Dorado* se inscribe entonces en la larga tradición de narrativas hispanoamericanas –a la cual pertenecen también *Argonautas de la selva* y *El Quijote de El Dorado*– en las que el enfrentamiento de los humanos con una naturaleza abrumadora constituye un motivo central. A causa de ello, el énfasis de estas obras en el vínculo entre acción humana y entorno ambiental puede parecer un aporte poco relevante. Sin embargo, el surgimiento de los imaginarios sobre la selva tiene lugar justamente en la encrucijada de ambiente e historia que Benites, Aguilera Malta y Uslar Pietri nos invitan a revisar. La sospecha que ronda a los lectores de sus novelas es que dichos imaginarios tienen un origen humano, demasiado humano, que en vez de revelar la realidad selvática, la recubre con un biombo hecho de sueños y de miedos. Todo sucede como si, en vez de ser descubierta por los españoles, fuera más bien la selva suramericana la que pone al descubierto el ser profundo de sus invasores. En este orden de ideas, aunque a primera vista *El camino de El Dorado* parece confirmar la noción colonial según la cual los europeos «descubrieron» la selva, su estructura narrativa contiene líneas de desarrollo que implican un distanciamiento crítico con respecto a esa noción.

Por una parte, a lo largo del texto la actitud de los participantes en la expedición se caracteriza por su relativa indiferencia ante el ambiente selvático, lo que no impide que, como he dicho antes, las fuerzas naturales sean determinantes en el desarrollo de los eventos. Aparte del asombro suscitado por los animales extraños que de vez en cuando se asoman a las orillas, o por la tremenda anchura que alcanza el río en ciertos tramos, la nota dominante es el desgano, la modorra, el tedio que el lánguido avance de los navíos sobre las aguas y la monotonía del verde inacabable suscitan en los soldados. Escribe el narrador: “Todo era extraordinario y desconocido. Pero no parecían sentir gran sorpresa ante aquel mundo de la vida del río inmenso. Era como si lo vieran de lejos y con despego, buscando otra cosa” (43).

Nótese la expresión utilizada por el narrador para referirse al río y a la espesura circundante: «mundo de la vida»²². La selva sólo puede ser un auténtico mundo de la vida para sus pobladores nativos; los españoles, en cambio, pasan por ella casi sin verla, no en razón de un problema óptico o sensorial, sino por falta de un entramado de prácticas y de experiencias previas que les permita comprender el horizonte que desfila ante sus ojos como parte de una realidad plenamente significativa. En consecuencia, el foco de la atención de los hombres oscila entre la evocación melancólica del pasado y la anticipación excitante de un futuro espléndido: “Iban enfrascados contando los cuentos de sus pasadas aventuras, o los recuerdos de sus pueblos o solazados en los planes de lo que iban a hacer cuando volvieran ricos”. La presencia constante de la selva resbala sobre su sensibilidad entumecida sin ser asimilada, mientras juegan a los naipes o permanecen recostados en algún rincón: “—Qué se me da a mí de bichos raros, que ni sirven para comer. A mí que me avisen cuando encontremos al rey Dorado —decía alguno de mala gana a otro que venía a señalarle alguna novedad” (43).

Las urgencias del presente, desde luego, terminan imponiendo su ley, y el miedo se adueña de los viajeros, pero su asedio imperioso no obedece sólo a la selva que los rodea sino también a la atmósfera de alarma que reina dentro de la propia expedición. La cotidianidad del recorrido se distingue por el agudo contraste entre la visión de las márgenes del río, cubiertas de tupida vegetación, y la escasez de comida. Inhábiles para aprovechar los recursos selváticos y supeditados al hallazgo de alimentos en las aldeas indígenas, los españoles se conducen como animales salvajes cuando los alimentos escasean, situación que, por cierto, se produce a menudo: “Cualquier lagarto, cualquier alimaña que podían coger, los devoraban crudos a dentelladas, aderezados con el cuchillo, de temor que otro viniese a arrebatarlos” (60). A ello se suman los terrores causados por los crímenes que ensangrientan el viaje y por los peligros desconocidos que parecen estar al acecho en la espesura. El paso de los europeos por el inmenso enigma de la selva va así de la mano con el afloramiento de las facetas más sórdidas de la naturaleza humana, encarnadas en la figura de Aguirre. Ambos aspectos se unen al final

²² Según Husserl, el «mundo circundante de la vida» es el mundo de la experiencia sensible cuya realidad se impone a cada grupo humano con plena evidencia y que está arraigado en las prácticas cotidianas compartidas y en una historia común: “Cet environnement, pris avec ses traditions, ses dieux, ses démons, ses puissances multiples, vaut pour chaque nation, comme un monde réel, compris sans difficulté et sans critique” (1987: 49). A pesar de las incontables penalidades que vivieron en la selva, la percepción distanciada de los españoles y su desacoplamiento casi total con respecto a las costumbres y la historia de los pueblos amazónicos les impiden conocer, explorar, entablar un auténtico diálogo con ese mundo selvático que los desborda por completo.

del recorrido por el río: “Todo se concentra ahora en Aguirre. En su mano está la vida y la muerte y hasta las almas de aquellos hombres. [...] Todo el misterio y la fascinación trágica de la naturaleza parece haberse refundido en su persona” (100). Atrapados en un nudo de angustia y privaciones, en un medio extraño cuyas manifestaciones suscitan sobre todo indiferencia o tedio, no es raro que los participantes en el lance quieran salir del río en cuanto sea posible. De principio a fin, como ya había ocurrido en los viajes de Pizarro y de Orellana, la selva torna a ser un lugar de paso, un obstáculo tan molesto como temible, un espacio liso y al mismo tiempo «liso»²³, al que los expedicionarios apenas se asoman en busca de comida, contra el cual blanden sus espadas y disparan sus arcabuces en repetidas ocasiones, pero en el que a la postre no es factible proyectar una ocupación duradera.

Por otra parte, sucede con frecuencia que los españoles cometen errores infantiles –pero no por ello menos fatales– debido a su desconocimiento del entorno y de las culturas locales. Ya desde antes de la salida de la expedición, algunas decisiones de los capitanes tienen consecuencias perjudiciales. Es el caso de Ursúa, que hace armar los bergantines y las chatas y los deja expuestos a las lluvias torrenciales del invierno amazónico: la humedad acaba por dañar las maderas y acarrea la pérdida de varios barcos y de buena parte de sus bastimentos (33-5). Pero los ejemplos más reveladores sobrevienen durante la navegación río abajo, en plena travesía de la selva. Pensemos en el soldado que, con una curiosidad bien comprensible en esas circunstancias, se interesa por las cerbatanas y, mediante gestos, le pide a un indio que le explique su uso; el indio extrae un dardo, lo introduce en la cerbatana y luego sopla con fuerza apuntando en dirección al río; el soldado quiere imitarlo, empuña la cerbatana y alarga el brazo para tomar un dardo, pero el indio se resiste a darle uno. “Trató el soldado de arrebatárselo, del atado que llevaba a la espalda, por fuerza. Hubo una breve lucha. Tan silenciosa y breve que nadie la advirtió. El español cogió el dardo. Sintió la breve punzada de la aguda punta en un dedo. Pero no pudo hacer más. Sintió una gran pesadez y torpeza como si todos los miembros empezaran a hinchársele y aflojársele” (42). El soldado cae agonizante y

²³ Deleuze y Guattari definen los espacios *lisos* –intensivos, rizomáticos, vectoriales, heterogéneos– por oposición a los espacios *estriados* –extensivos, arbóreos, métricos, homogéneos– (1980: 592-625). Las selvas tropicales son un buen ejemplo de espacios lisos que, desde los tiempos de la conquista, se oponen a la compartimentación y al control estatal. Las primeras entradas de los españoles al Amazonas, aparte de establecer la gran línea de conexión entre los Andes y el Atlántico, que sin duda será crucial para el proceso de colonización en los siglos siguientes, no lograron estriar el espacio selvático; esto explica en parte por qué, después de los fracasos de Orellana y Ursúa, ninguna expedición se aventuró de nuevo por el río durante casi un siglo.

unas horas más tarde otro soldado tropieza con su cadáver ya frío. En este ejemplo, la ineptitud del español para apropiarse del conocimiento local está ligada a su desprecio por el indígena, a su ciego sentimiento de superioridad que lo lleva a imponerse a las malas en vez de prestar la atención debida a las indicaciones y los gestos del otro, que conoce bien el efecto mortal del curare con el que están empapadas las puntas de los dardos. El hecho de que, en su rudeza, el soldado español se pinche a sí mismo con el dardo recalca la faceta autodestructiva de su actitud prepotente.

Otras veces, es la imprudencia de sus acciones sobre el terreno lo que conduce a los españoles a un resultado aciago. Así le ocurre al soldado que, para alcanzar los frutos de un árbol cargado de guayabas, se apoya en la horqueta del tronco sin fijarse antes dónde pone la mano (un descuido incomprensible para cualquier indígena de la región) y es mordido mortalmente por una serpiente de manchas blancas y rojas que estaba allí enrollada (47). También es el caso de otro soldado que, habiendo recibido un ligero corte en su brazo mientras probaba sus armas, lo hunde en el agua del río para lavar la herida; emergen entonces pirañas que asaltan el brazo a mordiscos y, para horror de quienes acuden al escuchar los gritos del soldado, sólo dejan los huesos ensangrentados: “Los indios servidores les explicaron que aquellos eran unos peces que, en numerosos bandos, atacaban y devoraban cualquier ser vivo que tuviese una herida o mancha de sangre fresca. Sin esto, uno podía sumergirse en medio de ellos sin riesgo” (48). Es cierto que, en estos y otros pasajes de la novela, los indios sólo figuran como comparsas; no obstante, sus contadas intervenciones permiten suponer que muchas de las calamidades sufridas por expediciones como la de Ursúa se tornaron aún peores debido a la actitud usualmente poco receptiva de los europeos con respecto a los pueblos nativos y sus saberes tradicionales.

Los sufrimientos y el hambre soportados por el camino, el pavor experimentado ante las amenazas acechantes en la espesura, la magnitud de la desilusión provocada por el fracaso tienen sin embargo mayor peso en el imaginario que la indiferencia de los españoles frente a la selva, o que las imprudencias y los errores cometidos por desconocimiento. Incidentes como los que he citado tendrían un alcance meramente anecdótico (las narrativas de la selva están de hecho repletas de episodios parecidos) si no fuera porque, articulados en el marco de la búsqueda de El Dorado, iluminan a contraluz el tipo de experiencia en cuyo seno cristalizan las

representaciones sobre la selva. A este respecto, el capítulo titulado “El humo de los Omaguas” resulta de especial interés, pues enfoca dichas representaciones en un momento clave de su gestación, cuando Aguirre y los demás sobrevivientes se acercan a la desembocadura del río y cuando, por lo tanto, el mundo selvático ya no va a ser más una presencia abrumadora sino un cúmulo de recuerdos que empieza su proceso de sedimentación en la memoria. Aunque la salida al Atlántico está próxima, los viajeros tienen la sensación de estar atrapados:

Los dos bergantines parecen detenidos y apresados en un légamo letal. Ya no avanzan. Ya no podrán salir nunca más del inmenso río. Los más han caído enfermos y tienen una visión delirante de la naturaleza y de los misteriosos seres que la pueblan. Un contacto frío con la piel en la sombra es una serpiente, o un ciempiés gigante o cualquier otro de aquellos extraños insectos monstruosos. Un zumbido en el aire puede ser el de la cerbatana mortal que el indio dispara desde la maleza, o simplemente el vahído de la fiebre que empieza a arder inextinguible a todo lo largo de la sangre. [...] Es como si sobre todos aquellos hombres hubiese caído el imperio de un maleficio. (98-9)

Al cabo de meses de navegación por el río, la mayor parte de los expedicionarios tiene «una visión delirante de la naturaleza y de los misteriosos seres que la pueblan»: esta fórmula define la atmósfera en la que cuaja la visión de la selva como lugar peligroso y anárquico, colmado de amenazas impredecibles. Las penurias derivadas de la indiferencia, del descuido, del desconocimiento son atribuidas a una suerte de maleficio proveniente de la espesura; los riesgos asociados al clima, a la fauna, a los indios aparecen deformados y agigantados por el miedo; la sensación de encierro motivada por la inmensidad selvática es percibida como un síntoma de intenciones letales ínsitas en la corriente del río, en la maleza, en el légamo. Si bien el espacio acotado de los bergantines es para los viajeros un refugio contra las fieras y las flechas –tanto las reales como las imaginarias–, no los exime de los tormentos de un clima al que no están habituados. El espectáculo de la vegetación y de las aldeas indígenas en las orillas es como una película monótona vista con ojos febriles desde la cubierta de los barcos. La tierra es ante todo un sitio para descansar y encontrar alimentos antes de proseguir la navegación.²⁴

²⁴ Este tipo de recorrido espacial corresponde a un modelo establecido durante el primer viaje de Orellana por el Amazonas. En su análisis de la crónica de Fray Gaspar de Carvajal, María Teresa Pérez muestra que para los españoles “los lugares se suceden con una rapidez casi cinematográfica, desde el alejamiento real que les impone el bergantín. El narrador es un observador que mira desde la lejanía... Esta vista panorámica apenas si se detiene en detalles”; en suma, lo que le interesa a Carvajal es “subrayar la hostilidad de la naturaleza, convertida en obstáculo” (1989: 199 y 203). En la película *Aguirre, la ira de Dios* (1972) de Werner Herzog, la mirada distanciada de los españoles constituye el núcleo de la representación filmica del viaje por el río.

Pero el distanciamiento visual de los viajeros con respecto al entorno amazónico no sólo repercute en los imaginarios oscuros (la selva malsana, letal, enmarañada) sino también en los luminosos (la selva fecunda, plena de riquezas). Como es bien sabido, un personaje, un objeto, un mundo desconocido puede parecer amenazante o maravilloso, aterrador o mágico, dependiendo de las circunstancias. Los conquistadores, enfrentados en América a todo tipo de novedades en una notable variedad de circunstancias, oscilan con frecuencia entre el asombro y el temor, el azoramiento y la maravilla. Así sucede en los primeros viajes al Amazonas; para Orellana y sus acompañantes, la naturaleza americana es sentida “ya como espectáculo fabuloso, ya como continua amenaza” (Pérez 1989: 202). La novela de Uslar Pietri también expresa esta ambigüedad en las últimas escenas del viaje por el río: antes de llegar al estuario, los viajeros fatigados y enfermos creen distinguir a lo lejos las torres de la ciudad dorada y se aglomeran en la cubierta, tratando de apreciar mejor el portento, el lugar mágico tantas veces soñado: “Ya les parecía tener en las manos el fabuloso reino. Ya no se acordaban del temor y de las angustias. Todo parecía haber pasado y estar amaneciendo una vida nueva. Allí, al fin, tras las largas leguas y los días terribles, estaban los Omaguas, su rey cubierto de oro, sus ídolos de oro, sus ciudades de oro”. Lope de Aguirre, sin embargo, ordena que los navíos se alejen enseguida de lo que a su juicio es sólo un espejismo y se internen en el centro del río: “Todos callaron, pero hasta el anochecer, muchos todavía permanecían inmóviles, con los ojos fijos, clavados en la distancia, en la que ya nada se veía” (1985: 101). La expedición prosigue hacia la isla Margarita, pero queda flotando en los ánimos la ilusión de haber estado cerca del tesoro prometido, de haber estado a punto de alcanzar El Dorado. Las desilusiones, los sufrimientos, el fracaso agrietan el mito movilizador, pero no deshacen del todo su hechizo; el brillo del oro entrevisto en la distancia continúa poblando la imaginación y despertando la codicia de incontables viajeros y exploradores en los siglos siguientes²⁵.

En suma, *El camino de El Dorado* ofrece una rara mezcla de acatamiento a la tradición y revisión crítica. Su autor se atiene a la versión de los hechos aportada por las crónicas, mantiene a los indígenas en segundo plano y sin darles voz, describe la selva desde el punto de

²⁵ Magasich-Airola y de Beer (1994: 110-118) hacen un recuento de numerosas empresas organizadas en busca de El Dorado mucho tiempo después del fracaso de Ursúa, incluyendo los trabajos de varias compañías inglesas que, a finales del siglo XIX e inicios del XX, basándose en informaciones aportadas por Humboldt, desecaron buena parte de la laguna de Guatavita.

vista de los forasteros y refuerza la noción colonial según la cual Aguirre fue un traidor y un tirano. No obstante, su examen de lo que implica en términos existenciales «entrar en la selva» le permite recrear en forma muy plausible la experiencia de los expedicionarios, ayudándonos a precisar las raíces concretas de las representaciones de lo selvático y poniendo en claro la insostenibilidad del dualismo «naturaleza / historia». También en *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* de Miguel Otero Silva se mezclan la tradición y la crítica, pero aquí la mixtura es de valor opuesto. Por contraste con el énfasis de Uslar Pietri en los factores ambientales, en la novela de Otero Silva la selva es mero telón de fondo, y las descripciones que de ella hace el narrador se distinguen por su carácter estereotipado. En cambio, Otero Silva procura redimir a Aguirre de la fama de tirano cruel que lo rodea desde las crónicas de Vásquez y Alместo²⁶. La novela consta de tres partes de igual extensión en las que Lope de Aguirre es, respectivamente, “el soldado”, “el traidor” y “el peregrino”; el viaje por el río abarca sólo la segunda de ellas; el título y la estructura de la obra indican que el acento de la narración no está puesto en el camino sino en el protagonista, cuya rebelión es para Otero Silva un antecedente de las declaraciones de independencia del siglo XIX.

Resulta instructivo constatar cómo esta novela, a la vez que plantea la cuestión de la autonomía hispanoamericana con respecto a la dominación española, reitera en forma acrítica la visión eurocéntrica de la selva heredada de la colonia. Consideremos el siguiente pasaje:

De la lejanía llegan los ruidos insólitos de la selva, tal como si una compañía de músicos enloquecidos tocaran en bárbaro desorden sus instrumentos y desataran una melodía irracional y tenebrosa. Se funden en un mismo caudal sonoro: el aullido de los vientos, el retumbo de los truenos remotos, el crujido de las ramas secas quebradas por pasos invisibles, la caída terrible de los inmensos árboles, el rumor constante del gran río, el estruendo del torrente al desprenderse por un estrecho precipicio, el croar de bajo profundo de los sapos gigantes, los silbidos y cantos de mil pájaros diversos, la gritería escandalosa de los papagayos, el chillido de los monos que suplican cual mendigos y lloran cual plañideras, el alarido de un tapir muriendo entre las garras de un puma, el bramido de los caimanes en celo, el llamado de las bocinas de calabaza que los indios hacen resonar en las guazábaras como botutos bélicos, el intenso clamor de los mauaris y yuruparis sagrados, y el repique de los tambores tundulis que se oyen a muchas leguas de distancia. (1979: 159-60)

²⁶ Según Ingrid Galster, el propósito de Otero Silva era “la desmitificación y rehabilitación” de Aguirre “mediante la reconstrucción de su historia individual”. Ese objetivo sólo se logra en escasa medida porque, como advierte con acierto la autora, Otero Silva “suprime a sabiendas la contradicción que habita en la figura histórica de reclamar para sí una libertad a costa de la libertad de otros, a fin de crear un héroe positivo” (2011: 605 y 619).

Este párrafo, insuperable a su modo, puede prestar excelentes servicios como antología de lugares comunes. Los sonidos de la selva llegan «de la lejanía» y su fragor es «bárbaro», «tenebroso», «irracional», cual si se tratara de una melodía nunca antes oída, interpretada por «músicos enloquecidos». En el seno de la espesura reina la confusión; no en vano allí retumban al unísono «aullidos», «rumores», «bramidos», «silbidos», «bocinas», «alaridos», «estruendos», «repiques de tambor», «clamores», etcétera. La adjetivación utilizada por el narrador enfatiza que la selva es un territorio de radical otredad, debido a su aura de misterio (los ruidos son «insólitos», se escuchan crujidos provocados por «pasos invisibles»), a su desmesura (los sapos son «gigantes» y su croar es «profundo», los árboles son «inmensos» y su caída es «terrible») y a la lucha sin cuartel que allí se vive (mientras un tapir «muere entre las garras de un puma», los indios acuden a sus «guazábaras»). Los yuruparis de los indios tienen que ser, desde luego, «sagrados», y no pueden faltar los papagayos escandalosos, los monos chillones, los caimanes «en celo». Todo ello se funde «en un mismo caudal sonoro»: las voces y actividades de los indios se sitúan en el mismo plano que las voces del viento, del río, de la vegetación y de los animales, lo que rubrica su carácter natural.

El acento estereotipado del párrafo de Otero Silva no procede de los elementos que lo integran (¿qué duda cabe de que la selva es enorme y de que en ella hay ríos torrentosos, monos que chillan, árboles que caen?) sino de su acumulación desconsiderada, del prejuicio que le atribuye a esa suma un talante bárbaro e irracional, y de la implícita asimilación del todo a un estado de pura naturaleza. La enumeración que ocupa la mayor parte del párrafo es un pequeño inventario, un catálogo variopinto que privilegia ciertos elementos susceptibles de satisfacer las expectativas de una mirada externa sedienta de exotismo y de misterio. El lector desprevenido, al recorrer el citado pasaje de Otero Silva, se imaginaría que Aguirre y sus hombres tropezaban a cada paso con pumas y tapires, con torrentes y cascadas, con tribus belicosas tocando el tambor. Las incursiones de los conquistadores, sin embargo, duraron meses enteros, y en ese tiempo los encuentros con fieras y con otras «maravillas» no ocurrían todos a la vez sino azarosa y escalonadamente, con prolongados intervalos de quietud, de tedio, de navegación silenciosa bajo el asedio de los mosquitos, o, cuando los expedicionarios desembarcaban en las orillas, de marcha entre el barro y las hojas acumuladas en el suelo. Recordemos, además, que ya las dos primeras líneas del pasaje en cuestión caracterizan la

selva como núcleo de irracionalidad y barbarie; la enumeración que viene luego simplemente confirma ese supuesto que no se discute. La espesura selvática es naturaleza salvaje en la que coexisten confusamente árboles, sapos, indios, pájaros, ríos, calabazas, truenos... Un lugar en el que, por lo tanto, hace falta alguien (presumiblemente, los representantes de la civilización) que venga a poner las cosas en su sitio. Como el lector puede apreciar, el párrafo de Otero Silva ilustra bien el efecto de distorsión suscitado por el lente de la mirada colonial; en él se combina el temor del forastero ante una realidad que, en cierta forma, parece trasgredir los criterios usuales de inteligibilidad y orden, con el apetito de aventuras y de mundos nuevos. La selva torna a ser un caos que causa miedo pero también curiosidad, que ilusiona tanto como asusta y que, en consecuencia, resulta inquietante en los dos sentidos del término: por atracción y por repulsión.

Mi interés principal, sin embargo, no es hacer una compilación de clichés sobre la selva sino identificar en los textos narrativos aquellos ingredientes que desenmascaran los clichés, contribuyendo así al surgimiento de una perspectiva crítica con respecto a su influjo. En este orden de ideas, si bien Otero Silva se pliega inconscientemente al legado colonial en cuanto atañe a la representación del entorno ambiental amazónico, su trabajo subraya un elemento desmitificador de otro nivel. Me refiero a la incredulidad de Lope de Aguirre a propósito de El Dorado –un rasgo que está presente en la novela de Uslar Pietri pero que Otero Silva traza con mayor nitidez. Para el Aguirre de Otero Silva, El Dorado es una “milagrosa mentira” concebida “por la imaginación de los profetas indios a modo de contrapeso o escudo ante el estrago que les hacían los arcabuces y caballos españoles”. Con lucidez, Aguirre se da cuenta de que esa mentira sagaz afecta doblemente a los conquistadores, no sólo extraviándolos en la inmensidad selvática en busca de un lugar ilusorio, sino también sembrando la discordia entre ellos: “En el afán de domeñar esa quimera nos tragan vivos las selvas lóbregas, nos ahogan los ríos tumultuosos, nos matamos los unos a los otros desaforados por la envidia y la ambición” (147). La novela de Otero Silva pone con ello de relieve una de las facetas menos recordadas del mito de El Dorado: la de haber sido empleado como estrategia defensiva por los pueblos nativos. Esto no significa, desde luego, que los nativos inventaran ex profeso El Dorado, sino que se valieron, para fines acerca de los cuales sólo podemos especular, del prestigio y la

difusión adquirida por la antigua leyenda chibcha del cacique dorado, y de la inclinación de los españoles a creer y a extrapolar ese género de historias²⁷.

El escepticismo del líder de los marañones respecto al Dorado va acompañado, en la versión de Otero Silva, de una crítica a la actitud de muchos conquistadores cuya principal expectativa es poder sustraerse a las exigencias del trabajo: “Habéis acometido esta empresa con el designio de haceros ricos y poderosos de golpe y porrazo, sin labrar la tierra, sin amasar el pan, sin forjar el hierro, sin leer los libros, con el oro y la plata de los Omaguas que pedís a Dios hallarlos a flor de tierra, ya que a cavar una mina tampoco os han enseñado” (147). De acuerdo con esto, la credulidad con que los españoles acogían las leyendas sobre lugares míticos es fomentada en parte por las ansias de riqueza rápida, pero también por un contexto histórico en el que los invasores europeos se representaban la realidad americana, incluyendo sus selvas, como un territorio a lo largo del cual estaba diseminado, en sitios que era preciso ubicar, un cuantioso y espléndido botín. Tal noción encaja bien con la dinámica que articula los imaginarios coloniales de la selva, surgidos en el contexto de expediciones cuyos participantes, a pesar de los sufrimientos que los hostigaban por el camino, estaban acostumbrados a pensar con el deseo y a ver con la imaginación. Al mismo tiempo, ella crea un escenario propicio para las prácticas extractivas que marcan con su impronta la historia económica del continente desde la época de la conquista.

Antes de finalizar el capítulo, vale la pena mencionar que Otero Silva, en algunos casos, se aparta de las crónicas sin que sea del todo clara su intención. El mejor ejemplo de ello es un evento protagonizado por el soldado García de Arce. Al inicio de la expedición, Ursúa envía a García de Arce río abajo, al frente de un grupo de soldados, para que haga acopio de provisiones y lo aguarde en la desembocadura del río Cocama. Varios meses más tarde, cuando ya muchos dan por perdido a García de Arce, lo encuentran refugiado con su gente en una isla.

²⁷ Beatriz Pastor dice que los mitos inspiradores de las empresas de conquista “no fueron creaciones individuales” sino el fruto “de una intensa tendencia quimérica y mitómana entre los españoles del siglo XVI”. Dichos mitos “entroncaban con leyendas y noticias más o menos vagas que provenían o bien de la tradición occidental y asiática o bien de tradiciones indígenas”. A menudo, los españoles “identificaron los pocos datos y las noticias vagas y contradictorias que recibían de los indígenas sobre los lugares y tierras hacia los que se dirigían con los objetivos míticos que constituían el fin de su expedición, sin que, en la mayoría de los casos, hubiera la menor base real para tal identificación. En otras ocasiones, se dio una coincidencia real entre un mito indígena y una leyenda europea. Y, por último, hubo numerosos casos en los que la certeza en la existencia de determinado objetivo mítico en el continente americano se dio como resultado de relaciones mentirosas [...] o de invenciones y mentiras que contaban los propios guías y cautivos indígenas por motivos muy diversos” (2008: 198-9).

El recuento de lo que allí aconteció es referido en estos términos por el cronista Francisco Vázquez:

Hallamos al dicho García de Arce con sus compañeros, hechos fuertes en su palenque que habían hecho delante de la puerta de los bohíos por temor de los indios, que cada día les venían a dar guerra, que si no fuera por el García de Arce que con la escopeta les hacía gran daño los hubieran muerto. [...] Estaban con tanto temor de los indios, que viniendo un día de paz los indios, pensando los nuestros que era cautela y que venían a matarlos, por atemorizar a los indios, mataron dentro de un bohío más de 40 dellos a estocadas, por consejo y mandado del dicho García de Arce según se dijo (1987: 63-4).

Pedrarias de Almesto transcribe casi al pie de la letra este texto, limitándose a suprimir algunas redundancias (Carvajal, Almesto y Rojas 1986: 114-5). Para Vázquez y Almesto, por lo tanto, la matanza ordenada por García de Arce es el resultado de una situación de guerra con los indígenas, normal en el contexto de la conquista. Es verdad que, antes de la matanza, los indios venían en son de paz, y que la reacción de García de Arce es sanguinaria. Pero el texto dice que actuó dominado por el temor. Dadas las dificultades de comunicación, es probable que el español, acorralado en tierras extrañas, haya malinterpretado algún gesto de los indios y creído por ello que les estaban tendiendo una emboscada. Si a ello le añadimos el aflojamiento de los lazos de autoridad que podrían haberlo contenido (¿ante quién habría de rendir cuentas García de Arce en esas lejanías?) y el ascendiente de los hábitos violentos propiciados entre los españoles por la conquista —que a menudo hicieron del recurso a la armas casi un reflejo—, la decisión adoptada por García de Arce, pese a su brutalidad, parece guiada por una cierta lógica.

En la novela de Otero Silva esa lógica se difumina. El texto confirma que García de Arce tenía fama entre sus compañeros por su excelente puntería con el arcabuz. Sin embargo, uno de los hombres bajo su mando cuenta que, en realidad, durante los primeros días en la isla, se había entablado una relación cordial con los indios:

Al principio éstos eran amables y les traían frutos de la tierra y huevos de tortuga, así se pasó el tiempo hasta un viernes en que García Arce hizo encerrar a sus visitantes dentro de un bohío y ordenó que los matasen a todos, más de cuarenta fueron exterminados a estocadas y puñaladas, la sangre formó un arroyo que bajaba por la ladera hasta juntarse a las aguas del río, García de Arce se disculpó diciendo que el cacique Pappa les preparaba una celada, el soldado que ha contado la historia espera que el gobernador Ursúa repruebe severamente una acción tan cruel e innecesaria (1979: 143-4).

En esta reescritura de los hechos, al encarnizamiento de García de Arce se suman su ingratitud y, sobre todo, su irracionalidad, que atenta contra los intereses de los propios españoles: luego de la matanza, los otros indios abandonan la aldea y se acaba el suministro de alimentos. ¿Cómo justificar una acción tan atroz en circunstancias en las que, lejos de reportar un beneficio, ella acarrea serias pérdidas? Así relatado, el episodio parece inscribirse, por su crueldad, en la tradición de la leyenda negra de la conquista, y por su irracionalidad, en una senda que anticipa las matanzas gratuitas de la época de las caucherías. Otero Silva carga las tintas de un modo que, probablemente, busca presentar los eventos de la conquista como un símbolo de las violencias que han azotado la región amazónica en distintos momentos de su historia. La imagen del arroyo de sangre que baja por la ladera y se une con las aguas del río refuerza esa impresión²⁸. Sin embargo, cabe reprochar a Otero Silva su celo excesivo. En efecto, no hace falta convertir a García de Arce en un monstruo de maldad para advertir la afinidad que existe entre las violencias de algunos conquistadores y las de algunos caucheros y narcotraficantes. La escueta información suministrada por los cronistas basta para ilustrar la faceta oscura de la conquista. Es obvio que durante las primeras incursiones europeas en la selva ya están dadas las condiciones de impunidad, de desprecio por el otro, de familiaridad con un armamento eficaz, de sensación de extravío y de miedo cerval que pueden desatar una violencia sin nombre por parte de hombres acostumbrados a imponerse por la fuerza. Se me podría objetar que Otero Silva, en su condición de novelista, no está obligado a ceñirse a los documentos históricos. Eso es verdad, pero también es cierto que los buenos novelistas esquivan a toda costa la tentación del panfleto, a fin de no traicionar la verdad profunda de sus novelas. Por lo demás, el pasaje sobre García de Arce roza apenas una cuestión álgida sobre la cual volveré en más de una ocasión: los ejemplos de actos atroces cometidos por forasteros contra nativos indefensos son numerosos en la narrativa de la selva.

Por lo pronto, a guisa de conclusión, el cuadro 1 resume las tres líneas principales de desarrollo de los imaginarios de la selva cuyo origen se remonta a la situación existencial vivida por los conquistadores durante sus incursiones amazónicas.

²⁸ Recordemos que, en la atmósfera intelectual de la izquierda latinoamericana de los años setenta, de la cual Miguel Otero Silva es un representante prominente, la imagen de la sangre que corre expresa la visión de Latinoamérica como un continente que no cesa de desangrarse desde la época de la conquista; buen ejemplo de ello es el popular libro de Eduardo Galeano *Las venas abiertas de América Latina*, publicado en 1971 (ocho años antes de la aparición de *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*).

Cuadro 1. Representaciones de la selva en la época de la conquista

<i>La selva fecunda</i>	<i>La selva enmarañada</i>	<i>La selva inclemente</i>
Visión de la selva fomentada por la promesa de las riquezas ocultas en su interior y por la vegetación exuberante.	Visión de la selva fomentada por los obstáculos e inconvenientes del camino y por las dificultades para orientarse en ella.	Visión de la selva fomentada por el fracaso de las expediciones y por el pesado saldo de víctimas que arrojaba cada viaje.

Como lo muestran las cuatro novelas que he analizado, cada uno de estos temas sólo en parte responde a las características ambientales del entorno selvático: la noción de la selva fecunda, afín a los imaginarios del paraíso virgen, se apoya fuertemente en las esperanzas que tenían los españoles de encontrar oro, plata, especias; la noción de la selva enmarañada, afín a los imaginarios de la selva como laberinto vegetal, responde en buena medida a las torpezas y errores cometidos por los españoles a causa de su ignorancia del terreno y de su ceguera con respecto a las culturas locales; la noción de la selva inclemente, afín a los imaginarios de la espesura letal y del infierno verde, es entre otras cosas un reflejo de la desilusión sufrida por los conquistadores al término de expediciones cuyos resultados no respondían en absoluto a las exageradas expectativas iniciales. La realidad ambiental de la Amazonía y la coyuntura de la empresa conquistadora forman, por ende, una trenza cuyos hilos naturales e históricos están tan íntimamente entretejidos que resultan indisociables.

Esto ayuda a entender por qué la selva ocupa en las novelas de Benites, Aguilera Malta, Uslar Pietri y Otero Silva un lugar a la vez central y marginal. Aunque decisivo para el destino de las expediciones de Orellana y de Ursúa, el entorno amazónico sigue siendo al cabo un territorio desconocido sobre el cual los españoles proyectan sus esperanzas, con el cual tropiezan sus esfuerzos y al cual terminan imputando sus desengaños. A las dificultades de los conquistadores para afrontar la realidad selvática se suman la lejanía y el aislamiento de la selva con respecto a los ejes del poder colonial en América, que a su vez están alejados y relativamente aislados con respecto a la fuente central del poder en la península ibérica. La selva entra en la tradición de la historia occidental como el margen de un margen, la periferia de una periferia, el borde o frontera de las *terras incognitas* aún no asimiladas –y quizá

inasimilables. El efecto de distorsión que esto implica ha adquirido con el tiempo un grado de evidencia difícil de soslayar; de ahí que en la revisión de la historia tradicional llevada a cabo por los cuatro autores mencionados persista una visión de la selva profundamente marcada por la huella de los viejos imaginarios eurocéntricos. Ello no impide que, como hemos visto en este capítulo, sus novelas hagan aportes relevantes para el desarrollo de esa vigilancia crítica que tanto necesitamos a fin de contrarrestar la fascinación que siguen ejerciendo los estereotipos de la selva.

Capítulo 3

Crítica de la violencia conquistadora y sus mitos movilizadores en dos novelas de William Ospina

«Se cacher, se camoufler est une fonction guerrière.»

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille Plateaux*, 340.

«En diciembre, cuando se descuelgan las grandes lluvias, los ríos engordan como cadáveres de dioses... y las corrientes preñadas alzan olas de peces.»

Manuel Scorza, *La danza inmóvil*, 59 y 83.

Por la misma época en que Uslar Pietri escribía su novela sobre la expedición de Ursúa, dos autores destacados, el venezolano Enrique Bernardo Núñez y el cubano Alejo Carpentier, se preguntaban por el sentido profundo de El Dorado. En una serie de cuatro crónicas de 1943 publicadas bajo el título de “Orinoco: capítulo para una historia de este río”, Núñez repasa documentos históricos relativos a las expediciones de Sir Walter Raleigh a la región de la Guayana y constata el dinamismo de la leyenda: la ciudad de oro se desvanece una y otra vez en la distancia, burlando los esfuerzos de sus obstinados buscadores. En opinión de Núñez, la persistencia de esta situación plantea una cuestión enigmática. ¿Se trata simplemente del oro, o hay algo más, surgido de un malentendido entre los europeos y los nativos? Las flotas sucumbían a las tempestades, la fiebre y las flechas diezmaban las expediciones, y al cabo “los caciques señalaban siempre en dirección de las más impenetrables montañas. El hombre blanco introdujo en el Nuevo Mundo la superstición del oro. Y acaso en las ciudades de El Dorado hay algo más que oro. Acaso sus tesoros son de otra naturaleza, fuera del alcance de nuestros groseros sentidos” (1947: 127). Allí en donde los europeos creían vislumbrar el resplandor del precioso metal, los caciques posiblemente hacían referencia al resplandor de algo distinto, algo difícil de traducir, algo que sólo podía percibirse a condición de considerar el horizonte desde una perspectiva diferente.

En las reflexiones de Carpentier durante su viaje a la selva venezolana, consignadas en varias crónicas de 1948 agrupadas luego bajo el sugestivo título de *Visión de América*, se plantea una idea semejante, aunque ya no en el contexto del choque entre europeos y nativos, sino tres siglos después, en el encuentro de un colono mestizo con la selva. La cuarta crónica cuenta la historia del explorador venezolano Lucas Fernández Peña, que llega a la zona de la Gran Sabana en 1924 y funda el poblado selvático de Santa Elena de Uairén. Fernández Peña, después de haber hallado yacimientos de oro y de diamantes, deja pasar la ocasión de enriquecerse porque, según Carpentier, ha comprendido “la inutilidad del oro para todo individuo que no aspira a regresar hacia una civilización que no sólo inventa la bomba atómica, sino que halla, además, justificaciones metafísicas a su empleo” (1999: 50). La aventura de este insólito buscador de El Dorado que, sin embargo, desdeña el oro, culmina con el descubrimiento del verdadero sentido de su búsqueda: “La Utopía tangible en obras, sensible de recuerdos, de una vida lograda, de un destino impar, de una existencia afirmada en hechos, de un desprecio total por las deleznable facilidades”. Fernández Peña prefiere por ello internarse de tiempo en tiempo en el riñón de la selva y dedicarse a ver lo que otros no han visto, a explorar las maravillas que encierra esa región a la que llegara un día atraído por la leyenda. Carpentier cierra la crónica contrastando el caso de Fernández Peña con el de los buscadores medievales y renacentistas de la piedra filosofal: “«Solo serán dignos de hallar el secreto de la transmutación de los metales, aquellos que no saquen provecho del oro obtenido», reza una de las leyes fundamentales de la alquimia –ley oculta que es, probablemente, el verdadero gran secreto de El Dorado” (53).

El replanteo del tema de El Dorado, tal como lo proponen Núñez y Carpentier, abre una vía interesante para reexaminar la herencia de la conquista y la colonia. La pregunta por el eventual sentido de El Dorado entre las poblaciones amerindias resulta especialmente inquietante en la medida en que su mero planteamiento remueve la espesa capa de olvido que recubre la mayor catástrofe histórica desencadenada por la conquista y la colonización del continente: la desintegración lenta pero sistemática de las culturas autóctonas. Esta dimensión decisiva del asunto, que con todo es la menos visible, no aparece desarrollada en las crónicas de Núñez y sólo está insinuada en las de Carpentier, pese a la denuncia que el primero hace de la «superstición del oro» de los europeos, y a la noción carpenteriana de la selva como un

refugio donde sería posible escapar de la civilización occidental decadente, cuyas hazañas incluyen la invención y el uso de armas atómicas. Ello no es óbice para que, dando un paso más allá y ahondando en las consecuencias implícitas en las tesis de Núñez y de Carpentier, al Dorado mítico que los europeos nunca encontraron le oponemos un Dorado real que los europeos habrían encontrado sin darse cuenta, pero el cual no podían o no sabían ver –aunque lo tenían ante sus ojos– y cuyo testimonio ignoraron porque no podían o no sabían traducirlo. Si la imagen que deslumbraba a los conquistadores hacía referencia a lo más valioso de la selva, ¿qué podía significar eso para las tribus selváticas? ¿El oro, o más bien los bosques, los ríos, los suelos? ¿O, quizá, sus propios, únicos, insustituibles mundos de la vida, distribuidos en el vasto territorio que se extiende desde los Andes hasta el Atlántico? La insistencia de los españoles en apoyarse en datos suministrados por las tribus que hallaban a su paso fue sin duda una muestra de sentido común (¿quién, después de todo, podía conocer mejor que los nativos las riquezas existentes en la espesura?), pero su mezcla con el impulso fabuloso en busca del oro dio lugar a una ceguera que exacerbó gravemente el malentendido instaurado entre los participantes en aquel choque de visiones del mundo.

En la década de los cuarenta, cuando Núñez y Carpentier escribieron sus crónicas, la antropología amazónica apenas daba sus primeros pasos, y el deterioro de la selva tropical no constituía todavía la preocupación apremiante que empezó a ser dos décadas después. El foco de atención de Núñez por aquel entonces era político; lo que pretendía demostrar era que, en la disputa entre Venezuela e Inglaterra por el control de la Guayana a fines del siglo XIX e inicios del XX, el interés de los ingleses en asegurarse el dominio de ese territorio se alimentaba todavía, además de otros factores geoestratégicos, de la idea de que allí estaba El Dorado. La postura de Carpentier era más compleja; en sus crónicas de *Visión de América*, la revalorización de los grupos aborígenes y la exaltación de la geografía americana coexistían con la reiteración de los imaginarios coloniales. Carpentier escribía por ejemplo que el río Caroní, desde la época de la conquista, mantenía “una rabiosa independencia –más que independencia, virginidad feroz, de amazona indomeñable” (1999: 26), y que el tiempo de la Gran Sabana seguía siendo “el tiempo de la tierra en los días del Génesis” (41). Tales descripciones reafirman la percepción de la selva como territorio situado al margen de la historia, e incluso rubrican el tópico eurocéntrico que le da su nombre a la región. Aunque

Carpentier es consciente de los riesgos que implica el empleo de un lenguaje tan cargado de resonancias coloniales, el entusiasmo que le suscita el espectáculo de la selva aún no encuentra en estas crónicas un contrapeso crítico suficiente: “Y no se me diga que hablar de la virginidad de América es lugar común de una nueva retórica americanista. Ahora me encuentro ante un género de paisaje «que veo por vez primera», que nunca me fue anunciado por paisajes de Alpes o de Pirineos; un género de paisaje [...] del que no existe todavía una descripción verdadera en libro alguno” (32-3). Esta insistencia en el carácter prístino de la selva –en comparación con Europa– se ve compensada en parte por el reconocimiento del protagonismo de los nativos en la modelación y la representación de su entorno ambiental. Así, la Gran Sabana es también “el mundo primero del *Popol Vuh*” (24), y el culto que los taurepanes y los karamakotos de esa zona rinden a la memoria de sus ancestros caribes desmiente las imágenes de una selva intemporal, aún no tocada por la mano del hombre:

Se sabía que aquella peña de perfil vagamente humano había sido erigida por los caribes; se sabía que aquel salto de agua se debía a su industria, y también este paso entre dos ríos, y también los dibujos hechos sobre las piedras que hablan. Porque los Grandes Caribes habían sido capaces de abrir túneles en la masa de los cerros, de arreglar los bosques a su antojo, de meter las corrientes en pasos subterráneos. (46)

La visión de la selva detallada aquí por Carpentier es la de un escenario que a los ojos del visitante ocasional parece naturaleza virgen, pero que en realidad ha sido transformado creativamente por la actividad de culturas históricas asentadas en la región muchos siglos antes del arribo de los europeos. El texto muestra que el tiempo genésico y la apariencia virginal de la Gran Sabana no son –como parece creerlo el autor– la revelación de un mundo anterior al comienzo de la historia, sino la de uno posterior al fin de la historia: al fin de la historia de sus antiguos pobladores caribes. ¿Cómo explicar tal inconsistencia en la visión de Carpentier? Paradójicamente, ella brota del mismo impulso reivindicativo que contrapone la autenticidad de lo «real maravilloso» americano a la viciada civilización europea. Cuando Carpentier sitúa el tiempo del Génesis en la Gran Sabana, eso no refleja su desconocimiento de las culturas aborígenes, sino su intención de hacer del tiempo selvático –que “no era el que miden nuestros relojes ni nuestros calendarios”– el contrapunto crítico del tiempo progresista de la modernidad: “El tiempo estaba detenido ahí, al pie de las rocas inmutables, desposeído de todo sentido ontológico para el frenético hombre de Occidente, hacedor de generaciones cada vez

más cortas y endeblés” (1999: 41). El caso ilustra bien uno de los riesgos que se corre al afirmar la especificidad de América por contraste con Europa y con base en los atributos supuestamente maravillosos de su geografía: el de pasar por alto la historia local sedimentada que, escondida bajo un manto de pura naturaleza, torna a ser invisible.²⁹

Una inconsistencia similar acecha a la hipótesis que, explorando el sendero abierto por Núñez y Carpentier, he planteado antes, según la cual los nativos interrogados por los conquistadores habrían interpretado la noción de El Dorado a partir de su propia experiencia selvática. Dicha hipótesis es muy plausible, pero tiene el inconveniente de no ser verificable: la reconstrucción histórica de las incursiones españolas en la selva en el siglo XVI se enfrenta a un agujero negro en lo que concierne al punto de vista autóctono, ya que no contamos con documentos que revelen cuál fue la impresión que les causó a las comunidades que poblaban la Orinoquía y la Amazonía en esa época la aparición de los hombres blancos en sus tierras, ni a qué se referían exactamente cuando respondían las preguntas sobre El Dorado. Por otra parte, aunque la investigación etnográfica ha constatado el inmenso valor que los grupos indígenas sobrevivientes le atribuyen a la compleja red de interdependencias en la que se sustenta su vida en la selva (por ejemplo, Kohn 2013, Viveiros de Castro 2009, Correa 1990, Descola 1986), no es seguro que ese haya sido también el caso de las comunidades del siglo XVI. A pesar de estas dificultades y reconociendo que la hipótesis se nutre de mi propio interés por la problemática ambiental, ella resulta útil como herramienta heurística para explorar el vínculo entre el valor de la selva y el de la forma de vida de sus pobladores. La crisis ecológica que vivimos, agravada cada vez más por prácticas económicas y extractivas agresivas, nos invita a considerar seriamente la posibilidad de que el sentido de El Dorado se cifre, más que en la selva tomada aisladamente –cual si fuera una mercancía valiosa– o en alguno de sus productos –el oro, el agua, la fauna, las plantas medicinales, la madera–, en la relación a la vez simbiótica e histórica que sus pobladores vernáculos establecen con ella. En este orden de ideas, una

²⁹ En su libro *Alejo Carpentier, el peregrino en su patria*, González Echevarría advierte la óptica europeísta implícita en la tesis carpenteriana: “Suponer que lo maravilloso existe en América es adoptar una (falsa) perspectiva europea, porque sólo desde otra perspectiva podemos descubrir la alteridad, la diferencia. [...] La magia puede que esté en esta orilla, pero tenemos que verla desde la otra para verla como tal” (1993: 156). González Echevarría destaca asimismo (219-24) el papel clave que juegan las crónicas de *Visión de América* – parte de un texto inconcluso titulado *El libro de la Gran Sabana*– en la concepción de *Los pasos perdidos*, una novela en la que, como veremos luego, se manifiestan plenamente tanto el alcance como las limitaciones de la tesis de lo «real maravilloso».

adecuada reapropiación del sentido de El Dorado –ya no como leyenda o mito sino como metáfora de las riquezas socioculturales y ambientales del trópico– implica reconocer el valor de la perspectiva local, cuyo conocimiento de la selva ha sido menospreciado durante tanto tiempo.

Pero, ¿acaso es posible recuperar las trazas de esas visiones del mundo que, por haber sido ignoradas, nunca pudieron darse a conocer, como pasó con las comunidades amazónicas del siglo XVI? Y aún si ello fuera posible, ¿qué sentido tendría ese trabajo de recuperación cinco siglos después? Al volver sobre las heridas dejadas por la empresa conquistadora, ¿no se corre el riesgo de reabrir las, impidiendo su cicatrización? Estas preguntas, que ponen en cuestión la relevancia de escribir nuevas ficciones históricas sobre la conquista, encuentran su respuesta en las vicisitudes del presente latinoamericano. En efecto, el sentido de volver a contar eventos históricos terribles ampliamente conocidos y a sabiendas de los irreparables vacíos causados por las inclemencias del paso del tiempo no es otro que el de iluminar un presente espinoso derivado de ese pasado y de sus secuelas neocoloniales. Así lo entiende el escritor colombiano William Ospina cuando aborda dicho espectro de problemas en su trilogía narrativa integrada por las novelas *Ursúa* (2005), *El País de la Canela* (2008) y *La serpiente sin ojos* (2012), las cuales narran la conquista de diversas regiones de la actual Colombia, así como las primeras incursiones de los españoles en la cuenca amazónica, profundizando la crítica de los imaginarios de la selva emprendida por autores como Uslar Pietri, Carpentier y Aguilera Malta.³⁰

Las dos últimas novelas de la trilogía de Ospina tienen especial interés para mi trabajo, pues retoman las expediciones de Orellana y Ursúa desde una perspectiva que hace aparecer los hechos a una nueva luz. Si bien han sido elaboradas respetando los moldes de la novela histórica tradicional y los eventos narrados se basan en una copiosa documentación, estas novelas se apartan de la narración en tercera persona empleada en las obras que comenté en el capítulo anterior; la tarea de contar la historia recae ahora en Cristóbal de Aguilar, soldado hijo de padre español y madre indígena cuya condición mestiza lo sitúa en la intersección del punto

³⁰ Entre las fuentes históricas utilizadas por Ospina, ocupan el primer plano las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos, extensa crónica en versos en la cual Ospina se inspiró para escribir su trilogía novelesca y a cuyo análisis está consagrado su libro *Las auroras de sangre*. El trabajo de Ospina se nutre asimismo de información obtenida en las crónicas de Fernández de Oviedo, Cieza de León, Gaspar de Carvajal y Francisco Vázquez.

de vista de los conquistadores y el mundo de la vida de las poblaciones nativas. La voz de estas últimas sigue ausente, pero el testimonio de Aguilar subraya esa ausencia, haciendo que el lector sienta el peso de su silencio y la gravitación del vacío histórico que ella ha dejado, encubiertos durante tanto tiempo por la trama discursiva colonial.³¹

La lectura que propongo a continuación de las novelas de Ospina ambientadas en la Amazonía –con especial énfasis en *El País de la Canela*– se articula alrededor de dos ejes íntimamente imbricados: (1) la caracterización de la selva amazónica como lugar cuyas dinámicas ambientales y humanas han sido deformadas desde hace casi quinientos años por una espesa capa de mitos, prejuicios y malentendidos; (2) la reconstrucción de la memoria histórica como ejercicio terapéutico contra la espiral de violencia y de exclusión que azota a las sociedades latinoamericanas desde los tiempos de la conquista.

Los europeos extraviados en la selva de los mitos: el caso de las amazonas

Uno de los rasgos más importantes de *El País de la Canela* y *La serpiente sin ojos* es el interés por la faceta ambiental de las primeras incursiones españolas en la selva amazónica. En estas novelas, al igual que sucede en narrativas canónicas como *La vorágine* de Rivera o *Los pasos perdidos* de Carpentier, la selva no se limita a ser el escenario o decorado de las acciones humanas: ella es uno de los factores determinantes de la acción³², especialmente el río, cuya fuerza y empuje resultan decisivos para el destino de las expediciones y cuyo influjo constante marca el ritmo de amplias partes del relato de Cristóbal de Aguilar, protagonista y testigo de los hechos que al mismo tiempo hace las veces de narrador. La ambivalencia que distingue la descripción de la selva en estas obras se deriva, en parte, de la variedad de facetas del entorno

³¹ La participación de Cristóbal de Aguilar en la expedición de Orellana está avalada por la crónica de fray Gaspar de Carvajal (1986: 63); que haya participado también en la de Ursúa veinte años después es verosímil, ya que, como explica Ospina, “por lo menos tres soldados hicieron ambos viajes” (2008: 366). El rol axial de Aguilar como narrador testigo es señalado también por Ospina en la nota que incluye al final del tercer tomo de su trilogía; allí afirma que Aguilar es el protagonista central de las novelas, después lo define como “un personaje de ficción ... que a medida que investigaba se fue convirtiendo en un ser histórico”, y termina describiendo en los siguientes términos su función como intercesor entre los puntos de vista involucrados en los hechos: “La voz de este narrador era al comienzo, casi sin dudas, la de un español; después, con harta incertidumbre, la de un mestizo, y al final intentó en vano hablar como un nativo de este continente, pero se encontró más bien asediado por un rumor de voces desconocidas que no siempre era capaz de entender” (2012: 318).

³² Así lo advierte Ana Pizarro, quien destaca en *El País de la Canela* “el tratamiento de la naturaleza como forma de existencia que se va articulando con la narración hasta llegar a estructurarla” (2011: 193).

amazónico y de las novedades que esto implicaba para los forasteros; en parte, de las experiencias de Aguilar durante sus viajes por el Amazonas al lado de Orellana y Ursúa, de la evaluación que él hace de esos viajes mucho tiempo después y de sus reflexiones sobre la conquista de América.

En *El País de la Canela*, Aguilar cuenta su partida de La Española siendo muy joven, movido por la ilusión de recuperar la parte del botín que le correspondía en herencia de su padre, que le había confiado en una carta su participación en los hechos de Cajamarca al lado de Francisco Pizarro. Aunque nunca logra obtener esa herencia, una serie de circunstancias llevan a Aguilar a sumarse a la expedición de Gonzalo Pizarro al País de la Canela, y luego a participar en el primer recorrido de los españoles por el Amazonas. Decidido a olvidar esa aventura azarosa, Aguilar se instala luego en tierras europeas, pero al cabo de los años retorna a América en calidad de secretario del marqués de Cañete, cuando este es nombrado virrey del Perú. Sólo en los últimos párrafos de la novela el lector descubre que el narratorio de *El País de la Canela* es el conquistador Pedro de Ursúa, quien, próximo a iniciar su expedición en pos de El Dorado, le ha pedido a Aguilar que le refiera los pormenores de la incursión pionera de Orellana, desde la cual ya han transcurrido casi veinte años. Los amores de Ursúa con Inés de Atienza y el fracaso rotundo de la empresa en la que ambos encontraron la muerte son a su vez el hilo conductor de *La serpiente sin ojos*. En las dos novelas, Aguilar juzga retrospectivamente lo sucedido a medida que lo cuenta e intercala comentarios que terminan formando una especie de balance de la empresa conquistadora.

Lo más llamativo de los hechos narrados en *El País de la Canela* es el foso que separa la perspectiva de los europeos de la de los nativos, en el marco de un choque cultural funesto para estos últimos. Un componente decisivo de ese foso son las diferencias geográficas y ambientales que alimentan el desentendimiento mutuo. Al comienzo del recorrido por la selva (2008: 129), el relato opone los espacios mediterráneos a los que están habituados los españoles (olivares, robledales, pinares) al espacio selvático, rezumante de humedad y poblado por una densa vegetación. Para los conquistadores, sus lugares de origen están muy alejados y sólo pueden ser objeto de evocaciones más o menos nostálgicas. Los lugares presentes, los de la selva tropical, contrastan con la homogeneidad de las alamedas de su península natal y, de hecho, les resultan desconocidos e inhospitalarios. El mestizo Aguilar, aunque nacido en una

isla del Caribe, experimenta con la misma intensidad que los españoles de pura cepa el choque con el universo vegetal amazónico; sus palabras se hacen eco de la extrañeza vivida por los demás soldados cuando habla de una “selva oscura y húmeda” (131), de una “cárcel de árboles y de agua” (133), de “tierras quebradas y traicioneras” (137) en las que orientarse es una tarea ardua. Tampoco los indígenas que acompañan la expedición se sienten a gusto en la selva. “Creíamos llevarlos como guías”, dice Aguilar, “pero se veían tan extraviados como nosotros, porque eran incas de la cordillera” (107), acostumbrados al frío y al viento de las montañas mas no al clima selvático, caliente y húmedo, que aunado al duro trabajo de cargar las provisiones, consume poco a poco sus fuerzas. Su lengua es el quechua, así que pocos entre ellos pueden entablar comunicación con los nativos amazónicos.

En principio, podría creerse que la oposición entre la naturaleza europea domesticada y la densa espesura selvática se inscribe en el marco del dualismo: «civilización / barbarie», con el primer término ligado a las ciudades europeas y el segundo a la naturaleza americana salvaje e indómita, reiterando un tópico hondamente anclado en las maneras de percibir la selva. Empero, a medida que el texto avanza, aparece una serie de elementos que subvierten esa oposición y desmontan su plausibilidad. El texto muestra, sobre todo, que la inclinación de los forasteros a percibir la selva como un lugar lóbrego y enmarañado no se debe sólo a su ignorancia del terreno, sino también a tres factores conexos: (1) su actitud poco receptiva ante la región que están recorriendo, (2) su dificultad para describir la multiplicidad de seres que les sale al paso y (3) el influjo de diversas leyendas y mitos. Lo primero se hace notorio durante el avance de la expedición de Pizarro en busca de los caneleros (2008: 95-8). De entrada, el tamaño y la composición del grupo eran inadecuados para cruzar la cordillera y descender luego hacia las tierras bajas de la selva: cuatro mil indios cargueros, cien jinetes, ciento cuarenta soldados a pie, dos mil llamas, dos mil cerdos, dos mil perros de presa. La inconveniencia de los medios desplegados se debe en parte, sin duda, a que los españoles desconocían las características de las regiones que iban a atravesar, pero indica además el talante agresivo de la expedición, concebida para provocar miedo y decidida a abrirse paso a toda costa. Como advierte Aguilar, todos esos animales y hombres formaban un tropel bullicioso de ladridos, gruñidos, gritos, relinchos; un insólito ejército cuya marcha “era demasiado amenazadora y en lugar de disimularse se anunciaba sin cesar” (103). Uno de los

problemas que se derivan de ello es que los expedicionarios no tienen ocasión de explorar el terreno, de detenerse a considerar sus particularidades. Toda la energía de los españoles se concentra en una idea fija: la riqueza que los espera más adelante. Esta situación, en vez de favorecer una percepción matizada del territorio, hace que este se convierta en un obstáculo formidable, una fuente incesante de fastidios y fatigas:

Como un enorme ser que sólo se viera a sí mismo, el propio tumulto de la expedición no nos dejaba advertir el mundo que recorriamos. Todo el tiempo había que cuidar que los cerdos no se despeñaran, que los perros tuvieran alimento, que los fardos estuvieran asegurados, que las armas no padecieran humedad, que los caballos sobrepasaran los fangales y los barrancos resbaladizos. (97)

El segundo factor que altera la representación de la selva es lingüístico. La insuficiencia y los sesgos perceptivos de los españoles están ligados a la insuficiencia y los sesgos del lenguaje usado para describirla: el español de la época no basta para dar cuenta de ella y, con frecuencia, termina deformándola. Cuando habla de la realidad selvática, el narrador usa giros que traicionan su embarazo para designar con precisión lo que ve –o para percibir lo que, por carecer de nombre, le pasa inadvertido. He aquí un buen ejemplo: “A veces en el aire se formaba un cuerpo espeso y zumbante, un animal hecho de animales, un enjambre de insectos diminutos formando un volumen que por momentos parecía mostrar antenas, extremidades, vientres, alas” (2008: 131). ¿Y cómo nombrar los asombrosos animales del río: los “monos lentos” (206), los “dragones de fango”, las “salamandras mortales”, los “potros acuáticos de hocico puntiagudo” (214), los “pájaros con barbas de plumas y con crestas que se inflan cuando cantan” (215)? Este recurso constante a la metáfora y a otras figuras literarias no es un mero alarde poético del narrador, sino que ilustra las dificultades a las que se vieron confrontados los cronistas de Indias a la hora de describir la fauna americana, forzándolos a emplear toda suerte de circunloquios, paráfrasis y comparaciones para hacerse entender de sus lectores (ver, por ejemplo, Fernández de Oviedo 1998). Al igual que esos cronistas, Aguilar siente que la variedad selvática desborda su vocabulario, y a la postre recurre al léxico indígena, utilizando palabras como «cachama», «piraña» o «atuy» para hacer vívida su descripción: “No teníamos nombres para los peces que a veces salían del espeso cauce del río, y si ahora sé nombrarlos es porque finalmente aprendí algunas cosas de labios de los indios” (2008: 213-4). La noción colonial según la cual los europeos vienen a América a enseñarle a

los nativos la verdad sobre el mundo y a traerles los beneficios de la fe cristiana es impugnada implícitamente por Aguilar cuando reconoce lo mucho que esos nativos pueden enseñarle acerca de la selva, comenzando por el lenguaje para hablar de ella³³.

Más que trazar una frontera clara entre un ambiente civilizado y otro bárbaro, o ratificar el carácter salvaje de la naturaleza americana, lo que el texto destaca entonces es la dificultad de los esquemas conceptuales europeos –y del caudal léxico de sus lenguas– para ajustarse a la abrumadora cantidad de novedades botánicas, zoológicas, geográficas y culturales halladas en la selva. Por lo demás, la diversidad y la abundancia de formas de vida que bullen en la espesura resultan tan agobiantes para Aguilar, que le hacen dudar de la capacidad, no sólo de la lengua española, sino de cualquier lenguaje humano, para abarcarlas: “Uno tendría que inventar muchas palabras para describir lo que ve, porque entre formas incontables, nadie, ni siquiera los indios, sabrá jamás los nombres de todos esos seres que beben y aletean, que se hinchan y palpitan, que se abren y se cierran como párpados y que tienen una manera silenciosa de vivir y morir” (2008: 225). Lejos de ser sólo un rasgo circunstancial añadido por el autor, el sentimiento expresado aquí por Aguilar corresponde a una realidad histórica experimentada por numerosos cronistas; de ahí el aire de paciente catálogo que tienen muchos pasajes de las crónicas de Indias, de ahí las prolijas enumeraciones que ocupan a veces centenares de páginas –las obras ciclópeas de Gonzalo Fernández de Oviedo y Juan de Castellanos son ejemplares a este respecto–, de ahí ese esfuerzo de compilación cuya huella se prolonga en la poesía y la narrativa hispánicas del siglo XX –baste recordar los inventarios de historia natural que Neruda incluye en su *Canto general*, o las minuciosas descripciones de la selva que aparecen en *Los pasos perdidos* de Carpentier–.

Desafortunadamente, las actitudes de apertura hacia el conocimiento y la perspectiva indígena estuvieron lejos de marcar la nota dominante durante la conquista, y la selva, por ser

³³ De hecho, los participantes de esta y otras expediciones de la época no habrían podido sobrevivir sin la ayuda de los nativos; así nos lo recuerda el pasaje en el que Cristóbal de Aguilar agradece “la enseñanza que los indios nos transmitieron sobre frutos y plantas alimenticias, sobre el modo de capturar las tortugas y las iguanas, sobre las serpientes y las aves que pueden comerse. Nos repugnaba incluir en nuestra alimentación las orugas rojizas, los micos fibrosos, a los que había que comerse en condiciones desoladoras, porque los otros lloraban a gritos en las ramas altas por los sacrificados, el abdomen de miel de ciertos insectos voladores, los hongos negros de la base de los grandes árboles, las hormigas que se tuestan sobre piedras ardientes y las flores azules de unas plantas que ahogan los troncos podridos y que tiñen los dientes por varios días, pero muchas de esas cosas fueron ingresando por momentos en nuestra dieta” (188).

el margen de la periferia, arrastra el pesado fardo de haber sido presentada en Occidente con base en los relatos de quienes sólo rozaron su superficie y no con base en los testimonios de quienes, habiendo vivido en ella desde mucho tiempo atrás, la conocían a fondo. Vimos en el capítulo anterior que la atmósfera del siglo XVI ofrecía un terreno abonado para la difusión de historias legendarias de la antigüedad grecorromana y del medioevo que, extrapoladas al contexto selvático, adquirirían visos de verosimilitud. Tales historias fueron transmitidas por soldados y frailes que, pese a los meses de angustias e incertidumbre que pasaron en la selva, apenas se asomaron a ella, pero que gozaban, en todo caso, del raro privilegio de haber sido parte de los primeros contingentes europeos en llegar allí. Aquellos hombres recorrieron la selva casi a ciegas o, para usar las palabras del mestizo Aguilar, “como si los arrastrara un embrujo” (2008: 189), empujados por la corriente de los ríos, ofuscados por la ilusión del oro y la canela, atenazados por el temor a los indios y a las fieras, mezclando a cada paso los datos de los sentidos con los fantasmas de la imaginación. No obstante, fueron sus versiones de lo que habían visto y oído las que sirvieron como base para los discursos sobre la selva mucho antes que se pensara siquiera en contar con el parecer de las poblaciones autóctonas. Esto último hubiese implicado, por cierto, un complejo trabajo de traducción impensable en ese momento y lugar, y con pocas probabilidades de hallar eco, ya que, como apunta Aguilar, la selva es “tan extraña, tan misteriosa, que es más fácil entender lo que dice el que la vio fugazmente que entender lo que sabe el que ha vivido en ella la vida entera” (245).

Y fueron justamente visiones fugaces de los forasteros las que, interpretadas a la luz de leyendas y mitos (tercero de los factores a los que hice referencia), le dieron su nombre a la región y al río que la riega. Un aspecto clave de *El País de la Canela* es la recreación de la experiencia que posibilitó ese hecho y el análisis de su impacto en la Europa renacentista. Como el mito de las guerreras Amazonas ya ha sido objeto de revisión crítica en numerosas obras del siglo XX, voy a repasar un par de ejemplos antes de analizar el aporte de Ospina. Así, en la novela de Otero Silva sobre Lope de Aguirre, este último dice con sorna que fray Gaspar de Carvajal “soñaba perpetuamente con tetas de mujer y por tal motivo imaginó la historia de unas tribus de Amazonas que jamás fueron reales, mas le dieron su nombre fantasioso a este poderosísimo río” (1979: 210-1). Tal pulla de Aguirre hace de la apelación al mito un elemento compensatorio de la represión libidinal, lo que no carece de relevancia como factor explicativo,

pero resulta reduccionista. Más complejo es el tratamiento del tema por Aguilera Malta. Las amazonas son descritas en su novela dos veces, una por cada viaje de Orellana al río. La primera vez, el narrador las pinta idénticas a las guerreras de la leyenda: “Esas mujeres parecían invulnerables. Cada una de ellas peleaba como diez hombres juntos... Y cuando algún indio se asustaba por un tiro de arcabuz, o quedaba retrasado, o dudaba por un instante, o quería retroceder, ellas mismas lo liquidaban en seguida, con sus propias armas” (1964: 145-6). Pero esta es sólo una de sus facetas, pues enseguida agrega el narrador: “A pesar de todo, eran hermosas –hermosura de animal salvaje– con sus cabellos agitados y sus cuerpos incitantes. A todos ellos les resultaba un esfuerzo sobrehumano el hacer blanco en esos seres que más bien eran deseables” (146). Temidas y a la vez deseadas, dotadas de un ímpetu natural tan fascinante como feroz, estas amazonas son un emblema de la ambivalencia en virtud de la cual los europeos atacan lo que dicen que abominan pero que secretamente necesitan y anhelan³⁴. Cinco años después, cuando el fracaso del segundo viaje de Orellana es patente, la descripción tiene una tónica distinta. En cierto recodo del río, mientras huyen de un grupo de indios que los acosa, el capitán le grita de pronto a sus hombres:

–¡Las amazonas!

Todos miraron en la dirección indicada. Efectivamente, entre los guerreros indios, habían surgido algunas mujeres. Estaban casi desnudas, pues sólo llevaban un taparrabo. Parecían furiosas e instaban a los hombres a perseguir a los blancos. Disparaban sus flechas contra éstos, sin darles un momento de tregua. Los españoles, con la excepción de Orellana, dudaron. ¿Eran éstas las amazonas? ¿No serían, únicamente, las mujeres de esos indios?

El Capitán no cesaba de insistir:

–¡Son las amazonas! ¡Lo sé, como que estoy en mi río! (268)

Los dos momentos detallados en el texto corresponden entonces a fases distintas de desarrollo del tema, una que describe el imaginario y otra que lo somete a un ejercicio de desmitificación. En el primer viaje, las amazonas forman parte del horizonte de promesas que

³⁴ Un desarrollo punzante de este enfoque crítico se encuentra en la novela *Daimón* (1978) de Abel Posse, en la cual los hombres de Aguirre, al igual que los de Orellana en la obra de Aguilera Malta, ven la región de las amazonas al trasluz de sus anhelos y de sus miedos: “Dos años después alcanzaban lo que tanto habían ambicionado (y temido) en sus delirios de guerreros solterones: ¡el dulce y peligroso país de las Amazonas!” (1989: 56). La estadía de los marañones en ese país imaginario ocupa un capítulo entero de la novela (57-76).

sirve como vapor de la expedición y su desnudez aparece nimbada por el hálito de la leyenda³⁵. Mientras las amazonas combaten con los soldados, en el fuero interno de estos últimos se libra la lucha entre el temor a ser dominados por unas mujeres salvajes y el deseo masculino de dominarlas. En el segundo viaje, desvanecidas las ilusiones, el escepticismo se instala entre los soldados, que apenas ven un grupo de mujeres coléricas batallando al lado de sus hombres. Sólo Orellana insiste hasta el final (pocos días después morirá consumido por la fiebre), pero su forma de referirse al río, como si este fuese su propiedad particular, pone de manifiesto la desmesura que le impide ver con claridad lo que ya resulta evidente: que el río no es suyo y que él no puede decidir soberanamente quiénes son esas mujeres. El filo crítico del autor despoja así al evento de su aura mítica y a la ciega voluntad de apropiación del conquistador de la fachada legitimadora que la encubría. El cierre de la novela, sin embargo, restablece parcialmente la ambigüedad del mito: un grupo de indios asegura haber visto dos canoas llenas de amazonas desembarcar en la orilla donde había quedado la tumba del “Gran Jefe Blanco”, desenterrar el cadáver, depositarlo respetuosamente en una canoa vacía y llevárselo río arriba (1964: 270-1). Ahora son los indígenas quienes le asignan un nombre al conquistador y las mujeres de la zona las que, adueñándose de sus restos mortales, conjuran la amenaza que representa ese peligroso invasor. Pero el fracaso de los españoles en su intento de fundar una Nueva Andalucía en medio de la selva no impedirá que, a la postre, el río pierda su nombre local y adopte otro que rubricará en forma duradera la incorporación de la región –como frontera salvaje– al imaginario colonial.

La versión de las amazonas que ofrece William Ospina subraya, al igual que la de Aguilera Malta, el desfase entre el nivel de la leyenda y el de la realidad. Sin embargo, esta vez el foco principal del relato es la revisión del proceso de constitución del imaginario. Para apreciar bien este punto, voy a distinguir varios momentos en dicho proceso, tal como es presentado en *El País de la Canela*. El primero de ellos corresponde a los hechos que aportan la base empírica del imaginario, los cuales tienen lugar durante la entrada de la expedición en la tierra de Omaguas. Cercados por el asedio constante de las tribus belicosas que pueblan la

³⁵ Recordemos que la ilusión de hallar a las amazonas en América surgió desde los primeros viajes de los europeos: “It was Columbus himself who first aroused such hopes by asserting that a number of these Amazons hid in caves on some islands of the Caribbean to which strong winds prevented his approach. And he was certain that still others of this race could be reached on the continental mainland by passing through cannibal country” (Leonard 1964: 37).

zona (es allí que fray Gaspar de Carvajal pierde su ojo derecho de un flechazo), los españoles permanecen casi todo el tiempo a bordo del bergantín. Un nativo que ha sido capturado en una de las refriegas le informa a Orellana (quien oficia como traductor) “que aquel país era el señorío de las mujeres guerreras” (2008: 232). Al día siguiente en la mañana, los vigías del mástil mayor advierten la presencia de un grupo de mujeres desnudas en la orilla derecha del río. Con ayuda de un catalejo, los expedicionarios constatan que “en la playa había sólo mujeres: eran jóvenes y fuertes, y parecían mirar nuestro barco con gran curiosidad” (232); también notan que van armadas de arcos, flechas y lanzas de punta blanca. En la tarde del día siguiente las ven de nuevo, y el mestizo Aguilar dice que todos quedaron impresionados por “la ferocidad y la fuerza de estas mujeres guerreras. Una de ellas alcanzó a arrojar una lanza contra el bergantín y para nuestro espanto la lanza se hundió más de un palmo en la madera del casco, aunque era de las duras maderas de la selva” (233). Poco después, otro grupo de mujeres lanza una lluvia de flechas que deja el casco del bergantín erizado de púas. Notemos que, en esta fase inicial, los hechos se limitan a una escaramuza con unas mujeres altas, robustas, que van desnudas y manejan con notable habilidad el arco y la lanza.³⁶

Poco después, los españoles deciden acercarse a la orilla. Extrañado de no ver aparecer ningún hombre en las cercanías, el maestro del barco especula que quizá se trate de mujeres que viven sin hombres; y entonces Orellana dice: “«Mira que sería un extraño lugar para venir a encontrar a las amazonas». Bastó que pronunciara esa palabra, y la actitud de los hombres cambió. A una circunstancia casual de un choque con pueblos de la selva, acababa de añadirse una posibilidad fantástica” (2008: 234). La insinuación de Orellana desencadena la segunda fase del proceso: la imagen de las guerreras legendarias modifica inesperadamente la percepción de una serie de hechos curiosos pero, a fin de cuentas, banales, que hasta ese

³⁶ He aquí la descripción que figura en la crónica de Carvajal: “Estas mujeres son muy blancas y altas, y tienen muy largo el cabello y entrenzado y revuelto a la cabeza; y son muy membrudas y andan desnudas en cueros, tapadas sus vergüenzas con sus arcos y flechas en las manos haciendo tanta guerra como diez indios” (1986: 81). Viajeros posteriores encuentran nativos que corroboran la existencia de las mujeres guerreras. Un siglo después de Carvajal, el padre Acuña dice que, a lo largo del río, “no hay generalmente cosa más común y que nadie la ignora que decir habitan en él estas mujeres, dando señas tan particulares que conviniendo todos en unas mismas, no es creíble se pudiese una mentira haber entablado en tantas lenguas y en tantas naciones, con tantas colores de verdad” (2009: 152). Dos siglos después de Carvajal, el francés La Condamine recoge noticias que confirman, a su juicio, “qu’il y a eu dans ce continent une république de femmes que vivaient seules sans avoir d’hommes parmi elles” (1981: 84), pero pone en guardia al lector con respecto a otros detalles que “ont vraisemblablement été altérées, et peut-être ajoutées, par les Européens préoccupés des usages qu’on attribue aux anciennes Amazones d’Asie” (87).

momento eran vistos como parte del curso normal de una expedición en tierras desconocidas. Al añadirles una nueva dimensión que los magnifica y les confiere particular resonancia, esa imagen mítica suscita toda suerte de especulaciones entre los expedicionarios. Consultado al respecto y luchando con la fiebre que lo consume por la herida recibida en el ojo, fray Gaspar de Carvajal le cuenta a los soldados la leyenda de las amazonas, explayándose en diversos episodios y refiriendo el trato cruel que las guerreras le reservaban a los hombres que hacían prisioneros. En ese momento aflora el machismo inherente a la empresa conquistadora: “Esos relatos despertaron más la curiosidad de nuestros hombres. Se figuraban ya todo un pueblo de mujeres esperándolos, y alguno comentó que las amazonas habían podido cometer aquellos abusos contra los varones porque no se habían encontrado todavía con una buena tropa de españoles” (235). La atmósfera de exaltación que los relatos suscitan se refuerza una noche cuando, inquirido por Orellana, el nativo que llevan prisionero describe con minucia los usos y costumbres de las supuestas amazonas, a las que los indios de río arriba llaman «amurianas de Coniu Puyara» (191).

Y es a partir de este punto que el texto explora sistemáticamente otro rasgo distintivo del proceso de constitución del imaginario, a saber, la precariedad de su base testimonial. El extenso relato del prisionero nativo es buen ejemplo de ello. Se trata de un pasaje llamativo porque es la única vez en todo el texto que el narrador le cede la palabra a un nativo durante varias páginas (2008: 241-4), lo que a primera vista parece un inusual gesto de apertura al punto de vista del otro. Sin embargo, al examinar de cerca el discurso del indio, advertimos que sus elementos esenciales corresponden a información en la que se trasluce la intervención enunciativa de alguien familiarizado con la leyenda griega de las amazonas. El nativo dice, por ejemplo, que las mujeres de la zona hacen la guerra con una tribu vecina de indios altos para capturar hombres que utilizan como sementales, y que después del parto, si los recién nacidos son varones, los matan sin piedad, pero si son hembras, las acogen con alegría y las inician desde temprana edad en los trabajos de la guerra. Diversos indicios, diseminados a lo largo del texto, sugieren que la infiltración de la leyenda clásica en el discurso del indio no obedece únicamente a los aprietos de Orellana para traducir a su interlocutor, sino también a las interpolaciones mixtificadoras del propio conquistador, que acomoda la información a medida que traduce, con el propósito de infundir en sus hombres la idea de que el oro y las riquezas

están próximos³⁷. En esta dirección apunta la siguiente anécdota: unos días antes, en la aldea en la que toman prisionero al indio, los españoles encuentran una casa llena de grandes tinajas y cántaros; más tarde, según cuenta Aguilar, “fray Gaspar anotó en su diario algo que el indio nos dijo y que a todos nos causó maravilla: que esos objetos enormes y hermosos de loza y de arcilla que allí veíamos eran réplicas de otros de oro y de plata que había en las casas verdaderas, que eran las que estaban selva adentro” (237).

Ahondando esta orientación crítica, los apuntes del narrador mestizo minan en forma consistente la autoridad de las voces de las cuales se nutre el imaginario colonial sobre la selva, tal como empieza a forjarse durante esta expedición. Las observaciones de Aguilar luego de escuchar por varios días a Orellana traduciendo las palabras de otro indio al que han capturado en la última parte del viaje, cerca de la desembocadura del río, son especialmente significativas:

Casi un mes después de estar oyendo sus relatos me persuadí de que estaba mintiendo, aunque vi necesaria su mentira. El capitán no podía entender todo lo que Wayana le iba diciendo. Traducir de una manera tan fluida e inmediata lo que un indio dice es imposible sin la ayuda de la imaginación. Y hasta reconocí en sus relatos historias que yo ya sabía, historias que Orellana debía haber recibido como yo de los relatos de Oviedo. [...] Parecía traducir pero en realidad recordaba e inventaba lo que los demás necesitábamos oír. Cualquier dato suelto, cualquier nombre, servía para armar un relato que entretuviera a la tripulación y alimentara sus esperanzas. Cumplía su oficio de capitán: daba a nuestros espíritus un equivalente de la mínima alimentación que había que brindar cada día a nuestros cuerpos. Tiempo después nos confesó que mucho de lo que dijo en la parte más desesperada del viaje era invención. (2008: 263)

Como puede apreciarse, el efecto desmitificador del texto de Ospina no se deriva de una especulación capciosa. El examen atento de la situación vivida por los conquistadores en su

³⁷ Beatriz Pastor ha mostrado de modo convincente que la presencia de las Amazonas “se asociaba de forma constante, desde la Edad Media, con grandes cantidades de oro, plata y piedras preciosas. La función primordial del mito a lo largo de la conquista fue pues la de elemento anunciador de la proximidad de objetivos fabulosos” (2008: 291). Que fue Orellana quien ofició como traductor durante el viaje lo sabemos por la crónica de Carvajal; en un pasaje clave el fraile cuenta que los indios, asombrados ante la aparición del bergantín, “comenzaron de venir por el agua a ver qué cosa era, y así andaban como bobos por el río; y visto esto por el Capitán, púsose sobre la barranca del río y en su lengua, que en alguna manera los entendía, comenzó de hablar con ellos y decir que no tuviesen temor y que llegasen, que les querían hablar” (1986: 46). En pasajes ulteriores, Carvajal cita conversaciones con indios de zonas situadas lejos, río abajo (71, 73, 81, 85-8); la aparente fluidez de tales intercambios verbales es intrigante, dada la variedad de lenguas de la Amazonía y el escaso o nulo conocimiento que los españoles tenían de esas lenguas.

travesía selvática basta para resaltar los factores humanos que inciden en la formación del imaginario. En una empresa como la de Orellana, sobrevivir dependía en parte de la obtención de alimentos, en parte de la capacidad para mantener viva la llama de la esperanza. El tejido de verdades y mentiras que va urdiendo Orellana en el camino no es, por ende, el fruto de un cálculo frío, metódicamente razonado, sino el resultado de una coyuntura azarosa que tensa al máximo las capacidades físicas y anímicas del jefe de la expedición. Si bien sus palabras mezclan la verdad y la invención, también es cierto que para el propio conquistador y sus hombres a menudo resulta difícil distinguir lo uno de lo otro. Cristóbal de Aguilar recuerda que Orellana, basándose en los reportes de Wayana, les habló “de árboles que lloran leche blanca, de indios que producen sal con bejucos y zumos de la tierra, de manchas rojas voraces que avanzan arrasando la selva y son en realidad inmensos tejidos de hormigas; ya no recuerdo cuántas locuras nos contó Orellana en aquellas jornadas” (263). En su desconcierto, el narrador mestizo califica como «locuras» unas descripciones referentes a hechos bien conocidos por los pobladores de la selva.

La génesis del imaginario colonial tiene además una dimensión colectiva que ensancha el alcance del papel desempeñado por Orellana. Las reacciones de la tripulación –igualmente sometida a condiciones extremas–, las variaciones que los relatos sufren a medida que circulan de boca en boca, las anotaciones de Gaspar de Carvajal en su diario tienen un peso que no se puede desatender. Paulatinamente, el primer boceto del imaginario se va precisando y sus facetas más inverosímiles –coloreadas por la angustia, el asombro, la aprensión, el anhelo– adquieren plausibilidad para los participantes en la aventura. Ya no resulta extraño leer que en las semanas siguientes al enfrentamiento con las mujeres guerreras, “un clima de delirio envolvió a la tripulación” (244-5). Numerosas cuadrillas, a veces encabezadas por Orellana, se internan en la selva en rápidas correrías siguiendo el rastro de las supuestas Amazonas, hasta que la sensación de ir tras algún indicio engañoso dejado por ellas para extraviarlos en el laberinto vegetal los hace regresar al bergantín, cargados de historias “que si bien pueden haber ocurrido también pudieron ser sólo invenciones para presumir ante sus compañeros, o para satisfacer la necesidad de hechos memorables que contar al regreso. [...] Los hombres querían, en caso de que saliéramos con vida, tener historias de qué envanecerse si algún día volvíamos al mundo humano” (2008: 245). Mientras Orellana cuenta historias para mantener en alto la

moral de sus hombres, estos, por su parte, alientan la esperanza de volver un día a su tierra a contar sus propias historias. Los imaginarios de la selva derivados de esa madeja de historias son sin duda equívocos y su efecto encubridor de la realidad selvática tiene que ser criticado, pero es preciso entender que ellos no surgen como resultado de una intención maquiavélica de falsear los hechos, sino que se basan en aspiraciones e impulsos humanos apenas comprensibles, atizados por una circunstancia vital particularmente ambigua y difícil.

El valor documental de la crónica de fray Gaspar de Carvajal, principal fuente histórica sobre las amazonas suramericanas, aparece relativizado también en *El País de la Canela*. Recordemos que el choque con las mujeres guerreras ocurre justo cuando el fraile acaba de recibir un flechazo en el bajo vientre y poco antes de que una segunda flecha le atine en un ojo, de modo que su reporte sobre las presuntas amazonas se apoya en buena medida en el discurso del indio al que hice referencia antes y en los testimonios de Orellana y los demás expedicionarios. Estos últimos –ya lo hemos visto– no siempre son informantes fiables. Consideremos otro pasaje del relato de Aguilar que recalca ese hecho. Pocos días después del choque con las guerreras, cinco hombres enardecidos por los relatos de Orellana y Carvajal sobre las amazonas se adentran en la selva con intención de localizar su rastro, pero se pierden en la espesura. Los demás soldados aguardan su regreso durante tres días, al cabo de los cuales reinician la navegación río abajo, dando por hecho que sus compañeros han muerto a manos de las guerreras o han sido devorados por las fieras. Justo entonces se topan con ellos en un recodo del río. He aquí la descripción que hace el narrador mestizo:

Venían devorados por los insectos, habían comido raíces y lagartos, hablaban de animales luminosos, de pueblos de gentes diminutas que habitaban en las raíces de los árboles, de follajes que contaban secretos, decían que la selva tenía vértebras y pelaje de tigre, e infinidad de indicios nos convencieron de que habían masticado la locura en las cortezas verdes. Pero algunas de las historias que contaron sobre las amazonas alimentaron el relato que después recogió fray Gaspar en su crónica. (2008: 246)

Por una curiosa inversión, son los lances, las visiones, las anécdotas, los incidentes engendrados al calor de la leyenda de las amazonas los que terminan alimentando la primera fuente histórica que va a dar noticia de la presencia de las amazonas en la selva. Orellana y Carvajal le hablan de las amazonas a los soldados y luego estos vuelven con historias que, al parecer, confirman la verdad de lo que han oído. La ficción de Ospina procura desactivar ese

círculo vicioso en el cual se funda el imaginario colonial³⁸. Ello implica, sin embargo, un arduo forcejeo. Con base en la información proporcionada por la crónica de Carvajal, *El País de la Canela* recrea los hechos a los que esa crónica hace referencia y muestra que Orellana y el fraile, sin ser conscientes de ello ni del alcance histórico que tendrá su gesto, enmascaran la realidad selvática con imágenes tomadas de su propia tradición cultural. La ficción novelesca pone así al descubierto el efecto encubridor del documento histórico en el que ella misma se apoya para sacar adelante su tarea de desmitificación. El relato de Aguilar ostenta por doquier las huellas de ese *tour de force*. A la postre, el narrador mestizo confiesa que ya no sabe “si fue la versión de Orellana traduciendo lo que decía el indio, o la fiebre de fray Gaspar interrogándolo, o nuestros comentarios sobre lo que escuchábamos, lo que hizo que todos en los bergantines quedáramos convencidos de la existencia del reino de las Amazonas, aunque no me atrevo a afirmar que alguno del barco hubiera entrado lo bastante en la selva para verlo con sus propios ojos” (2008: 236). La red discursiva europea empieza a recubrir la realidad desconocida de la selva tropical con base en las invenciones bienintencionadas de un conquistador acucioso, en sus problemáticas traducciones de los reportes de los indios, en los relatos doctos de un fraile malherido y en las impresiones más o menos fugaces de un grupo de soldados en apuros. Las palabras de unos y otros se acumulan, se refuerzan mutuamente, se espesan en capas sucesivas, hasta sustituir la frescura de la experiencia vivida: “Al final de ese viaje hablamos de tantas cosas que ya no sé qué vimos” (245).

Pero todas esas habrían sido palabras vanas si no hubiesen encontrado una recepción propicia que les sirviera como caja de resonancia. Por eso *El País de la Canela* no termina cuando Orellana y sus hombres completan el viaje por el río, sino que se extiende todavía por varios capítulos para incluir la revisión de un nuevo elemento que va a ser crucial en la futura consolidación del imaginario colonial: me refiero al impacto provocado por las noticias de la expedición de Orellana en los años siguientes. Dicho proceso de difusión sigue, a su vez, dos etapas, una cuando los expedicionarios sobrevivientes le cuentan la aventura a numerosas personas, incluyendo varios cronistas que la fijarán por escrito, y otra cuando la noticia arriba a Europa, en donde ciertos miembros de las elites letradas se interesan por el asunto. Estos

³⁸ Como diría Viveiros de Castro, los «otros» que habitan la selva –en este caso, las indígenas desnudas– pasan a ser, en los relatos de los españoles, “fictions de l’imagination occidentale n’ayant pas voix au chapitre”, insertas en la lógica “de la production objective de l’Autre par le système colonial” (2009: 4-5)

momentos corresponden a los encuentros de Cristóbal de Aguilar con Juan de Castellanos y Gonzalo Fernández de Oviedo –etapa 1– y con el cardenal Pietro Bembo y otros integrantes de la curia romana –etapa 2–.

Luego de salir al Atlántico por el brazo norte del delta del río, Orellana y sus hombres bordean la costa de las Guayanas y arriban a la isla de Cubagua. Entre quienes reciben y auxilian a los maltrechos sobrevivientes está Juan de Castellanos, futuro autor de las *Elegías de varones ilustres de Indias*, extensa crónica en versos que incluye un recuento detallado de las primeras incursiones de los españoles en el Amazonas. Cristóbal de Aguilar dice que no habló mucho con Castellanos pero que, desde el jergón donde yacía convaleciente, lo vio pasar “noches enteras hablando con fray Gaspar bajo el aleteo de las antorchas” (2008: 277). En estas pláticas con el fraile y en los relatos de los soldados se basa el relato que Castellanos incluirá en su crónica tres décadas más tarde; el pasaje respectivo es, de hecho, la reconocida fuente de inspiración de Ospina para sus novelas (2012: 318). Tal entrelazamiento de historia y ficción es subrayado la segunda vez que los caminos de Aguilar y Castellanos se cruzan. Muchos años después, tal como lo cuenta al final de *La serpiente sin ojos*, el narrador mestizo visita al poeta y le da información sobre la expedición de Ursúa: “Después hablé con el beneficiado Juan de Castellanos en Tunja, y alimenté sus versos contándole en detalle las aventuras de su amigo. [...] Ya estaba empezando a escribir sus versos, y ya la memoria de Ursúa estaba en ellos, pero también a él le conté lo que ignoraba del viaje en que fuimos en busca de la canela” (2012: 287). De estos encuentros de Castellanos con sus informantes, uno es histórico –el de Cubagua con Carvajal y Aguilar– y el otro es ficticio –el de Tunja con Aguilar–. La inclusión de tales eventos en sus novelas le permite a Ospina presentar su propio trabajo narrativo como un eslabón más de un proceso de acumulación de capas de lenguaje que, atravesando los siglos y mezclando en distintas dosis la invención y la realidad, prosigue hasta hoy. Con ello Ospina rinde también un homenaje al poeta-cronista en cuyos versos descubre una mirada distinta de la conquista de América: “Mientras los otros pasan arrasando y borrando las culturas que encuentran, este soldado lo observa todo con atención y con asombro; considera importante cada detalle... conserva el sabor de las campañas, la comprensión de aquel mundo, una extrañeza que pocos parecen haber sentido bajo ese cielo de estrellas desconocidas” (2007: 146). Es interesante constatar de paso que estas palabras,

tomadas del ensayo de Ospina sobre Castellanos, describen bien el tono de los relatos de Cristóbal de Aguilar, lo que indica que Juan de Castellanos es uno de los modelos en que se basa Ospina para modelar el personaje del narrador mestizo³⁹.

Apenas unas semanas después de dejar la isla de Cubagua, Aguilar arriba a La Española y allí se reencuentra con quien fuera su maestro en los años anteriores al periplo amazónico, el regidor Gonzalo Fernández de Oviedo. Como en el caso de Castellanos, Ospina incluye aquí en calidad de personaje a otro cronista cuya obra es una de las fuentes documentales más importantes de sus novelas. El rol de Oviedo (así lo llama el narrador mestizo en el texto) es, empero, mucho más sustancial, sobre todo en su faceta de ayudante de Aguilar: antes del viaje, es su profesor de latín, de historia, de manejo de las armas, y es también la primera persona que le da noticias de la leyenda de las amazonas; después del viaje, es él quien envía a Aguilar a Europa con una carta de presentación dirigida al cardenal Pietro Bembo. No en vano Aguilar dice que el destino había escogido a Oviedo “para ser el enlace entre dos mundos” (2008: 289). En cambio, la ayuda que le presta Aguilar a Oviedo como informante es mucho más modesta, ya que el regidor manejaba una vasta red de contactos e influencias gracias a la cual “parecía tener centenares de ojos y oídos: lo sabía todo primero, y siempre mejor que nadie” (284). Si bien la admiración que profesa Aguilar por su maestro es inmensa, ella no excluye la conciencia de sus defectos; su mayor reproche a Oviedo es que este “nunca tuvo frente a los indígenas la mirada compasiva de fray Bartolomé de Las Casas o de otros clérigos. Los juzga con severidad y siempre fue partidario de una conquista militar” (290). Aguilar tampoco comparte la tendencia de Oviedo a ver a los nativos como si fuesen un ingrediente más del entorno natural: “Interrumpía mi relato para indagar por árboles y tigres, para hacer que yo recordara los peces y las tortugas, y creo que su interés por los indios no era distinto del que sentía por los animales. Hasta para él a veces los indios eran animales, al menos tan curiosos como los otros” (105). De esta manera, el personaje de la novela somete a crítica al cronista histórico en cuyos escritos se apoya la novela.

³⁹ El texto íntegro de las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Castellanos está disponible en línea, en una cuidada versión digital: http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=3458_3581_1_1_3458. El propio Ospina aclara que la personalidad de Juan de Castellanos es central en la creación de la figura de Cristóbal de Aguilar (2005: 473).

Pero el alcance de las críticas que Ospina formula por boca de Aguilar no se refiere sólo a los sesgos propios de toda fuente histórica –ya he mostrado los equívocos que enturbian los testimonios de los participantes en la primera travesía selvática, en los cuales se apoyan a su vez Castellanos y Oviedo–, sino a todo el proceso de formación del imaginario. Los escritos de los cronistas no escapan al acarreo de elementos ficticios e irreales que caracteriza la documentación histórica desde el diario de Carvajal, elementos cuyas secuelas se propagan cual ondas concéntricas en los escritos de otros autores. Pérez ha mostrado, con base en un cotejo de distintas versiones sobre las amazonas y el Dorado, cómo los conquistadores “iban alejándose de la realidad, para dar cuerpo a creaciones imaginativas bastante complejas” (1989: 85). *El País de la Canela* recrea en forma vívida ese proceso, y me atrevería a afirmar que la sustancia histórica de la narrativa de Ospina reside ante todo en la reconstrucción del modo en que comenzaron a tejerse fábulas acerca de la selva y sus pobladores. Cronistas como Castellanos y Oviedo, que intervienen poco después, son los artífices de la fijación del imaginario naciente en el archivo histórico que apuntala desde ese momento el proceso y lo refuerza con la autoridad propia del documento escrito; ellos recogen fielmente testimonios en los que la realidad y la fábula van entrelazados, pero que no por ello dejan de quedar incorporados en forma duradera en la producción discursiva y simbólica posterior.

En la parte final de la novela, Cristóbal de Aguilar viaja a Europa portando la carta de presentación que Oviedo le dirige a un viejo amigo, el cardenal Pietro Bembo, pidiéndole que brinde hospitalidad a su protegido. Durante el viaje, el narrador mestizo está orgulloso porque la carta de Oviedo –que ocupa treinta y dos pliegos–, además de presentarlo a un hombre poderoso en Roma, incluye un informe detallado de los sucesos relativos al primer recorrido por el Amazonas. Como dice Aguilar, no llevaba a Europa “sólo la memoria de mis aventuras sino una crónica escrita por el mayor testigo de aquel tiempo” (2008: 297). La noticia de la travesía de Orellana y sus hombres llega a Europa con un doble respaldo: el testimonio oral de un testigo presencial y el informe escrito de un cronista influyente. Este inicio prometedor, sin embargo, pronto le da paso a la desilusión: las revelaciones sobre la selva y el río son acogidas con relativa indiferencia. Ni la memoria viva ni el reporte escrito tienen el peso que suponía Aguilar, porque su auditorio europeo sólo le presta atención a cuanto ya forma parte de su propia cosmovisión. Sobre su paso por Sevilla, escribe Aguilar: “Toda esa gente estaba tan

concentrada en lo suyo, tan convencida de que su mundo era todo el mundo, que pronto comprendí que las Indias no cabían en la vida cotidiana de aquellos reinos, y que yo mismo era un poco invisible” (298). Esa penosa sensación de invisibilidad se agrava cuando llega a Roma y Bembo lo invita a varias reuniones con cardenales del Vaticano: “Nunca vi gente menos interesada en enterarse de lo que pasaba en el mundo ni más indiferente a los hechos cuando éstos no coincidían con sus ideas” (314). La única parte del relato de Aguilar que llama la atención de los preladados es la relativa al encuentro con las amazonas, debido a que este tema era para ellos un terreno conocido, en el que podían sentirse cómodos: “Durante muchos días no se habló de otra cosa. Las amazonas eran el tema, pero eran sobre todo el pretexto para que los cardenales ostentaran su erudición”. El tono de los debates que escucha en los salones del Vaticano durante los meses siguientes (312-6) le provoca a Aguilar una reacción que oscila entre el pasmo y la incredulidad: Las amazonas, ¿eran bellas u horribles? ¿Iban a caballo o sobre bestias salvajes? ¿Tenían uno o dos pechos? ¿Fornicaban con sus propios hijos o con hombres que degollaban después del apareamiento? ¿Y cómo es que se habían instalado en unas tierras tan alejadas de sus regiones de origen?

Tales controversias ponen de manifiesto con especial acuidad la mezcla de miedos, prejuicios y malentendidos en la que se basa el imaginario colonial europeo sobre la naturaleza americana. Aguilar percibe a veces un brillo lujurioso en las miradas de los abades y obispos que polemizan sobre las guerreras desnudas, como si el impulso de deseos inconfesables que pugnarán por aflorar buscara desahogo en el fragor del debate. Por otra parte, esos hombres condenan enfáticamente las costumbres que ellos mismos les atribuyen a las amazonas, tachándolas de hembras bárbaras y pecaminosas. Las autoridades eclesiásticas del Vaticano adoptan así una actitud tan ambigua como la de los conquistadores en América –espoileados a la vez por el deseo y el temor, por la ambición y el recelo–, pero traspuesta ahora al plano espiritual; su perspectiva confirma que, a esas alturas, la condición periférica de América con respecto a Europa ya está plenamente establecida⁴⁰: el continente –y con mayor razón sus

⁴⁰ Este hecho ha sido subrayado por numerosos autores. Immanuel Wallerstein, en sus análisis de la formación del sistema-mundo moderno, muestra cómo “the Americas became the *periphery* of the European world-economy in the sixteenth century” (1974: 336). Enrique Dussel señala que España y Portugal, a fines del siglo XV y comienzos del XVI, fueron las primeras naciones de Europa que tuvieron “la originaria «experiencia» de constituir al Otro como dominado bajo el control del conquistador, del dominio del *centro* sobre una *periferia*. Europa se constituye como el «Centro» del mundo (en su sentido planetario)” (1994: 11-2).

selvas– constituye una frontera que es preciso someter, cristianizar, educar. Si los preladados no le otorgan mayor importancia al testimonio de Aguilar ni al escrito de Oviedo en sus debates sobre las amazonas, es porque consideran que tales emisarios simplemente ratifican algo que ellos en el fondo ya sabían: que las tierras situadas al otro lado del Atlántico son un foco de barbarie:

Lo que más gobernaba aquellas polémicas era cierto odio por las mujeres en general, pero sobre todo el rechazo ante la idea de unas mujeres acostumbradas a organizar su vida sin hombres, entregadas sin duda a amores entre ellas y sin frenos ante la lujuria, dadas a las tareas sucias y crueles de la guerra y capaces de esclavizar a sus amantes y aun de matarlos cuando les estorbaban. «Si algo está claro», dijeron, «es que la vida pecaminosa de aquella nación de hembras bárbaras es la peor expresión de paganismo de que se haya tenido noticia». (315)

Ya hemos visto cómo la ambigüedad que envuelve el choque de los conquistadores con grupos de mujeres desnudas y armadas en medio de la selva es un síntoma de la dificultad de los recién llegados para encajar ese mundo desconocido en su cosmovisión europea. Notemos ahora otro factor determinante en la actitud de los españoles: la necesidad de reafirmar, frente a la extrañeza y el malestar que les produce la selva, su imagen de sí mismos como hombres civilizados. A este respecto, el empleo del mito griego de las amazonas como recurso explicativo tiene un efecto tranquilizador y otro perturbador. Si las indígenas selváticas son las amazonas, entonces no se trata de seres inconcebibles o radicalmente anómalos, sino que su existencia encaja en un sistema de coordenadas culturales familiar, respaldado por una larga tradición. El desasosiego de enfrentar una realidad extraña e inaudita queda apaciguado, aunque sea en forma provisional, mediante lo que, en el contexto de una expedición por tierras ignotas, podía ser considerado como una «hipótesis plausible». No olvidemos, además, que el carácter hipotético de tal explicación le dio paso enseguida a la convicción de los españoles de haberse enfrentado realmente a las amazonas, y que la noticia llega a Europa asistida por esa convicción. El problema es que la explicación misma es a su vez inquietante, y aún más para unos preladados, que, a diferencia de los conquistadores, no han vivido en carne propia la extrañeza de la selva. La inquietud surge porque, en la versión clásica, las amazonas representan una fuerza salvaje, rebelde a toda domesticación, hecho tanto más notable si recordamos que las mujeres eran para los griegos, como lo señala Bartra, “la encarnación

misma de la vida doméstica”. En su estudio sobre la figura del salvaje, Bartra enfatiza que las amazonas “combinaban rasgos salvajes femeninos con elementos notoriamente masculinos, como su amor por la guerra y su habilidad para montar a caballo”, lo que resulta, a su juicio, “revelador de la forma en que los griegos concebían un espacio salvaje *en el seno de su mundo*” (1996: 32-3). De acuerdo con este planteamiento, las amazonas son apenas una de las versiones de otro mito de más amplio alcance: el del «salvajismo» –un mito esencial para el mundo occidental, ya que es por contraste con él que nuestra cultura define, desde la antigüedad, la noción de «civilización» (303-8). Después de todo, ¿no es de la existencia de núcleos de salvajismo de donde extrae su sentido el proceso civilizatorio?

Esta lógica, que prefigura la separación conceptual de naturaleza y cultura tal como la conocemos en los tiempos modernos, subyace al juicio adverso emitido por los prelados a propósito de las supuestas amazonas selváticas. Pero ese juicio está repleto de equívocos. Si el salvaje es el espejo invertido mediante el cual el civilizado se caracteriza a sí mismo como civilizado, entonces las amazonas, emblemas de un poder femenino natural y salvaje, son el espejo que le permite a los cardenales y obispos, emblemas de un poder masculino espiritual y culto, reafirmar su identidad, su superioridad. Sólo que la relación entre ambos lados del espejo no es, como podría pensarse, de radical oposición, sino de secreta complicidad; así como las amazonas ostentan rasgos masculinos, el civilizado tiene también rasgos que lo emparentan con el salvaje (al fin y al cabo, como dice Bartra, el salvajismo ha sido concebido en el seno de su mundo, es la cara oculta de su propio ser). Eso explica por qué el hombre civilizado, en sus exploraciones de regiones agrestes y en los choques con sus pobladores supuestamente salvajes, experimenta a menudo el vértigo del reconocimiento, bien sea por atracción o por repulsión. Esto ilumina además el contraste, tan frecuente en la narrativa de la selva, entre los espacios lisos de la espesura selvática y los espacios estriados de las ciudades. La selva (lugar natural por excelencia) aparece así como el espejo invertido de la civilización (lugar de despliegue de la cultura)⁴¹.

En este orden de ideas, lo que está en juego en las polémicas a las que asiste Cristóbal de Aguilar en Roma es la aplicación de la idea de salvajismo, situada en la base de la propia

⁴¹ Un desarrollo cuidadoso de esa tesis se encuentra en el libro *Forests. The Shadow of Civilization* de Robert Pogue Harrison, en uno de cuyos pasajes el autor utiliza también la metáfora del espejo: “Forests represent an opaque mirror of the civilization that exists in relation to them” (1992: 108).

cultura europea, a las mujeres desnudas vistas por los españoles en la selva. No se trata en absoluto de establecer si ellas en efecto son las Amazonas –eso se da por descontado–, sino de precisar qué significa haber hallado a esas mujeres «salvajes», a esas «hembras-machos», en América. Por esta vía, la alteridad real que las mujeres indígenas implican es escamoteada, o mejor aún, pasa totalmente inadvertida, encubierta por la alteridad ficticia que los cardenales y obispos, reiterando el gesto de Orellana, proyectan sobre ellas –un gesto en el que se trasluce, dicho sea de paso, la antigua noción griega según la cual las Amazonas moraban, al igual que otros seres anómalos o deformes, en los confines de la ecúmene⁴². El narrador mestizo, por su parte, desempeña con respecto a los prelados una función idéntica a la que desempeñaban los informantes nativos con respecto a Orellana durante el viaje amazónico. El mismo Aguilar nota que los prelados apenas escuchan lo que les dice: “Si permitían que yo siguiera allí, era para poder fundar en un testigo de carne y hueso sus propias fantasías sobre el mundo y sus ristras de dogmas, pero hacían lo posible por no oírme y la carta de Oviedo era apenas la semilla de sus encendidos debates. Ya lo sabían todo de antemano, y lo que ignoraban lo iban inventando al calor de la polémica, sin hacerles ninguna concesión a los hechos” (2008: 316). Orientados más por los mitos de su propia cultura que por los reportes de los nativos o del mestizo Aguilar, Orellana y los cardenales del Vaticano ya saben lo que necesitan saber sobre la selva y sus pobladores.

Aunque la incomunicación es evidente, eso no impide que Aguilar, deslumbrado por los edificios, las reliquias y el espíritu de la ciudad eterna (305), tenga la sensación de que solo allí su experiencia se vuelve real: “Si para mí fue una aventura viajar a la selva y el río, en Roma viví la aventura de que todo aquello pudiera ser nombrado” (316-7). Los prelados casi no le prestan atención a su testimonio y, sin embargo, Aguilar siente que su travesía selvática sólo adquiere consistencia contada en latín, la lengua que utilizan como puente para comunicarse, pues él mismo no habla italiano y los prelados no hablan español. Para Aguilar es claro que la

⁴² La inquietud que agobia a los prelados en la novela de Ospina se precisa bastante a la luz de la imagen alegórica «America» del grabador flamenco Philippe Galle (1537-1612). Remito al lector al artículo en el que Palencia-Roth presenta la imagen: “He depicts America as an Amazon warrior woman, carrying the head of one of her male victims and stepping over a severed arm” (1996: 40); la imagen va acompañada de este texto: «America, an ogresse who devours men, who is rich in gold, and who is skilled and powerful in the use of her bow...»; la imagen y el texto ilustran bien (1) la ambigüedad de las Amazonas, seres temibles y a la vez deseables, (2) la proyección que hacen los europeos de esa ambigüedad al mundo americano, visto por ellos en el siglo XVI como el nuevo confin de las tierras habitadas.

realidad de la vida en Roma no corresponde a la imagen idealizada que él tenía en la cabeza, basada en las descripciones que le hiciera su maestro Oviedo mucho tiempo atrás: “No era precisamente al jardín de la civilización a donde había llegado, allí también podía ver día tras día los peces grandes devorando a los pequeños, los delirios primando sobre los hechos” (323). No obstante, es en Europa en donde la interpretación oficial de los hechos se establece. En su viaje de vuelta a América como secretario del marqués de Cañete, Aguilar recuerda las personas a las que les ha contado su viaje, y constata que cada una tiene un foco de interés distinto. Para su maestro Oviedo, lo principal eran las especies animales y vegetales nuevas; para los preladados en Roma, las amazonas y otros seres fabulosos; para el marqués de Cañete, las intrigas de los capitanes: “Si primero me había sentido como un alumno respondiendo un examen y después como un pecador confesándose ante un clérigo, ahora me sentía como un testigo en un estrado judicial” (341). En todo caso, más allá de esas diferencias de enfoque, la asimetría «centro /periferia» que se instaura luego del arribo de los europeos a América silencia poco a poco a los pobladores de la periferia, mientras la imagen de la selva forjada en el centro, con la ambigua figura de las amazonas desnudas en primer plano, se instala como eje articulador del imaginario. Refrendando este hecho, la serpiente de agua en cuyo lomo cabalgaron Orellana y sus hombres por varios meses es bautizada en las crónicas, los mapas y los documentos de la época con su nombre actual. Se consuma así un proceso histórico cuyas etapas claves sintetiza el cuadro 2.

Cuadro 2. La gestación del imaginario de las amazonas en *El País de la Canela*

<i>La base empírica</i>	Los españoles divisan en la orilla del río un grupo de mujeres desnudas, armadas de arcos, flechas y lanzas; ningún hombre las acompaña; las mujeres adoptan una actitud belicosa ante la aparición del bergantín.
<i>La explicación legendaria</i>	Orellana, siguiendo una idea que flota en el ambiente de la época, sugiere que esas mujeres bien podrían ser las amazonas; Carvajal le explica los detalles de la leyenda griega a los soldados; la exaltación se apodera del grupo; los rumores y las especulaciones cunden en el bergantín.
<i>La mezcla de realidad y leyenda</i>	Las problemáticas traducciones que hace Orellana de los reportes de los nativos parecen confirmar la idea de que las mujeres desnudas son las amazonas; los soldados hacen algunas incursiones en la selva circundante y después regresan al bergantín y cuentan historias que reafirman esa tesis.

<i>La fijación de la memoria histórica</i>	Carvajal incluye en su crónica del viaje el primer reporte sobre las amazonas; la noticia es divulgada luego por Fernández de Oviedo y otros cronistas, quienes se apoyan en testimonios de los participantes en la aventura.
<i>La génesis del discurso oficial</i>	Los informes sobre la selva y el río no suscitan interés en Europa; sólo llama la atención el hallazgo de las amazonas, el cual, para las autoridades eclesiásticas, confirma que América es un foco de salvajismo; en los mapas y documentos de la época, el río recorrido por Orellana es denominado Río de Las Amazonas.

El proceso de gestación de los imaginarios coloniales no siempre sigue las mismas etapas, porque las imágenes que le dan forma a nuestras visiones del mundo surgen y se desenvuelven cada vez en circunstancias distintas; sin embargo, el ejemplo de las amazonas, tal como lo reconstruye Ospina en *El País de la Canela*, ilustra bien una lógica cuyas líneas generales se perfilan asimismo en el desarrollo de otras representaciones afines de los nativos surgidas durante la época colonial, como la de los caníbales o la de los cazadores de cabezas. Incluso en el caso de imágenes referentes a animales de la selva o a aspectos específicos del entorno selvático (veremos algunos ejemplos en capítulos posteriores) es posible identificar un conjunto de datos empíricos básicos que, explicados en términos legendarios, dan lugar a representaciones en las que la realidad y la leyenda se combinan en distintas proporciones y que luego son fijadas en forma duradera, por escrito o a través de dibujos, grabados, etc. Los imaginarios entran así en una fase de sedimentación histórica más o menos prolongada, durante la cual sucesivas capas de lenguaje se acumulan, agregando o modificando detalles, ampliando en todo caso la resonancia del discurso dominante.

A lo largo de este proceso, el afianzamiento de voces o de perspectivas alternativas suele ser difícil y toma mucho tiempo. Ello se debe, sin duda, a que la dominación simbólica propiciada por la conquista está respaldada por una sólida base de dominación militar y política. Esa es la dimensión hacia la cual voy a tornar enseguida mi lente de análisis. Si bien la reconstrucción de la experiencia situada en el origen de los imaginarios es esencial para su desmitificación, es necesario complementar el trabajo de análisis con un examen de la forma en que la narrativa de Ospina afronta la espinosa cuestión de la violencia ejercida por los españoles, la cual marcó con su sello duradero las dos principales empresas de conquista que se internaron en la Amazonía durante el siglo XVI.

La busca de oro y canela: de El País de la Canela a La serpiente sin ojos

El país con ricos bosques de árboles caneleros al que se refiere el título de la novela de Ospina fue un deseo antes de ser un mito y una realidad antes de ser una desilusión. Las extraordinarias cantidades de oro y plata halladas en América en el siglo XVI nos hacen olvidar a veces que la búsqueda de una ruta distinta hacia las islas de las especias y la cerrada competencia entre España y Portugal por el control del comercio de ese producto constituyó la primera motivación de los viajes de exploración marítima emprendidos desde Europa occidental durante la segunda mitad del siglo XV. Buscando la costa asiática, los españoles tropezaron con la de América; buscando unas islas, hallaron un continente; buscando menta, pimienta, jengibre, comino, anís, nuez moscada y otros condimentos de rico sabor y aroma, se encontraron con la riqueza insospechada de un mundo. “Fue un principio contradictorio, un inicio que se asentó en la paradoja de tener lo que no se buscaba y de buscar lo que no se hallaba. América se erigió así en el reino de las esperanzas y de las amarguras” (Riera Rodríguez 2012: 230).

La búsqueda de la canela por Gonzalo Pizarro es uno de los ejemplos que mejor ilustra el tránsito de las grandes esperanzas a las amargas desilusiones experimentado por tantos conquistadores de la época, así como la violencia que entrañó a menudo ese tránsito. Al igual que muchas otras jornadas de conquista del siglo XVI, la expedición de Pizarro se emprendió con magnos auspicios y terminó en un resonante fracaso, aunque el saldo no fue enteramente negativo para el conquistador, pues él y una parte de los soldados que lo acompañaban sobrevivieron a la aventura. En buena medida, el fracaso de la empresa se debió al notable desajuste de los medios movilizados (en los cuales Gonzalo Pizarro invirtió gran parte de la fortuna que había amasado en la toma del Cuzco, al lado de su hermano Francisco) con respecto a las condiciones topográficas y ambientales de las zonas que era preciso franquear para alcanzar la región de los caneleros, en la selva húmeda situada al borde de la cordillera. Muy pronto se hizo evidente que los cien caballos, las dos mil llamas, los dos mil perros de presa alistados por Pizarro no resistirían el calor, la humedad, los obstáculos del terreno, la fatiga acumulada. Pero la peor parte le tocó a los cuatro mil indios llevados como cargueros o guías. Reclutados entre la población del antiguo imperio inca, estos nativos sucumbieron bajo la acción combinada de varios factores: el clima amazónico –no porque este fuese malsano

sino porque, al igual que los españoles, los indios de la sierra no estaban acostumbrados a él–, el exceso de trabajo, el abatimiento moral y, sobre todo, las crueldades de Pizarro.

El cuadro que el texto ofrece de la conducta de Pizarro durante la búsqueda de la canela es descarnado. El conquistador espera hallar bosques de árboles de canela que le permitan acopiar grandes cantidades del valioso producto (esa es una de las razones por las cuales tantos indios forman parte de la expedición), pero al final sólo encuentra caneleros dispersos sin valor comercial, pues su canela es distinta de la que se conoce en Europa. La ferocidad con la que reacciona Pizarro al no encontrar las arboledas que deseaba es terrible. Dominado por la cólera y creyéndose engañado por los indios, Pizarro ordena que diez de ellos sean descuartizados – para alimentar las jaurías que custodian la expedición– y que otros sean quemados vivos. Los indios, que no entienden lo que sucede ni logran adivinar qué es lo que quiere Pizarro, quedan aterrorizados pero insisten hasta el final en que han dicho la verdad. La crueldad de los actos de Pizarro es tan palmaria, la descripción de su violencia tan cruda, que el lector creería estar asistiendo a una denuncia como las que forjaron la leyenda negra de la conquista, digna de figurar entre las atrocidades referidas por Las Casas en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. ¿No se tratará quizá –puede pensar el lector– de una exageración en la que incurre Ospina, indignado por el trato inhumano que tan a menudo sufrieron los indígenas? Si este fuera el caso, perdería plausibilidad la inversión de valores que implica este pasaje del texto, en el que es Pizarro quien incurre en actos bárbaros, mientras que la mejor muestra de buen sentido y de razonamiento civilizado la da un viejo inca que, ante las acusaciones del conquistador, despeja con este argumento cualquier duda acerca del atropello del que los suyos están siendo víctimas: “Pero si nosotros hemos sufrido más que ustedes en esta expedición, ¿cómo pueden pensar que los hayamos traído a sufrir y a morir si somos nosotros los que ponemos siempre los muertos?” (2008: 132)

Tal inversión valorativa tendría además otro serio inconveniente, y es la facilidad con la que, al perderse de vista la coyuntura precisa en la que tiene lugar, aparece como si fuese aplicable a todos los españoles o a la conquista en general. Al dejar intactos los términos de la oposición «bárbaro / civilizado», limitándose a permutar la identidad de aquellos a quienes se le aplica, se corre siempre el riesgo de alentar una nueva forma de incompreensión, reviviendo un odio ciego contra los conquistadores y alimentando un rencor histórico inútil. Ospina es

consciente de estos riesgos y recurre a dos estrategias para esquivarlos: la primera consiste en atenerse en lo esencial a la información suministrada por Pedro Cieza de León, uno de los cronistas más fiables de la época⁴³; la segunda, en incluir ciertos detalles circunstanciales que le cierran el paso a posibles interpretaciones maniqueas de lo sucedido. Mientras el respaldo documental de Cieza de León apuntala la credibilidad del evento, las circunstancias dejan en claro, a través del contraste entre los actos de Pizarro y los de sus subordinados, que la conducta bárbara del líder de la expedición no caracteriza la empresa conquistadora en su conjunto, sino sólo una de sus facetas más oscuras. Así, en tanto que Pizarro actúa impulsado por la cólera, sus soldados se muestran renuentes a obedecer sus órdenes. La mayoría de ellos repudia la horrible carnicería, pero no se atreve a expresar su oposición, y por eso el narrador lamenta haber formado parte “de los muchos indignos que aceptaron en silencio la infamia”. Sólo un soldado, Baltasar Cobo, “que había curado a varios indios heridos en los riscos de hielo” (2008: 134), desafía abiertamente la actitud de su jefe y eso le cuesta morir asesinado. Al recordar su actitud valerosa, el narrador confiesa que, pese a no haber matado él mismo a ningún indio, el remordimiento de no haber seguido el ejemplo de su compañero lo sigue asediando al cabo de los años. Aguilar tiene además motivos particulares para repudiar la inhumanidad de Pizarro: “Lo que más me impedía en la selva participar de esa fiesta de sangre es que a mis veinte años yo había sido auxiliado por indios en momentos de peligro, y todavía antes había bebido la leche en los pezones de una india de La Española, y había escuchado los relatos de Amaney en nuestra casa de Santo Domingo: yo no podía ver a los indios como a bestias sin alma” (143). Merced a estas circunstancias atenuantes, el texto se distancia netamente de la leyenda negra y sugiere que los conquistadores no fueron peores que otros ejércitos invasores que ha conocido el mundo antes y después, que entre ellos también existían la abnegación y el sentido de la justicia hacia los pueblos vencidos, y que en esta, como en otras calamidades históricas, parte de la tragedia radica en la pasividad de quienes habrían podido oponerse a la injusticia.

⁴³ El pasaje de las crónicas de Pedro Cieza de León en el que se basa Ospina está disponible en versión digital en la Biblioteca Virtual Cervantes –ver tomo II de las *Guerras civiles del Perú* (2005): Guerra de Chupas, capítulo XIX, 65-6: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/guerras-civiles-del-peru-tomo-segundo-guerra-de-chupas--0/>. Las crueldades cometidas por Pizarro no son, por lo tanto, una licencia del novelista, sino un hecho histórico bien documentado. Según María Teresa Pérez, la relevancia de Cieza de León “se funda, además de en su valía como historiador, en haber conocido a los protagonistas de la aventura; escuchó a los propios compañeros de Orellana y habló personalmente con el Padre Carvajal” (1989: 50).

Por otra parte, el narrador se interesa menos en denunciar las acciones de Pizarro que en tratar de entender las razones de su crueldad. Y la principal de ellas es el desfase entre lo que Pizarro se imagina que va a encontrar y lo que efectivamente encuentra –un tipo de desfase frecuente en aquella época. Recordemos que, desde los viajes de Colón, los europeos solían llegar al continente americano decididos a encontrar lo que necesitaban o deseaban encontrar. “América «tenía» que ser”, escribe Aínsa, “lo que se esperaba de ella. Poco importaba la realidad, tanto se creía en el proyecto” (1998: 40). La búsqueda de la canela se enmarca en esa tónica general. La imagen de una región llena de árboles de canela no es, por ende, una fantasía personal de Pizarro, sino –al igual que El Dorado– un espejismo histórico, fomentado en este caso por al menos tres factores diferentes: por el proyecto original de Colón, que esperaba abrir una nueva ruta hacia las islas de las especias; por las poblaciones autóctonas, que propagaron leyendas acerca de la existencia de riquezas fabulosas en comarcas remotas; y por la codicia de los conquistadores, que interpretaban tales leyendas en función de sus ambiciones⁴⁴. En concordancia con ello, después de haber sometido el imperio inca y a pesar de la inmensa fortuna acumulada en esa empresa, Francisco Pizarro nombra a su hermano Gonzalo gobernador de Quito con la expectativa de hallar nuevos tesoros. Gonzalo Pizarro emprende la marcha hacia la selva movido por una ilusión que parecía bien respaldada por los datos disponibles y que, según refiere Aguilar, era compartida por todos los soldados: “Cuando corrió la voz de que lo que nos esperaba tras las montañas no era un pequeño bosque sino todo un país de caneleros, el delirio dominó a los soldados. Todos creyeron, todos creímos a ciegas en el País de la Canela, porque alguien había contado que ese país existía y centenares de hombres necesitábamos que existiera” (2008: 76). Esos antecedentes explican la sensación de haber sido engañado que inunda a Pizarro al final de la marcha: “El País de la Canela había existido tanto en su imaginación, que tenía que existir también en el mundo” (130). Pizarro se resiste a aceptar que la expedición entera haya estado basada en un malentendido y le imputa el

⁴⁴ Escribe Lavallé, refiriéndose a los rumores sobre El Dorado y otros lugares fabulosos: “Apparemment propagées à l’origine par les Indiens qui pensaient sans doute se débarrasser ainsi des conquérants et les voir partir vers d’autres cieux, elles tiraient leur force de la capacité de conviction des nouveaux venus, dotés en la matière de ce qui paraît être aujourd’hui une crédulité à toute épreuve” (2011: 93). Magasich-Airola y de Beer recalcan, por su parte, que en la época de la expedición de Gonzalo Pizarro la ciudad de Quito “résonnait des échos de polémiques passionnées à propos des royaumes « dorés », polémiques alimentées par de vieilles légendes indiennes, dont celle du pays de la Cannelle, situé, croyait-on, à l’est de l’Equateur. Cette région devait son nom à la cannelle de Quijos, une fleur très appréciée par les Incas, et l’on raconte qu’Atahualpa avait offert à Pizarro un bouquet de ces cannelles au parfum subtil” (1994: 55).

fracaso a los indios. La voluntad implacable del conquistador, viéndose frustrada, termina descargando su furia vengativa sobre los más débiles.

El sentido de la violencia ejercida por Pizarro no se agota, sin embargo, en un pasajero estallido de ira. Si bien el objeto inmediato de la búsqueda de Pizarro es la canela, la actitud despótica del conquistador a lo largo de toda la expedición permite vislumbrar dos tendencias de amplio alcance implícitas en la conquista de América y estrechamente correlacionadas. La primera consiste en asumir que la naturaleza es ante todo una fuente para la extracción de recursos; la segunda, en juzgar que los pobladores de las regiones colonizadas no tienen valor en sí mismos sino sólo como fuerza de trabajo. Vista desde esta perspectiva, la conquista es el período histórico en el que, como resultado del arribo de los europeos a los territorios de América y de su triunfo sobre las poblaciones amerindias, comienza a germinar la forma de ver el mundo característica de los tiempos modernos. “El «Conquistador» es”, afirma con acierto Dussel, “el primer hombre moderno activo, práctico, que impone su «individualidad» violenta a otras personas, al Otro” (1994: 40); los éxitos de Hernán Cortés en México y de Francisco Pizarro en el Perú son la mejor muestra de ello. El modo en que el texto de Ospina describe el furor de Gonzalo Pizarro al fracasar en su busca de la canela indica, a su turno, que la imposición violenta de la que son víctimas los nativos se hace extensiva a la naturaleza circundante. Según Aguilar, Pizarro quería “quitarse el calor como si fuera un traje”, quería “que la selva entera tuviera un solo tipo de árbol”, incluso “parecía querer vengarse de la selva por no producir los árboles como a él le gustaban” (2008: 130-1). En este voluntarismo exacerbado se trasluce la desmesura de una visión depredadora dispuesta a llegar hasta los últimos rincones del mundo en su afanosa búsqueda de recursos, e incluso a doblegar los ritmos naturales para adaptarlos en función de las necesidades y los deseos humanos⁴⁵. La búsqueda de la canela es uno de los síntomas del apetito creciente de la civilización europea por toda clase de productos y de materias primas de lejana procedencia: “Más valioso que cuanto se produce en su mundo cristiano ha terminado siendo para Europa todo lo exótico:

⁴⁵ Un voluntarismo similar se constata en ciertos actos de otros conquistadores, empezando por Cristóbal Colón. En *El arpa y la sombra* Carpentier nos recuerda cómo el Almirante, después de su segundo viaje y a pesar de las evidencias que indicaban la condición insular de Cuba, hizo proclamar “por voz de notario, que quien pusiese en tela de juicio que esta tierra de Cuba fuese un continente pagara una multa de diez mil maravedís, y, además, tuviese la lengua cortada”. De este modo Colón impone su voluntad, al menos en forma provisional: “*Yo necesitaba que Cuba fuese continente y cien voces clamaron que Cuba era continente*” (1979: 144).

sedas tejidas con capullos de oruga [...] y también las porcelanas, las perlas y las piedras brillantes [...] y esas especias aromadas que enloquecieron al mundo” (74). La expedición de Pizarro es así un instrumento de las fuerzas profundas que cambian el rumbo de Occidente en una época en la que, con las exploraciones geográficas transoceánicas y con los albores de la acumulación capitalista, se empiezan a abrir las puertas de la modernidad globalizadora. Su caso ilustra cómo el impulso emancipatorio de la modernidad se basa, desde su momento histórico de emergencia, en la explotación paralela de la naturaleza –supuestamente inculta– y de las poblaciones no europeas –supuestamente bárbaras–.

El sueño de un bosque formado por muchos árboles idénticos resulta significativo en el contexto amazónico, en donde todavía se recuerdan los fracasos de Henry Ford en su intento de fundar grandes plantaciones caucheras en los márgenes del Tapajós. El desarrollo de la agricultura a gran escala ha mostrado que, en la zona tropical del planeta, los cultivos de un único tipo de árbol usualmente sólo prosperan lejos de su región de origen⁴⁶. La principal razón por la cual el boom cauchero llegó a su fin en la segunda década del siglo XX fue justamente la superioridad de las plantaciones que los británicos establecieron en el sudeste asiático, en las que centenares de árboles de caucho crecían juntos en hileras bien ordenadas, como las que hubiese querido encontrar Pizarro, multiplicando la productividad por contraste con las explotaciones amazónicas originales, cuya dispersión dificultaba la recolección del caucho y obligaba a los sirringueros a recorrer distancias considerables para encontrar nuevos árboles disponibles. No resulta arbitrario, por lo tanto, interpretar la actitud de Pizarro en *El País de la Canela* como una prefiguración, o, si se prefiere, una manifestación de impulsos que, a partir de la revolución industrial, son encauzados mediante la planificación y el control estadístico de la producción –un ejercicio de racionalización que, paradójicamente, termina contribuyendo al advenimiento de la crisis ecológica global.

⁴⁶ He aquí la explicación de este hecho: “Naturalists in the Amazon had always noted the considerable distance occurring between trees of the same species. Many tropical biologists suppose that this distance is a defense mechanism against diseases and pests otherwise afflicting species that grows closely together. Plants co-evolve with insects and plants diseases and the areas which are their centers of origin usually have a far greater number of these limiting pests. Plantations in these same areas destroy the protection of distance and permit far greater concentrations of the plant’s traditional enemies. It was that with rubber” (Hecht y Cockburn 2010: 96). Davis dedica dos capítulos de su libro sobre el Amazonas a describir el proyecto adelantado por el gobierno de los Estados Unidos a mediados del siglo XX para desarrollar en América Latina una variedad de árbol cauchero resistente a las plagas, un esfuerzo de más de una década que a la postre resultó infructuoso (2010: 353-445).

Con todo esto, el contraste entre la naturaleza domesticada europea a la que están habituados los invasores y la proliferación anárquica que les sale al encuentro en la selva suramericana aparece a una nueva luz: como el fruto de la proyección que los recién llegados –y más adelante los criollos y mestizos– hacen de sus propios deseos y temores sobre una realidad desconocida. En un comienzo, la selva corresponde a un lugar mítico y paradisíaco, en el que yacen ocultas las riquezas anheladas. Pero luego, cuando se recorre el terreno y se constata que este, lejos de corresponder a las expectativas, contiene obstáculos imprevistos difíciles de superar, la valoración se invierte y la selva empieza a ser percibida como cárcel, laberinto, infierno, caos. Mientras el lugar imaginario almacena pasivamente el objeto de la búsqueda, los lugares concretos del recorrido desempeñan un papel activo, entorpeciendo tenazmente (con su calor sofocante, su vegetación enmarañada, sus zonas pantanosas, sus mosquitos...) los proyectos de exploración y explotación. De este modo el ambiente selvático pasa a ser un actor principal de la historia. Pero la selva misma, al margen de las expectativas que suscita y de las tribulaciones en las que resulta involucrada, permanece ajena a las representaciones que la exaltan o la deforman. Si Pizarro siente que la selva se pone a girar en torno suyo “como un remolino” (2008: 130), esto no se debe a que ella sea una «vorágine» salvaje o indómita, sino a la cólera que ciega al propio Pizarro. Si el narrador describe la selva como “una jungla de árboles y de locuras en la que nos hundíamos” (135), eso no implica que la selva sea caótica sino que expresa el intenso malestar generado entre los expedicionarios por las crueldades de Pizarro, así como su afán por dejar atrás los horrores de los que han sido testigos. Si el narrador afirma que “el río parecía buscarnos” y que su cauce “se arqueaba totalmente y parecía envolvernos” (136), esto indica el desconocimiento del territorio por parte de los viajeros y no que la selva sea un laberinto. Si, en fin, los caneleros que Pizarro anhela no aparecen, eso no significa que la selva sea improductiva, sino que su forma de producir y sus productos son distintos, diversos. Roa Bastos escribe, refiriéndose al primer viaje de Colón, que “el continente desconocido lo es sólo para los que van a buscarlo” (1992: 241); en una vena similar, podemos decir que la selva solo es laberíntica para quienes la desconocen, sólo parece un caos para quienes no han crecido en ella, sólo resulta un infierno para quienes, como lo expresa el soldado Baltasar Cobo en el texto de Ospina, están en trance de convertirse ellos mismos “en demonios” (134).

Con esto no pretendo negar la base empírica de las descripciones en las que la selva aparece como un lugar oscuro y húmedo, lleno de vida palpitante. Pero son precisamente esos pasajes –en los que el narrador utiliza un lenguaje rebotante de operadores miméticos– los que mejor subrayan hasta qué punto la selva representa para los españoles la alteridad de un entorno ecológico que no se deja controlar, que no encaja en un orden en el que la cultura europea pueda sentirse cómoda. Cuando la selva muestra “su verdadera cara” (2008: 131), el narrador descubre las hileras de hormigas rojas y las enormes arañas que acechan en los huecos de los troncos, y poco a poco comprueba que “en el suelo más estrecho proliferan árboles y plantas diferentes” (129), que “todo en aquellos limos era resbaloso y estaba vivo” (131), que en todas partes “brotaban chorros de agua” (136), que la expedición resbala en “caldos de fango y de raíces muertas” (137). La selva fue sin duda para los españoles –como lo será después para tantos otros forasteros que acudirán a ella en busca de fortuna– la engorrosa fuente de fatigas e incomodidades que se insinúa en estos pasajes. Pero, como Descola ha mostrado en relación con los Achuar (uno de los grupos nativos que habita en la zona recorrida por Pizarro y sus hombres), para los pobladores locales el bosque amazónico se asemeja a una plantación que, a su manera, requiere tanto cuidado y esmero como las alamedas y los jardines de una gran ciudad⁴⁷. En consecuencia, esa profusión anárquica que, según el narrador mestizo, es la cara verdadera de la selva, corresponde en realidad a un orden cuya lógica él mismo no puede percibir.

El avance de la expedición de Pizarro por la selva pone así en evidencia las dos facetas estrechamente ligadas que caracterizan la violencia conquistadora: de un lado, la imposición ejercida sobre (y los abusos cometidos contra) los nativos; de otro lado, la voluntad férrea de explotar el entorno ambiental mediante la extracción de recursos considerados útiles. Ambas formas de violencia en el fondo son el fruto de una visión que vacila constantemente entre la

⁴⁷ Los Achuar conciben la selva como la plantación de Shakaim, el espíritu protector de la vegetación silvestre. “En se représentant la jungle comme une immense plantation réalisée et gérée par un esprit anthropomorphe, les Achuar constituent donc leurs propres jardins en modèle conceptuel d’une nature non travaillée par l’homme. En d’autres termes, le jardin n’est tant pour eux la transformation culturelle d’une portion d’espace naturelle, que l’homologie culturelle dans l’ordre humain d’une réalité culturelle de même statut dans l’ordre surhumain” (Descola 1986: 271). Las relaciones de los Achuar con su entorno ambiental, concluye el autor, están regidas por “l’idée fondamentale que la nature est l’enjeu de rapports sociaux identiques à ceux qui ont la maison pour théâtre. La nature n’est donc ni domestiquée ni domesticable, elle est tout simplement domestique. Loin d’être un univers incontrôlé de spontanéité végétale, la forêt est perçue comme une plantation surhumaine dont la logique obéit à d’autres règles que celles qui gouvernent la vie du jardin” (398).

ilusión y el temor y que, a causa del desconocimiento, pasa por alto las diferencias. Para los españoles, los pueblos aborígenes forman un colectivo homogéneo de “pobres diablos que adoraban piedras y estrellas” (2008: 133) y el entorno selvático es una maraña de “caminos que sólo frecuentan las fieras” (137). La indiferencia de los invasores ante la especificidad de la realidad americana se refleja además en el nivel del lenguaje: mientras los españoles casi siempre son llamados por su nombre, los nativos –salvo raras excepciones– son nombrados en plural (indios); mientras los animales domésticos de la expedición pertenecen a especies precisas (perros, cerdos, caballos, llamas), para hablar de la fauna selvática se emplean rótulos genéricos (pájaros, peces, insectos, fieras). Y si la selva le da a los españoles la impresión de estar habitada sólo por animales salvajes, eso se debe ante todo a la falta de entrenamiento de sus sentidos, incapaces de percibir las huellas de las tribus selváticas, las cuales saben desplazarse con sigilo por la espesura y se mimetizan hábilmente con su entorno, sustrayéndose a la mirada de los forasteros.

Las diferentes formas de desencuentro y de desentendimiento que se producen durante la búsqueda de la canela por Pizarro y en el recorrido de Orellana por el río hasta llegar a la salida al Atlántico salen a relucir nuevamente veinte años más tarde, cuando Pedro de Ursúa emprende su expedición en busca de El Dorado. Una faceta interesante de la narrativa de Ospina es la exploración de la forma como, en el seno mismo de la empresa conquistadora, ciertas situaciones básicas se repiten una y otra vez en nuevos contextos, y a través de esa repetición van reforzando el influjo de las representaciones asociadas a ellas. Si *El País de la Canela* reconstruye el proceso de gestación de los imaginarios sobre la selva, *La serpiente sin ojos* ilustra su reforzamiento, y por eso diversos avatares de la expedición de Ursúa exhalan *un air de déjà-vu*. Así como Colón, buscando financiación para sus viajes, le pintaba a los Reyes y a los banqueros peninsulares un mundo pleno de riquezas que lo aguardaba al otro lado del océano⁴⁸, Ursúa le pinta a los encomenderos la ciudad dorada de la selva con los colores más atractivos: “Ursúa empezaba a hablar y se creía enseguida su propio cuento. [...] Como buen

⁴⁸ Carpentier muestra cómo Colón, antes que descubridor, fue un soñador que recorría las cortes europeas con su “tinglado de maravillas”; que “alzaba una cortina de palabras, y al punto aparecía, en deslumbrante desfile, el gran antruejo del Oro, el Diamante, las Perlas y, sobre todo, de las Especias” (1979: 72). Roa Bastos, en su novela *Vigilia del Almirante* (1992), lleva a cabo un ejercicio de desmitificación similar, recreando el talento de Colón como «publicista» y vendedor de sueños, que ve lo que quiere ver y convence a otros de ver lo que él quiere que vean.

seductor, no usaba las palabras para pensar sino sólo para convencer, y siempre tenía tiempo para todo el que pudiera patrocinar sus aventuras guerreras” (2012: 100). Así como, veinte años antes, la información que los nativos le aportaban a Orellana daba lugar a malentendidos y tergiversaciones, también Ursúa incurre en errores de traducción no del todo involuntarios: “Donde los indios brasiles decían Omagua, Ursúa entendía El Dorado” (123). Así como la expedición de Pizarro paga un alto precio por no haber tenido en cuenta las restricciones que imponían el clima y el ambiente selvático, así también un atónito Ursúa ve hundirse varios de los barcos que manda construir “porque la humedad y el clima los habían carcomido” (223-4). Y así como Pizarro, arrastrado por la cólera, hace aperrear un grupo de indios en la selva, los hombres de Ursúa castigan ejemplarmente a seis negros cimarrones que han capturado haciendo que un tropel de mastines hambrientos los despedace, mientras los desdichados cautivos “intentaban defenderse con las varas que tenían en sus manos, sin saber que los cristianos se las habían dado a sabiendas de que esa defensa inútil solo servía para enardecer más a las bestias” (190).

De estas distintas formas de reiteración, la más persistente es la de la violencia, que, incorporada como elemento estructural de la conquista, se despliega en lo sucesivo a lo largo de dos líneas principales de acción: de un lado, como instrumento para el afianzamiento del dominio colonial español sobre las poblaciones nativas; del otro, como subproducto de las desigualdades e injusticias que la empresa conquistadora suscita entre los propios españoles. En lo que atañe a la primera de estas dos líneas, la novela hace un recuento de las sucesivas guerras de pacificación encabezadas por Ursúa (2012: 65-8), cuyo propósito es reprimir los alzamientos de los tayronas, los chitareros, los muzos y otros grupos indígenas de diferentes regiones de la Nueva Granada. Emprendidas por orden del juez y gobernador Miguel Díaz de Armendáriz, que es también tío de Ursúa, tales incursiones son indispensables para la consolidación del poder central ejercido desde Santafé, capital del virreinato, y constituyen, por tanto, el brazo armado de una política orientada a establecer de forma duradera la dominación española sobre esos territorios. Pero las acciones de Ursúa sobre el terreno, como las de Pizarro en la selva amazónica, desbordan el marco de lo que, en principio, podía considerarse como una guerra legítima, para dar paso a violencias que implantan su fama de conquistador cruel y despiadado –el primer tomo de la trilogía narrativa de Ospina (2005) refiere detalladamente el

modo en que Ursúa y sus hombres doblegan a sangre y fuego los distintos focos de resistencia indígena-. Los abusos de Ursúa en estas guerras le acarrearán la persecución de la justicia cuando, luego de forzar a los pueblos kogis e ikas a refugiarse en las zonas altas de la Sierra Nevada de Santa Marta, regresa a Santafé y allí se encuentra con que el gobernador Díaz de Armendáriz ha sido destituido, acusado de conductas lujuriosas, “y que contra él mismo había una orden de captura por sus crueldades con los indios” (2012: 68).

Ursúa huye entonces de la Nueva Granada y, después de cumplir bajo las órdenes del marqués de Cañete nuevas tareas como sofocador de rebeliones en Castilla de Oro, viaja al Perú y concentra sus esfuerzos en su proyecto más querido: conquistar El Dorado. Ursúa parte convencido de que con esta expedición por fin va a dejar de ser un mero ejecutor de faenas guerreras decididas por las autoridades coloniales y que ahora podrá atender sus asuntos particulares, perseguir su propio sueño; no se percata de que su iniciativa le viene como anillo al dedo al virrey, el marqués de Cañete, quien encuentra en ese viaje a la selva “un recurso salvador para deshacerse de los aventureros nocivos que perturbaban el reino”. Para ese entonces, ya el marqués le había informado al rey Felipe en una carta que “el principal problema del Perú era la cantidad de hombres ociosos que se acumulaban en las ciudades. Había ocho mil varones de conquista, y de ellos sólo mil tenían títulos de propiedad” (2012: 127-8). No es extraño entonces que uno de los ejes de su política al frente del virreinato consista en alentar expediciones a regiones de difícil acceso como válvula de escape para deshacerse de soldados levantiscos o de dudosa reputación. A esta categoría pertenecen hombres como Lope de Aguirre y sus secuaces, que más adelante asesinarán a Ursúa y, en medio de la selva, se alzarán contra la corona española: “Eran el sumidero de la conquista. Resentidos, infames, hombres necios y crueles, que habían traicionado más de una causa, que acomodaban su conducta a la necesidad o al apetito. [...] Setenta años de crueldades y postergaciones resueltos en una tropa mercenaria casi sin sed de gloria y sin más ambición que la rapiña” (188). La rebelión de estos hombres se convierte, a la postre, en el factor principal del fracaso de la expedición, y el recuerdo de sus acciones sangrientas, en uno de los motivos por los cuales los españoles se abstendrán de organizar nuevas expediciones a la selva amazónica durante casi un siglo. De hecho, cuando el narrador mestizo hace el balance de sus dos viajes a la selva, constata que si el primero estuvo dominado por el temor a lo desconocido,

a una naturaleza poderosa e incommensurable, en el segundo la mayor fuente de temor fueron los propios compañeros de viaje, la amenaza de la violencia desencadenada: “El miedo a las selvas había cedido su lugar al miedo a los hombres, la noche estaba en el alma, lo desconocido eran los corazones, y la conciencia de estar vigilados noche y día no nacía de las miradas de los monos y de los pájaros sino de los ojos móviles de Lope de Aguirre, que todo lo advertían” (297). Es así como, durante la expedición de Ursúa a la selva, sale a relucir la segunda modalidad de la violencia reinante durante esta fase de la conquista: la que brota entre los españoles que se sienten arrinconados o excluidos de los beneficios obtenidos en América (Pastor 2008: 315-24).

Lo que más llama la atención al repasar las sucesivas guerras de pacificación que comanda Ursúa y su posterior fracaso en la busca de El Dorado es el fondo de violencia constante que marca el ambiente en el que ocurren los hechos y que relega a segundo plano los detalles relativos a la travesía por la selva. Esto no se debe solamente a la abundancia de eventos sangrientos a los que hace referencia el relato; se debe sobre todo a la sensación que inunda al lector de asistir a la reconstrucción de una época histórica en la que el recurso a la violencia no es excepcional sino que constituye la norma, y en la que el uso excesivo de la fuerza es el ingrediente clave sin el cual no sería posible apuntalar el orden social surgido de la invasión de América por los europeos. El proceso recreado por la narrativa de Ospina ratifica – a través de un ejemplo bien documentado: el de la conquista de la Nueva Granada– la tesis de Benjamin según la cual la violencia no es sólo un medio para fundar las relaciones sociales de derecho, sino también para preservarlas, aun si el recurso constante a la fuerza socava la legitimidad del orden institucional que pretende conservar⁴⁹. Al igual que en otras partes del continente, también en la Nueva Granada la violencia fue la herramienta principal de los invasores para someter física y espiritualmente a las poblaciones amerindias, haciendo posible la instauración del aparato administrativo colonial. Pero en este caso la situación no abarcó

⁴⁹ Escribe Benjamin: “Toda violencia conservadora de derecho indirectamente debilita a la fundadora de derecho en ella misma representada, al reprimir violencias opuestas hostiles. [...] Esta situación perdura hasta que nuevas expresiones de violencia o las anteriormente reprimidas, llegan a predominar sobre la violencia fundadora hasta entonces establecida, y fundan un nuevo derecho sobre sus ruinas” (2001: 44). Sobre las fuentes acerca del caso de la Nueva Granada, Chaparro advierte con razón que “perhaps no other American documentary *corpus* has such an abundance of statements related to death and rebellion as are found in the collection of chronicles on the conquest of Nueva Granada” (33); de ese vasto corpus, y aparte del poema de Castellanos antes citado, las crónicas de fray Pedro Simón y de Lucas Fernández Piedrahita son las fuentes primarias más importantes que utiliza Ospina para documentar las guerras de Ursúa.

sólo el momento fundador del nuevo estado sino que se prolongó en el tiempo, convirtiendo la conquista en un proceso inacabado, al menos hasta comienzos del siglo XVII, cuando se oficializó la destrucción de la nación pijao, principal foco de resistencia. Durante los tres cuartos de siglo transcurridos desde la fundación de Santafé de Bogotá por Jiménez de Quesada en 1538, la violencia impregna profundamente las relaciones establecidas entre los invasores y los pueblos nativos, en parte porque los conquistadores tienen el hábito de utilizar con frecuencia las armas, en parte porque las instituciones coloniales enfrentan todo el tiempo la amenaza de fuerzas rebeldes –entre ellas las que somete Ursúa– que aspiran a recobrar el control sobre el territorio.

En semejante situación de guerra incesante, la violencia a la que se recurre inicialmente como medio para el logro de unos fines precisos –la ocupación territorial, el sometimiento de los nativos– puede convertirse a la larga en un fin en sí mismo que ya no requiere justificación, un *modus vivendi* en virtud del cual la guerra se degrada –y degrada a quienes se dedican a ella. Eso es precisamente lo que le sucede a Ursúa, según lo atestigua el narrador mestizo:

Es verdad que la guerra envilece: y los que van a ella arrastrados por la necesidad, defendiendo su honor, pueden terminar convirtiendo en costumbre un ciego instrumento de supervivencia, convirtiendo en oficio lo que solo podía argumentarse como recurso momentáneo. La traición, el veneno, la trampa, al comienzo son tan solo instrumentos: ¿en qué momento nos convertimos en instrumentos suyos? (2012: 187)

Este protagonismo que adquiere la violencia resulta tanto más significativo si tenemos en cuenta que el motivo central de la novela de Ospina es un viaje a la selva. En realidad, como sucede en *La vorágine* de Rivera, lo que domina la escena en *La serpiente sin ojos* es el sufrimiento causado por los excesos de la voluntad y la ambición humanas. Diversos pasajes del texto hacen alusión a la desmesura (*hybris*) que caracteriza la conducta de Ursúa, y que el deseo de conquistar El Dorado intensifica. Quizá su expresión más elocuente sea esta afirmación del narrador mestizo: “La locura mayor de esta edad del mundo la concibió temprano Pedro de Ursúa: la ambición desmesurada de conquistar la selva de las Amazonas y dominar la serpiente de agua que la atraviesa” (2012: 76). Al igual que en el caso de Pizarro, la violencia que Ursúa está dispuesto a ejercer contra los pueblos nativos va acompañada de la voluntad inflexible de subyugar el entorno ambiental para poder extraer mejor sus riquezas. Pero esa voluntad resulta enceguedora: sordo a los lúgubres vaticinios de Cristóbal de

Aguilar y deslumbrado por la visión anticipada de la ciudad dorada que esconde en la selva grandes tesoros, el conquistador no advierte “que el destino había puesto en sus manos un tesoro verdadero, el jardín terrenal con la diosa en su centro” (199); menos advierte aún que, al llevar consigo a la selva a esa diosa mestiza –la bella Inés de Atienza–, la está llevando hacia una muerte cruel, no muy distinta de la que a él mismo lo acecha. La rebelión en la que Aguirre y su grupo dan muerte a Ursúa y a Inés de Atienza merece atención, no sólo porque cifra el desatamiento de una violencia de distinto cuño –la que surge por las discrepancias e inconformidades entre los propios españoles–, sino también por la repercusión que tiene sobre los imaginarios coloniales de la selva.

Estallidos de violencia subversiva como el de Aguirre y los marañones, sumados a la dominación férrea que ejercían los conquistadores sobre los pueblos amerindios, desnudan el carácter arbitrario que tendía a asumir el empleo de la fuerza en la periferia del Imperio español. Como es bien sabido, los intentos de regulación jurídica del proceso de conquista efectuados por la corona española, entre los cuales se destacan las Leyes de Burgos de 1512 y las Leyes Nuevas de 1542, fueron gestos de autoridad que tuvieron una limitada aplicación en la vida cotidiana de las colonias americanas, y que incluso motivaron rebeliones como la de Gonzalo Pizarro en el Perú, respaldada por los encomenderos que no querían renunciar a los privilegios de los que disfrutaban en su calidad de clase dominante en América. Es así como el esfuerzo por neutralizar la violencia de los conquistadores sobre los pueblos amerindios dio lugar a violencias intestinas que, sin eliminar aquella, pusieron en jaque el monopolio de la fuerza ejercido por la corona española y ahondaron la degradación de la guerra. En este contexto, la rebelión de Lope de Aguirre en mitad de la selva tiene especial relieve por cuanto ella contribuyó decisivamente al desarrollo del imaginario según el cual las zonas selváticas son una frontera geográfica en la que impera la irracionalidad y en la que se suspende la posibilidad de garantizar el orden institucional. El mestizo Aguilar expresa tal noción en *La serpiente sin ojos*: “En las puertas de la selva se comprueba por fin que los garfios de la ley son pequeños y torpes, que los instrumentos del poder resultan inhábiles” (2012: 189). En el núcleo de este imaginario late la suposición de que la selva tiene el poder de movilizar las facetas más oscuras de la naturaleza humana, e incluso de enloquecer a los hombres que se internan en ella, de transformarlos en monstruos.

Ospina ya había abordado las cuestiones relacionadas con la génesis de ese imaginario mucho tiempo antes de escribir su trilogía narrativa sobre la conquista. En uno de los poemas de *El país del viento*, libro publicado con ocasión del quinto centenario del primer viaje de Colón, Lope de Aguirre toma la palabra para entonar un monólogo que se inicia con estas palabras: “Yo vine a la conquista de la selva, y la selva me ha conquistado” (1992: 28). El mundo selvático tendría, según esto, el poder de dominar a quienes pretenden dominarlo. Tal idea, que resurge una y otra vez en las representaciones de la selva como infierno verde, es relativizada sin embargo en el resto del poema. Aunque la selva es para Aguirre una entidad “que se alimenta de sí misma como un dragón de fiebre”, y también el escenario de una lucha sin cuartel por la supervivencia en la que “no hay bien ni mal sino el zarpazo” (1992: 29), las luchas que sacuden a Europa no son, según él, menos despiadadas:

Si son crueles los monjes en los penumbrosos claustros de España,
Si son degolladores los reyes y envenenadoras las reinas
En sus artísticos salones llenos de lienzos y de lámparas,
Si son perversos los obispos y lascivos los papas
En la nube de mármol de sus tronos romanos,
Si son despiadados los clérigos, que leyeron a Homero y a Séneca,
Si son salvajes los capitanes que comen la carne cocida,
Salpicada de jerez y de orégano,
Si bajo Europa entera aúllan las mazmorras,
Cómo puedo ser manso en estas tierras,
Ceñido por las selvas impracticables,
Lejos de esos palacios tapizados por la letra y la música? (1992: 28)

El monólogo de Aguirre en el poema sugiere, asimismo, que la selva trastorna a los marañones, no porque les haga perder la razón ni los transforme en monstruos, sino porque en ella la codicia y los resentimientos que llenan el alma de esos hombres encuentran un terreno bien abonado para aflorar:

Pero qué puedo hacer si la selva me ha trastornado,
Me reveló las bestias que habitaban mi carne,
Si sólo sé mandar y codiciar todo lo que pueda ser mío
Y aquí cada ramaje se opone a mis designios;
Qué puedo hacer sino amasar el oro de estos pueblos brutales,
Y ser el rey de sangre de estas tardes de lástima,

Y poner al Tucán de pico extravagante sobre mi hombro,
Y coronar de flores como incendios mi cabeza aturdida,
Y declarar la guerra a las escuadras imperiales que cubren los océanos,
Con esta voz que grita en la selva y que jamás los alcanza,
Y ser el rey de ultrajes de estos soldados rencorosos
Hasta que sus cuchillos se apiaden. (1992: 31)

La barbarie con la que Aguirre y sus hombres ejecutan sus crímenes no es, por lo tanto, esencialmente distinta de la que se vive a menudo en la Europa de la época, ni de la que se cierne sin cesar sobre los pueblos autóctonos de América en las encomiendas y en la minas. No se trata en absoluto de disculpar tales acciones disolviéndolas en la marea de barbarie que atraviesa la historia humana, sino de mostrar que son justamente las acciones las que merecen ser calificadas de bárbaras, y no los individuos que las realizan (sean ellos soldados, indios o reyes) ni el lugar en el que ocurrieron (sea la selva suramericana o alguna capital europea)⁵⁰. En *La serpiente sin ojos*, Cristóbal de Aguilar profundiza la misma vena crítica. Su relato muestra, de hecho, que la violencia de los marañones es el reflejo inverso de la violencia de los conquistadores contra los nativos: “La pesadilla que éramos nosotros para los indios es la misma pesadilla en que se convirtió Aguirre para los miembros de la expedición”. El narrador mestizo sugiere asimismo que la mitificación de Aguirre como tirano, loco y traidor –y de la selva como el lugar cuyo influjo engendra tales monstruos– se inscribe en el marco de un discurso que, articulado en función del punto de vista del poder central, estigmatiza y remite a la periferia a quienes se ponen en contra del orden establecido: “No se lo llamó tirano por ser tan sanguinario, pues derramar la sangre era el oficio de aquellas expediciones: lo que le ha dado su leyenda y su sombra es haber sido el asesino de 72 españoles y haberse atrevido a alzar su voz contra la corona” (2012: 297). ¿Lope de Aguirre y los demás rebeldes no formaban parte, por demás, de los miles de soldados de los que quería deshacerse el virrey del Perú, enviándolos a expediciones riesgosas de las que suponía que no podrían regresar? La estigmatización de Aguirre se inicia con las primeras crónicas de la expedición de Ursúa, cuyos autores visiblemente procuran desvanecer cualquier sospecha de complicidad con los rebeldes

⁵⁰ Sigo aquí la oportuna aclaración conceptual de Todorov: “La civilisation est un horizon dont on peut s’approcher, la barbarie un fond dont on cherche à s’éloigner ; aucune ne se confond intégralement avec des êtres particuliers. Ce sont les actes et les attitudes qui sont barbares ou civilisés, non les individus ou les peuples” (2008: 40-1).

resaltando el contraste entre su propia lealtad a la corona española y la conducta irracional del líder de los marañones⁵¹, pero ella no hace sino sancionar una marginación que ya estaba presente antes del inicio de la expedición.

La deslegitimación radical de la rebelión de Aguirre implícita en el discurso colonial construido a partir de esas primeras crónicas no sólo insinúa que cualquier alzamiento contra el poder central es una monstruosidad sin sentido, sino que además encubre la cruda realidad de la radical asimetría que rige el reparto de las inmensas riquezas obtenidas y de las tierras conquistadas durante la ocupación de América. Según el narrador mestizo, el mismo Ursúa sabía muy bien a qué atenerse a este respecto, ya que, desde mucho antes de emprender la búsqueda de El Dorado, era consciente de que “la promesa de las Indias es una realidad para los reyes, un río de oro para los banqueros y los príncipes, una fuente de prosperidad para los capitanes y los grandes burócratas, pero es un espejismo para los pequeños soldados que vienen apenas a alimentar la hidra de la conquista” (2012: 210). No obstante, el conquistador le resta importancia al hecho de que muchos de los miembros enrolados en su expedición lo ven a él justamente como a uno de los privilegiados que acapara los beneficios, y de que eso lo convierte en el blanco de resentimientos enconados. La confianza de Ursúa en que ningún amotinamiento tendrá lugar es un síntoma de su fe en el aura de invulnerabilidad que le confiere su calidad de representante del poder real. Indica también, en forma indirecta, cuán intensos debieron ser los sentimientos de frustración y descontento que empujaron a Aguirre y a los otros soldados a rebelarse de la forma en que lo hicieron.

⁵¹ Pastor subraya que la estrategia más eficaz de reafirmar la lealtad al rey era “distanciarse de los sucesos mostrando un repudio y una condena radicales de la rebelión y sus participantes. Y ésta es la que adoptan todos los narradores de las relaciones de la expedición de Ursúa” (2008: 346). Poupene-Hart muestra cómo los principales cronistas de esa expedición –Vásquez y Almesto– utilizan una retórica orientada a autojustificarse: “De ahí, por ejemplo, que frente a la construcción del narrador como vasallo leal, la figura de Aguirre aparezca como la encarnación del mal, de la posesión, y de ahí también que se insinúe el efecto paralizante del clima de terror creado por la irracionalidad total de sus actos” (1992: 113); la autora destaca que, en el relato de Vásquez, “las actuaciones del tirano y de sus «diabólicos ministros» no deja de evocar el fenómeno de la posesión y de la monstruosidad” (117).

Tragedia, mixtificación y silenciamiento de los otros durante la conquista de América

Haciendo un balance de estas y otras experiencias suyas en tierras americanas, Cristóbal de Aguilar concluye razonablemente que “la violencia ha sido el martillo y el cincel de esta conquista” (2012: 189). Leída en los comienzos del siglo XXI, tal conclusión parece entrañar no sólo una descripción de la atmósfera reinante durante el siglo XVI en América Latina, sino también un campanazo de alerta en torno a la persistencia de ciertos rasgos de ese pasado en nuestro presente. El retorno del texto de Ospina sobre unas modalidades de violencia material y simbólica bien documentadas y sobre formas de incomprensión ampliamente conocidas apunta, en efecto, hacia una meta que sobrepasa con mucho los estrechos límites de la reivindicación histórica. Al repasar los eventos asociados a la invasión de América por los europeos, Ospina propone un ajuste de cuentas con la historia de la conquista encaminado a resolver ciertos problemas apremiantes de nuestra propia época. Como todas las novelas históricas merecedoras de ese nombre, *El País de la Canela* y *La serpiente sin ojos* no se agotan en la reconstrucción imaginativa de los hechos pasados sino que interpelan también las cuestiones del tiempo presente al cual se dirigen. Su objetivo es propiciar un ejercicio de rememoración que, mitigando el estigma traumático de las violencias vividas durante la conquista, coadyuve a superar las violencias presentes que mantienen abiertas (en nuevos contextos) las viejas heridas. Lo que está en juego en la narrativa de Ospina son las raíces de la violencia crónica que marca la historia de Colombia y de otros países de América Latina, un pasado difícil que gravita sobre la región sin que, por otra parte, sea posible establecer un vínculo causal entre los crímenes ocurridos durante la conquista y aquellos otros, a veces muy similares, que agobian en la actualidad a muchas comunidades y regiones de estos países. Para llevar a cabo dicho ejercicio, Ospina se basa en tres premisas que voy a comentar brevemente, a manera de recapitulación y cierre de este capítulo: (1) la necesidad de entender que la conquista no fue un crimen sino una tragedia, (2) la necesidad de deshacer los efectos mixtificadores del imaginario colonial para poder evaluar los hechos desde una perspectiva más ajustada a la realidad, (3) la necesidad de incorporar otros puntos de vista –el de los mestizos, el de los nativos– en esa evaluación.

Ospina enuncia la primera premisa en su ensayo sobre la obra de Juan de Castellanos, titulado *Las auroras de sangre*. Para hacer el balance de la conquista de América, escribe allí Ospina, es preciso entender que esa época “tan llena de horror, no puede ser vista como un crimen. Abundaron los crímenes en ella, hechos que repugnarán siempre a la condición humana, pero históricamente tiene que mirarse como una tragedia, [...] es decir, como el choque de dos mundos y dos visiones que se validan cada una a sí misma, pero que no logran encontrar una síntesis” (2007: 69). Según este planteamiento, la leyenda negra de la conquista incurre en un error de perspectiva al demonizar a los conquistadores, haciendo abstracción de las situaciones inauditas a las que se vieron confrontados y presentándolos invariablemente como seres perversos y sanguinarios. Ospina subraya que los conquistadores más famosos, Cortés y Pizarro, no dirigían grandes ejércitos sino “pequeñas expediciones demenciales y casi suicidas enfrentadas a un mundo ignorado y (habría que vivirlo para saber qué se siente) cercadas de muchedumbres indescifrables” (69). Pero también resulta miope el discurso apologético que auspicia la imagen de los conquistadores como agentes civilizadores, desconociendo de manera flagrante el acervo cultural de los pueblos amerindios y borrando de un brochazo la calamidad cósmica que fue para estos últimos la irrupción de los europeos, el sufrimiento innombrable que implicó la desintegración de sus mundos de la vida. En este balance histórico, la apreciación correcta del conjunto se sitúa en un punto intermedio: ni los conquistadores ni los pueblos autóctonos formaban bloques homogéneos, y en los choques que se produjeron entre unos, los primeros con frecuencia supieron aprovechar los conflictos y las guerras intestinas que dividían a los segundos. Por lo demás, entre los españoles hubo voces compasivas que, aún dentro de los límites que les imponían sus convicciones religiosas o sus prejuicios culturales, se opusieron a los excesos de los conquistadores y denunciaron los abusos de estos contra los nativos; por desgracia, sus iniciativas correctivas –cuando tuvieron algún eco– sólo en escasa medida pudieron ser realizadas en la práctica.

Pero comprender el carácter trágico de la conquista es sólo el primer paso del esfuerzo terapéutico implícito en la revisión histórica de Ospina. Más importante aún es conjurar los fantasmas que nos siguen acosando desde el profundo «pozo del pasado», como el propio autor lo advierte de manera enfática en las primeras páginas de *La serpiente sin ojos*: “A ti te invoco, sangre que se bebió la selva, para que alguna vez en el tiempo podamos domesticar estos

demonios: la lengua arrogante de los vencedores, la ley proclamada para enmascarar la rapiña, la extraña religión que siente odio y pavor por la tierra” (2012: 15). Si la memoria de la conquista sigue rondando con fuerza en la conciencia de la gente a lo largo y ancho de América Latina, ello se debe a que muchas de las heridas causadas en esa época todavía no cicatrizan. Al hundir sus raíces en el brutal enfrentamiento de los invasores europeos con las poblaciones autóctonas, en la dominación férrea que aquellos ejercieron desde el inicio y en las violencias intestinas que ensangrentaron el proceso de instauración del estado colonial, las sociedades latinoamericanas modernas arrastran consigo el lastre de conflictos e injusticias que se remontan al orden semifeudal surgido de la conquista y que se incrustaron luego de forma perdurable en el tejido social. La confrontación con ese trasfondo histórico agobiante sigue siendo una tarea inacabada. La revisión crítica del legado colonial no ha logrado hasta ahora impedir que la visión de la conquista como una empresa de vocación civilizadora siga teniendo vigencia. El problema es que esa noción justifica a menudo la perpetuación de prácticas abusivas y de actitudes discriminatorias contra los grupos indígenas sobrevivientes, los negros y otras franjas de población vulnerables. Al mismo tiempo, la persistencia de las injusticias alimenta todo tipo de resentimientos, cóleras larvadas y otros factores generadores de violencia, así como el brote periódico de situaciones conflictivas que las instituciones democráticas no atinan a gestionar.

En un ensayo de su libro *La herida en la piel de la diosa*, Ospina desarrolla un ejemplo que ilustra el sentido de su propuesta. La pregunta implícita a la que el ensayo en cuestión le da respuesta es la siguiente: ¿En qué época surge el secuestro, ese flagelo que ha azotado con tanta virulencia a Colombia y a otros países de la región en las últimas décadas? La primera línea del ensayo da una fecha precisa: “El 16 de noviembre de 1532 tuvo lugar el primer caso documentado de secuestro en el territorio sudamericano” (2003: 29). Ese fue el día en que las tropas de Francisco Pizarro hicieron prisionero al inca Atahualpa en el valle de Cajamarca, luego de dar muerte a la mayor parte de la comitiva que lo acompañaba, integrada por la elite gobernante del Tahuantinsuyo. El ensayo retoma las circunstancias trágicas que rodearon el hecho y los nueve meses que Atahualpa permaneció cautivo de los españoles, mientras sus súbditos reunían el monto del rescate exigido por Pizarro: “En julio de 1533 se terminó de pagar el inmenso rescate, que ascendió entonces a la cifra de 1.326.539 pesos de oro más

51.610 marcos de plata. Al precio de 1995, el oro recogido ascendería a 88,5 millones de dólares, y la plata a 2,5 millones de dólares” (32-3). Al respecto, comenta Ospina:

Cualquiera diría que con tan descomunal rescate los secuestradores habrían despedido a su víctima con abrazos y besos, e incluso con lágrimas en los ojos, como lo hacen a veces sus discípulos contemporáneos, pero la verdad es que Pizarro y sus socios estaban inventando un género y lo inventaron plenamente. Como ocurre a menudo en los secuestros modernos, después de recibido el rescate, en lugar de liberar a la víctima empezaron a pensar qué más podían sacarle, y finalmente decidieron matar al inca Atahualpa. (2003: 34-5).

¿Por qué no solemos asociar aquellos hechos atroces, tantas veces comentados por los historiadores y los críticos, con la noción de «secuestro»? ¿Y qué sentido tiene aplicarle tal noción a esos hechos casi cinco siglos después, en un tiempo presente en el que nada se puede hacer para remediar aquel pasado irrevocable? He aquí la respuesta de Ospina:

La verdad es que no estamos hablando del pasado. Me he propuesto contar esta historia interpretando el cautiverio de Atahualpa como lo que fue, como un secuestro abusivo y criminal, porque esa historia tremenda nos ha sido contada casi siempre como una hazaña heroica, donde los bandidos están cubiertos por una aureola luminosa de grandes estadistas, de paladines y de portaestandartes de la civilización. (2003: 36)

Aquí entra en escena la segunda premisa de Ospina, que enfatiza la necesidad de desmitificar y conjurar en forma duradera el hechizo de los imaginarios coloniales. Dichos imaginarios, a fin de cuentas, no hacen otra cosa que perpetuar los abismos de incomprensión establecidos durante la conquista. Para Ospina, no se trata de cambiar el pasado sino de cambiar el presente, y no cabe duda que la condena y la reprobación social de una práctica inaceptable como el secuestro pierde buena parte de su legitimidad moral si, al mismo tiempo, uno de los secuestros más sangrientos y trágicos de la historia del mundo es registrado por la historia oficial como una proeza épica, o como parte del precio que fue necesario pagar por la llegada de la civilización a estas tierras⁵². El secuestro de Atahualpa no explica, desde luego, los secuestros actuales, pero los prefigura; las crueldades de Pizarro en la selva no explican las que tuvieron lugar tres siglos y medio después en las caucherías del Putumayo, y su inmensa

⁵² Vale la pena recordar que el de Atahualpa no fue un caso aislado durante la conquista; son notables las similitudes del secuestro de Atahualpa en Cajamarca con el de Tangaxoan Tzintzicha, rey de los Purépecha de Michoacán, a manos del conquistador Nuño Guzmán (Le Clézio 1997: 37-8).

inversión en la búsqueda de canela no explica las inmensas inversiones de Ford cuatro siglos después en busca de caucho en el Tapajós, pero es innegable el aire de familia que emparenta esos hechos; las guerras de pacificación capitaneadas por Ursúa en la Nueva Granada y los ataques de los rebeldes marañones en Venezuela no explican la violencia guerrillera y paramilitar que ha sacudido a Colombia en las últimas décadas, pero anticipan notablemente algunos de sus rasgos.

Una tarea pendiente importante para conjurar el influjo fantasmal del pasado –y de la forma en que suele ser contado– sobre las realidades del presente consiste, por lo tanto, en iluminar aquellos aspectos de la historia que la versión de los acontecimientos promovida por los vencedores ha disimulado o ha dejado en la sombra. La dificultad que experimentaban los españoles para entender la realidad americana (y con mayor razón el entorno selvático) sin duda era normal, dado el carácter pionero de sus expediciones y la complejidad del mundo desconocido que aparecía ante ellos. El problema es que esa experiencia excepcional generó un repertorio de imágenes y de discursos que, en vez de iluminar la diversidad del continente y la forma de vida de sus pobladores, nos impiden verlas con claridad. Al principio, los europeos negaban la diferencia que se les cruzaba en el camino mediante su asimilación a algo que anhelaban encontrar desde mucho tiempo atrás (las islas de las especias, la ciudad dorada, las guerreras desnudas); luego, denigraban esa misma diferencia marcándola con un estigma de inferioridad (el salvajismo, la barbarie, la naturaleza virgen) que justificaba su avasallamiento implacable. Desde la perspectiva de Ospina, la cuestión es rastrear en toda su trágica complejidad las secuelas de ese pasado de incomprensión para poder seguir adelante sin ser pasto del resentimiento, entender la raigambre histórica de los imaginarios para no ser más presas de su efecto encubridor. Lo que se pretende con el trabajo de revisión histórica es superar el hábito adquirido del desentendimiento mutuo⁵³. Ospina es consciente de que las fuentes de la incomprensión no están fuera sino dentro de nosotros mismos, precisamente a causa del rumbo tomado por la historia continental a partir de la conquista: “La aventura del

⁵³ En opinión de Riera Rodríguez, este es justamente el punto que le confiere una dimensión terapéutica al ejercicio de revisión y de reescritura histórica adelantado por Ospina: “Heredamos la dificultad para ver al otro, incluso para entendernos desde nuestra mismidad, para asumirnos desde nuestras diferencias y semejanzas frente a los otros; ese ha sido el gran conflicto del ser latinoamericano. La novela actúa como el catalizador que nos enfrenta a los problemas del reconocimiento cuya resolución adquiere un valor nodal en el utópico futuro” (2012: 245).

siglo XVI señala para los hijos de la América Mestiza el nacimiento de una doble conciencia: la de ser hijos a la vez de los conquistados y de los conquistadores, la de ser herederos de las víctimas y de los verdugos” (2013: 71). Por ende, es en el núcleo de nuestro propio ser histórico en donde hace falta tender puentes, construir acuerdos: “La única reconciliación es con nosotros mismos, disolviendo los bandos rencorosos que fluyen por los ríos de la sangre” (2007: 416).

La consecución de tal objetivo implica a su vez la premisa número tres: la calidad de la reconciliación que se logre depende crucialmente del reconocimiento de los puntos de vista involucrados en el diferendo. A ello corresponde el principal recurso que utiliza Ospina en su esfuerzo por ofrecer una imagen equilibrada de la conquista; me refiero a la elección de un personaje mestizo como narrador e intérprete de los hechos⁵⁴. La figura de Cristóbal de Aguilar constituye en su narrativa el punto de intersección, la encrucijada que reúne los hilos necesarios para entender mejor la herencia de la empresa conquistadora. Por el lado de su padre, Marcos de Aguilar, quien participó en la conquista del Perú y de quien Ospina dice que “introdujo los primeros libros en las Antillas” (2008: 365), el narrador mestizo recibe la tradición española de las armas y las letras; a través de su madre Amaney, indígena antillana, conoce la tradición oral de los nativos de las islas, sus hábitos de alimentación e higiene, y participa del dolor por el desmoronamiento del mundo anterior a la llegada de los europeos. Si es su padre quien marca su destino –mediante la carta en la que le da instrucciones para viajar al Perú a cobrar su herencia–, su secreto sostén y apoyo es su madre indígena, la fuente nutricia que, sin embargo, él inicialmente repudia –porque su padre le ha dicho que ella es sólo su nodriza y lo ha presentado en sociedad como fruto de su matrimonio con una mujer blanca–. El narrador mestizo sólo reconoce a Amaney como madre de sangre demasiado tarde, cuando regresa de su primera travesía amazónica y se encuentra con que ya ella “había muerto a solas como murió su raza, sin quejarse siquiera, porque no había en el cielo ni en la tierra nada ante lo cual pudiera quejarse, abandonada por sus dioses y negada por su propia sangre” (283).

⁵⁴ En una entrevista publicada bajo el título: «Contar la Conquista desde un solo ángulo no nos permite habitar verdaderamente América», dice el autor: “Para mí era muy importante que fuera un mestizo quien contara esta historia... No podemos ver la Conquista como la labor de los paladines de la civilización contra unos pueblos bárbaros. Menos podemos tratar de invertir el proceso: contar la historia como un genocidio sobre unos pueblos que vivían en una situación idílica. Se trata de ver la complejidad del proceso” (Ospina, citado por Kressner 2013: 192).

La noción de «mestizaje» en la que se basa Ospina no supone, por lo tanto, una fusión armoniosa o idealizada de las razas. Los orígenes del narrador mestizo muestran de entrada que el mestizaje americano fue construido también sobre un trasfondo de violencia, sobre unos cimientos de sangre y sufrimiento. Como lo señala Subirats, “el mestizo es un aspecto de la violencia conquistadora, proyectado a la vida sexual. La madre india es el objeto doblemente poseído, como sexo y como etnia de vasallos, por el padre español, doblemente heroico como representante de la casta cristiana y de la honra” (1994: 281). De ahí que, para Cristóbal de Aguilar, reconocer la sangre india que corre por sus venas resulte tan difícil y doloroso, aunque la convergencia de ambos horizontes lo enriquezca en muchos aspectos, y termine enriqueciendo la narrativa de Ospina. La reescritura de la conquista desde la perspectiva de un mestizo da lugar a un relato que, finalmente, es mestizo también: en él se entretajan las descripciones del pasado incaico con los esplendores y miserias de la aventura conquistadora; la fundación de las nuevas ciudades hispánicas junto con la historia mítica de las antiguas, como la de Cuzco; los albures de los invasores arrastrados por la corriente del gran río con el asombro ante la pujanza vital de la selva y la multitud de poblaciones que la habitan; el contraste de las aldeas ribereñas de las tierras de Omagua y Machifaro con la arquitectura palaciega de Roma y Sevilla. Ello no impide que, por otra parte, y esquivando las tentaciones de una falsa reconciliación, el relato nos invite a considerar desde variados ángulos el desentendimiento que sucedió al asombro mutuo de los primeros encuentros entre invasores y nativos, el miedo visceral a causa del cual ese desentendimiento se tradujo a menudo en enfrentamientos fatales, la incomprensión y la violencia crónicas que perpetuaron luego esa fatalidad. Tal ejercicio de justicia histórica es fundamental en la medida en que hace falta “tener memoria de la víctima inocente (la mujer india, el varón dominado, la cultura autóctona) para poder afirmar de manera liberadora al mestizo, a la nueva cultura latinoamericana” (Dussel 1994: 62).

Que el relato de los primeros periplos europeos por la selva amazónica esté a cargo de un mestizo subraya, por otra parte, la ausencia irreparable del punto de vista de los nativos de la región. Si los documentos en que los pueblos amerindios atestiguan la conmoción causada por las guerras de conquista son numerosos en Mesoamérica y los Andes (Le Clézio 1997, León Portilla 1974), en el caso de las selvas de Suramérica no existen documentos análogos. El texto

de Ospina enfrenta aquí un problema mayor. En el relato de Aguilar, la visión de los indígenas aflora una y otra vez, pero siempre en forma indirecta, filtrada por la percepción que los soldados o el narrador mestizo tienen de ella. En *El País de la Canela*, los españoles entrevén los tesoros de saber tradicional de los pueblos de la selva cuando estos les enseñan a cazar y a distinguir los frutos comestibles de la selva, o cuando Unuma cura la herida de fray Gaspar de Carvajal con un emplasto de hierbas y frutos de supay machacados. Y que la selva no era un lugar despoblado o habitado sólo por tribus dispersas lo prueba la frecuencia con que el narrador mestizo habla de grupos de decenas o de centenares de indígenas, de grandes aldeas y de embarcaderos de piraguas visibles a lo largo de casi toda la ruta por el río. Como sucede en muchas crónicas de Indias, es a través de pormenores y atisbos como estos que el lector se hace una idea del mundo indígena. Pero Aguilar incluye también apuntes en los cuales se trasluce la admiración que le suscita el estilo de vida de los nativos, aunque no lo comprenda bien. Así, un aspecto que le llama la atención es la divergencia entre la actitud de los españoles en la selva y la de los indios; mientras los primeros, “llenos de ambición y enfermos de espíritu, no podemos convivir con la selva, porque sólo toleramos el mundo cuando le hemos dado nuestro rostro y le hemos impuesto nuestra ley” (2008: 63), los segundos “vivían concentrados en la abundancia de sus árboles y de sus animales, como si les llenara el tiempo la relación con savias y con sales, con limos y bejucos, con flores, frutos, pájaros e insectos. No parecían estar allí para servirse de esas cosas sino para entenderse con ellas de un modo grave y lleno de ceremonias” (187). Por lo demás, y pese a las reiteradas dificultades de comunicación que el narrador menciona, el texto rehúye la trampa de pintar a los indios como seres radicalmente extraños o exóticos; por el contrario, subraya en varias ocasiones las afinidades que existen entre ellos y los forasteros. Buen ejemplo de ello es el pasaje en donde, después que un terremoto sacude las montañas al paso de la expedición de Pizarro aterrizándolos a todos, el narrador mestizo comenta, refiriéndose a los indios que cargaban las provisiones: “Para ellos el temblor era expresión de la voluntad de alguien que nos miraba severamente desde las grietas y desde los torrentes, pero ¿cómo burlarnos si, en el fondo, también nuestra religión piensa lo mismo?” (107)

En *La serpiente sin ojos*, la voluntad de reconocer el lenguaje de los pobladores de la selva aparece ya el título de la novela, pues es así como ellos llaman al gran río suramericano.

El coloquio de Aguilar con los indios brasiles (2012: 116-9) resulta especialmente sugestivo porque la sensación de descubrimiento de los españoles en su viaje río abajo por el Amazonas se ve duplicada de repente, como en un espejo invertido, en la estupefacción de los nativos viendo desde las orillas pasar los dos bergantines tripulados por hombres barbudos, barajando luego hipótesis al respecto durante meses y emprendiendo finalmente un agotador periplo aguas arriba, hasta las estribaciones de la cordillera, para averiguar las causas de ese acontecimiento inaudito. Este asombro mutuo subraya a la vez la afinidad y la diferencia entre los soldados españoles y los indios brasiles: ambas partes están maravilladas con justa razón por lo que sucede, pero de lado y lado cunde el desconcierto, que amenaza siempre con abrirle paso a los malentendidos. En tal coyuntura, más que tratar de darnos acceso a la visión de los indios, el texto de Ospina nos invita a preguntarnos por ella, aguijonea nuestra curiosidad. En algunos de los poemas intercalados entre los capítulos de la novela el autor hace un esfuerzo notable por traducir la mirada autóctona, pero se trata de textos que, a pesar de su valor literario, no se articulan orgánicamente con la narración principal. Lo que esos textos ofrecen es un puñado de instantáneas que revelan la dificultad (pero también la necesidad) de incorporar a la evaluación de la conquista la visión de los nativos –un imperativo al que, sin embargo, sólo se le puede hacer justicia oblicuamente, mediante ejercicios de extrapolación basados en fuentes históricas como las que ya he citado, en los trabajos científicos y antropológicos sobre el área amazónica y, sobre todo, en los testimonios de las comunidades amazónicas actuales, aun si su forma de vida se diferencia bastante de la de sus lejanos antepasados.

Una de las aproximaciones que ensaya el texto de Ospina a la concepción del mundo de los nativos es la que mejor transmite, en todo caso, la nuez de su esfuerzo narrativo. Poco antes de llegar a la región de Machifaro, donde será asesinado por los hombres de Aguirre, Ursúa escucha de labios de un indio unas palabras que confirman la intuición de Núñez y de Carpentier con la que inicié este capítulo. Dice el mestizo Aguilar: “A la inmensidad de la selva no parecía corresponder una gran riqueza; los indios solo hablaban con exaltación como si fuera oro puro del conocimiento de las cosas. «Aquí sólo es riqueza conocer» fue la incomprensible traducción que un indio lengua hizo de las palabras de un rey que tenía collar de colmillos y diadema de plumas azules” (2012: 257-8). Esta sentencia del cacique de una

tribu amazónica condensa bien el espíritu que anima las novelas históricas de Ospina sobre la conquista: de lo que se trata a fin de cuentas es de dejar atrás los espejismos de El Dorado, de eludir los riesgos de la ambición y el voluntarismo intransigentes, de buscar la comprensión antes que el olvido y de abrir las puertas de la percepción ante lo que parece amenazante o extraño sólo porque no lo conocemos bien –y, en ocasiones, ni siquiera lo vemos.

Capítulo 4

Más allá del «infierno verde» y el «paraíso virgen»: violencia neocolonial en las narrativas de la época cauchera

«Los arboles altísimos tapaban el cielo y se afianzaban con esas raíces como paredes que se llaman gambas. La selva apretada hervía de especies útiles, especies muy antiguas.»

Anacristina Rossi, *La loca de Gandoca*, 85.

«¿Qué se hizo mi árbol amigo, «El Viejito»? Allí está, remozado como en un domingo de misa mayor... Me acoge con la misma simpatía de siempre. Al principio corrían escalofríos de incompreensión por mi espinazo; pero ahora veo como la cosa más natural que los árboles tengan alma.»

Hernán Robleto, *Una mujer en la selva*, 111.

Las incursiones pioneras de los españoles en la Amazonía a mediados del siglo XVI fueron decisivas para la región porque abrieron el camino para su exploración sistemática en los siglos posteriores, desataron la debacle demográfica de las poblaciones nativas (debido a la propagación de virus contra los cuales los indígenas carecían de protección inmunológica) y sembraron la semilla de los imaginarios coloniales de la selva. Como resultado de ello, los siguientes trescientos años estuvieron marcados por el declive de los grupos autóctonos, por la entrada gradual de pobladores foráneos en la selva (sobre todo comerciantes, misioneros y soldados que se instalaron a lo largo de las márgenes de los ríos) y por el incremento lento pero irreversible de los mestizajes, con lo que la presión sobre la selva se intensificó paso a paso, aunque todavía extensas zonas de la cuenca permanecieron más o menos aisladas (Gruzinski 2012a: 22-8). Visto retrospectivamente, ese lapso prolongado fue un tiempo durante el cual la incorporación de la Amazonía a la economía-mundo se incubó a través del reconocimiento paulatino de la región y la identificación de recursos aprovechables. Diversos autores (Pratt 2008, Nieto Olarte 2000, González Echeverría 1990: 100-10) han mostrado cómo los trabajos de La Condamine, Mutis, Humboldt y otros naturalistas europeos abonaron el terreno para la

explotación de tipo neocolonial que se instauró en América Latina después de la independencia; en la obra de esos científicos ilustrados se gesta un discurso que exalta la grandeza de la naturaleza americana y clasifica sistemáticamente sus recursos al tiempo que, de forma explícita o tácita, considera que los nativos del continente no están en capacidad de aprovechar bien esa riqueza.

Pero fue sólo en la segunda mitad del siglo XIX que la creciente demanda de caucho convirtió la selva amazónica en foco de atención de las potencias industriales de Occidente, acrecentando la llegada de científicos, misioneros, aventureros y buscadores de fortuna a la región. El caucho ocupa un lugar central entre los productos cuya explotación fue posibilitada por los reportes de los naturalistas y viajeros europeos. Los primeros en difundir la noticia de la existencia del árbol del caucho y en describir las propiedades de su resina (Hallé 2005) fueron dos franceses, el jesuita A.J. de La Neuville y el científico Ch-M. de La Condamine. Llama la atención al leer el informe de este último, redactado con base en un enfoque de corte racionalista, la contradicción existente entre el pésimo concepto que su autor tiene de los nativos amazónicos –a quienes describe como seres insensibles, glotones, enemigos del trabajo, incapaces de previsión y de reflexión y enteramente sumergidos, cual si fueran niños pequeños, en la vivencia del instante presente (La Condamine 1981: 62)– y su recuento de los usos que los nativos le daban al caucho –para hacer botellas flexibles, pelotas elásticas, botas impermeables y hasta jeringas sin pistón con las que solían ofrecer agua a sus invitados antes de las comidas ceremoniales (75)–, usos que obviamente involucran esas cualidades de previsión, sensibilidad, imaginación y laboriosidad de las cuales los nativos supuestamente carecían. Sería un error, por ende, pensar que los indígenas conocían las propiedades del caucho pero ignoraban sus posibilidades prácticas. En esta, como en otras oportunidades similares, los países industrializados aprovecharon el saber y los recursos de las regiones periféricas sin darle a las poblaciones locales el crédito debido⁵⁵.

⁵⁵ Hallé comenta al respecto: “Nous ne connaissons jamais le nom de celui –ou de celle– qui a découvert les propriétés du caoutchouc, car c’est depuis des temps immémoriaux que les Amérindiens du bassin amazonienne l’utilisent pour en faire des récipients qui gardent l’eau, des bottes ou de toiles imperméables à la pluie. En revanche, l’histoire, injuste comme elle l’est souvent, a conservé les noms des premiers Européens qui ont constaté *de visu* ces propriétés hors de commun” (2005: 89). A esta injusticia simbólica se añade la injusticia material y económica ligada a las duras condiciones de trabajo de los *seringueiros* mestizos.

El auge cauchero abordado en novelas hispanoamericanas célebres como *La vorágine* de José Eustasio Rivera y *Canaima* de Rómulo Gallegos sobrevino siglo y medio después del viaje de La Condamine. Conviene resaltar que, en las zonas selváticas aledañas a la cordillera de Los Andes, ese auge tuvo un ritmo distinto del que se vivió en la Amazonía brasileña. Cuando la demanda masiva de caucho para la fabricación de llantas elevó el precio del producto a fines del siglo XIX, la explotación de caucho en Brasil ya tenía para entonces una larga trayectoria (la industria dedicada a la producción de zapatos, bolsas, capas y otros objetos hechos de látex estaba bien establecida allí al menos desde los años 1820-30). Por eso la expresión «boom cauchero» sólo resulta apropiada para referirse al período relativamente breve (1880-1912) durante el cual la producción cauchera del Amazonas alcanzó sus cifras más elevadas (dos tercios de las exportaciones mundiales en 1890; ver Loadman 2005: 297). Recordemos además que el fin de la bonanza, causado por la entrada al mercado del caucho producido en el sudeste asiático, no acarrió el cierre inmediato de la explotación cauchera en Suramérica, sino que esta siguió aún por varias décadas, aunque en condiciones declinantes, en Perú, Colombia, Bolivia, Ecuador y Venezuela (incluyendo un segundo breve auge entre 1942 y 1946), y permanece vigente hasta hoy en amplias zonas de la Amazonía central y occidental brasileña, donde la implantación de esta industria extractiva es mucho más antigua y tiene raíces más hondas⁵⁶. De lo que no cabe duda es que el auge cauchero de fines del siglo XIX e inicios del XX fue un factor histórico que aguijoneó el interés de los gobiernos de los países de la región por la selva y que motivó el componente de denuncia social presente en las obras de Rivera, Gallegos y otros escritores.

En contravía de la tendencia tradicional a leer *La vorágine* y *Canaima* como obras centradas en la lucha de los hombres contra una naturaleza descomunal, algunos autores subrayan que tales novelas son igualmente hijas de las caucherías: “La explotación cauchera

⁵⁶ Según Nugent, la expresión «boom cauchero» es imprecisa por dos razones: “For one thing, the rubber industry in Brazil prevailed –in terms of near-monopolistic production of *hevea brasiliensis*– for almost one hundred years, less a boom than a well established, although easily forgotten, durable industry of extraction. Second, the industry was highly stable: from the time exports were first recorded (in the early 1820s) until the introduction of South-east Asian estate rubber, exports grew annually, as did prices; and throughout this period (1820-1911) the mode of extraction hardly altered (dispersed semiautonomous tappers linked through local merchants to regional export houses) while improved transport and increasing demand in diverse industrial sectors (abroad) led to replication of existing production regimes rather than their transformation” (2002: 64-5). Con todo, la expresión sigue siendo muy usada para referirse al auge de los años 1880-1912 (Córdoba 2012, Hecht & Cockburn 2010, Hallé 2005: 97-9).

construye esa selva como tema para la literatura, al dirigir la imaginación hacia esos territorios que durante mucho tiempo se consideraron exóticos y ajenos” (Rueda 2003: 32). En una línea similar, Villegas muestra que *La vorágine* se sitúa “en la compleja intersección entre las ideas de la exuberancia de lo amazónico, de la defensa de la soberanía nacional y de las inagotables riquezas de la zona”, tres ideas que “se articularon desde la penúltima década del siglo XIX gracias a la explotación cauchera” (2006: 16). Este énfasis en la base histórica de las novelas canónicas de la selva es saludable porque nos obliga a tener presente el contexto social y la coyuntura económica en la que ellas se inscriben. Pero si esas novelas no son reportes naturalistas o geográficos, tampoco son meros textos de reivindicación social o estampa regional; de ahí la necesidad de adoptar una óptica interpretativa que libere de sus connotaciones despectivas al término «regionalista», usado con frecuencia como rótulo para etiquetarlas. Aunque Rivera y Gallegos despliegan sobre el mundo selvático los imaginarios coloniales más hondamente arraigados, sus obras incluyen los elementos requeridos para desmontar tales representaciones. El develamiento de este hecho explica en parte la notable revalorización experimentada por estas novelas a partir de los años setenta, dando lugar a una línea de trabajo en cuyo sendero se inscribe el presente capítulo⁵⁷. En las páginas siguientes estudiaré *La vorágine* –aunque también con referencias a *Canaima* y a otras dos novelas rara vez citadas en los trabajos sobre el tema: *Toá* de César Uribe Piedrahita y *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría– desde una perspectiva que me parece insuficientemente atendida hasta la fecha, a saber, el entronque de los imaginarios coloniales de la selva con la historia de la explotación cauchera amazónica.

El tinglado del imaginario colonial

Como es bien sabido, la caracterización del mundo selvático suele asumir un talante dicotómico cuyos tópicos predominantes son el «infierno verde» y el «paraíso virgen». De ahí el énfasis de algunos críticos en la fuerza estructurante de esa oposición a la hora de estudiar las narrativas de la selva: “No hay espacio en la naturaleza latinoamericana que haya suscitado representaciones literarias tan opuestas como la selva: Arcadia, Jardín del Edén o Paraíso

⁵⁷ De la vasta bibliografía disponible se destacan los siguientes trabajos: Rogers 2012, Wylie 2009, Mejías-López 2006, French 2005, González Echevarría 2002, Quintana 1996, Sommer 1991, Alonso 1990, Molloy 1987 y Menton 1976.

inviolado del *Génesis* para unos, «infierno verde», trampa, cárcel o «laberinto vegetal» para otros” (Aínsa 2006: 51). Resulta tentador suponer, siguiendo esta tesis, que las novelas de la selva oscilan entre dos polos, cuyos modelos por excelencia serían *La vorágine* de Rivera (infierno verde) y *Los pasos perdidos* de Carpentier (paraíso virgen). La realidad, empero, es más compleja y desborda esa polaridad maniquea por dos motivos importantes. Por una parte, la relación entre infierno verde y paraíso virgen sólo en un nivel superficial forma una oposición; en el plano de la dominación colonial, con su segmentación espacial de centro y periferia, ambos tópicos son complementarios, puesto que representan dos facetas distintas de la mirada civilizada para la cual el mundo natural es un espacio que hace falta colonizar y cultivar –o, si se quiere, corresponden a modalidades distintas de barbarie y de atraso, aun si la primera de ellas parece amenazante y la otra resplandeciente. Por otra parte, una lectura atenta de las novelas de la selva muestra que el contraste entre infierno verde y paraíso virgen es transversal a los textos y los impregna interiormente, al tiempo que cada uno de los polos de esa oposición subsume a su vez imágenes de valor y de significado diferente, dando lugar a una gama de miradas sobre la selva mucho más matizada de lo que sugiere la dicotomía inicial. En cada novela de la selva es posible, por lo tanto, detectar en dosis variables el influjo de los tópicos del infierno verde y el paraíso virgen, así como distinguir los contenidos diversos usualmente subsumidos bajo esos rótulos.

En este orden de ideas, las primeras novelas de la selva, más que reflejar fielmente el mundo selvático, despliegan ante nosotros el abanico de los imaginarios que guían la forma en que nos representamos ese mundo. Tal afirmación es especialmente válida en el caso de *La vorágine*, sin duda la más compleja y desafiante de esas novelas. Aunque a primera vista la obra de Rivera parece regida por la representación de la selva como una trampa mortal, en realidad ella contiene un nutrido catálogo de los imaginarios de la selva, que a veces se oponen y otras veces se combinan a lo largo del texto. Ha llegado a ser un lugar común de la crítica advertir la variedad de puntos de vista que convergen en *La vorágine*; así, mientras Moreno Durán destaca la «polifonía telúrica» de la obra (1987), Rueda sostiene que la novela es un palimpsesto en el cual “podemos leer las huellas de escrituras anteriores sobre la selva” (2003: 42), y Molloy subraya “la pluralidad, a menudo cacofónica, de sus voces” (1987: 746). Por contraste, el repertorio de imaginarios de la selva que sustenta esa trama enunciativa suele

permanecer velado, pese a su constante visibilidad, o simplemente colapsa bajo el poderío significativo de un tópico particular –en este caso, el de la selva devoradora– cuyo predominio en el texto acaba por subsumir a los otros. Se requiere entonces un trabajo de análisis dirigido a precisar la variedad de componentes que allí entra en juego.

Con el fin de encuadrar bien el análisis, voy a distinguir de entrada cinco aspectos de la representación de la selva que encontramos en la novela de Rivera, tres correspondientes a la noción de infierno verde y dos a la de paraíso virgen. Comencemos por el infierno verde⁵⁸. En primer lugar, está la imagen de la selva enmarañada y caótica –una imagen, que, como vimos antes, se remonta a las situaciones de desorientación vividas por los primeros conquistadores que entraron en la Amazonía. Recordemos que el periplo de Arturo Cova, protagonista y narrador principal de *La vorágine*, atraviesa las llanuras de Casanare y Vichada y desemboca en la selva amazónica del sur de Colombia. Esas vastas regiones, alejadas de la capital, todavía suscitan a principios del siglo XX una extrañeza similar a la que experimentaron cuatro siglos antes los primeros cronistas de Indias ante la naturaleza americana, y el relato de Cova resalta ese trasfondo histórico: “Por aquellas intemperies atravesamos a pie desnudo, cual lo hicieron los legendarios hombres de la conquista” (Rivera 1987: 124). Durante su viaje, Cova no sólo está agobiado por la sensación de que la selva es un caos; el tránsito por la espesura selvática suscita en él un desarreglo radical de su percepción, pues allí “los sentidos humanos equivocan sus facultades: el ojo siente, la espalda ve, la nariz explora, las piernas calculan y la sangre clama: ¡Huyamos, huyamos!” (198). Las dificultades para orientarse en la selva son tantas que incluso Clemente Silva, un guía curtido, se pierde en la espesura (206 y ss). Para estos hombres, la experiencia de andar extraviados en aquellos parajes resulta estremecedora, y por las noches los sentimientos de miedo e inquietud rayan con lo insoportable: “¡Perdidos! El insomnio les echó encima su tropel de alucinaciones. Sintieron la angustia del indefenso cuando sospecha que alguien lo espía en lo oscuro. Vinieron los ruidos, las voces nocturnas, los pasos medrosos, los silencios impresionantes como un agujero en la eternidad” (209-10). Y eso no es todo. El aislamiento de esas regiones, la magnitud de las distancias que es preciso recorrer, las dificultades de orientación y la falta de puntos de referencia estables tornan difícil,

⁵⁸ El surgimiento de la noción de «infierno verde» se sitúa en los escritos de dos autores brasileños de comienzos del siglo XX, Euclides da Cunha y Alberto Rangel (Rueda 2003: 33-9). Es sólo en la obra de Rivera, sin embargo, que este imaginario se desarrolla plenamente.

para quienes entran en la selva, volver a salir de ella: por eso a la impresión de caos se suma la de encierro. Así lo expresan dos pasajes que se destacan por su posición privilegiada en la estructura del relato: el monólogo de Cova con el que se inicia la segunda parte, en donde el personaje interpela a la selva para preguntarle: “¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde?” (105); y el lamento del cauchero con el que se inicia la tercera parte, en el que se advierte sobre “la tortura de vagar sueltos en una cárcel como la selva, cuyas bóvedas verdes tienen por muros ríos inmensos” y en la que los árboles “nos vigilan sin hablar” (190).

En segundo lugar, está la imagen de la selva malsana y perniciosa –una imagen que, como ha mostrado Gerbi (1960: 6-13), se remonta a las tesis de Buffon y otros pensadores de la Ilustración europea, según las cuales el ambiente americano es demasiado húmedo, cálido y pantanoso, favorable a la propagación de insectos y plagas. A tono con esta idea, que la elite capitalina del siglo XIX y comienzos del XX solía aplicar a las denominadas «tierras bajas» de los llanos y la selva, en la novela de Rivera los bosques están llenos de “enfermizas penumbras” (1987: 106); la vegetación ribereña, de “plagas hostiles” (109); los estanques y lagos, de “evaporaciones maléficas” (24); los espacios silvestres, de mosquitos, zancudos y otros insectos que inoculan “el virus de la fiebre y la pesadilla” (123). Según Cova –que no en vano vive su odisea asediado por el paludismo, el beriberi, la fiebre–, el clima de las regiones lejanas que van recorriendo forma un péndulo que oscila entre dos extremos parejamente hostiles, el de las lluvias torrenciales que lo inundan todo y el de la aridez veraniega con su calor agobiante: “Aquellas latitudes son inmisericordes en la sequía y en el invierno” (124). Al mismo tiempo, a despecho de la variedad de seres vivientes que se le cruzan por el camino, a Cova la selva le parece “un cementerio enorme” (106) en el que prevalece una atmósfera de podredumbre, y por eso sus descripciones resaltan las facetas más alarmantes de los procesos biológicos que gobiernan ese mundo:

El comején enferma los árboles cual galopante sífilis, que solapa su lepra suplicatoria mientras va carcomiéndoles los tejidos y pulverizándoles la corteza, hasta derrocarlos, súbitamente, con su pesadumbre de ramazones vivas.

Entre tanto, la tierra cumple las renovaciones sucesivas: al pie del coloso que se derrumba, el germen, que brota; en medio de los miasmas, el polen que vuela; y por todas partes el hálito del fermento, los vapores calientes de la penumbra, el sopor de la muerte, el marasmo de la procreación. (197)

En tercer lugar, está la imagen de la selva devoradora y funesta, cuyas características definitorias son su antropomorfismo temible y su asimilación con la feminidad. Mientras las dos imágenes anteriores, siguiendo los moldes fijados durante la conquista y la colonia, describen la selva como un ámbito que, a pesar de las riquezas escondidas en su seno, resulta bárbaro y hostil para los forasteros, en esta tercera imagen la selva torna a ser una entidad antropomórfica de aspecto escalofriante. Ahora las selvas son “agresivas” (133), su influencia “pervierte como el alcohol” (245) y sus árboles son, como lo corrobora Clemente Silva, “perversos, o agresivos, o hipnotizantes” (196). Por la mente de quien anda perdido en la selva “pasa la visión de un abismo antropófago, la selva misma, abierta ante el alma como una boca que se engulle los hombres a quienes el hambre y el desaliento le van colocando entre las mandíbulas” (207-8). Cuanto más se avanza en la lectura y los personajes de la historia se adentran en las regiones caucheras, tanto más frecuentes se vuelven los pasajes en los que el texto le atribuye a la selva una intencionalidad maléfica, una voluntad destructora. La conexión de esta selva funesta con la explotación de los recursos selváticos es señalada por Ramiro Estévez, viejo amigo de Cova:

Un sino de fracaso y maldición persigue a cuantos explotan la mina verde. La selva los aniquila, la selva los retiene, la selva los llama para tragárselos. Los que escapan, aunque se refugien en las ciudades, llevan ya el maleficio en cuerpo y alma. [...] Y los que se quedan, los que desoyen el llamamiento de la montaña, siempre declinan en la miseria, víctimas de dolencias desconocidas... (252).

El otro rasgo clave de la selva devoradora es su carácter femenino. “¡Oh, selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina!”: así interpela Cova a la selva al inicio de la segunda parte del texto (105). La condición de diosa temible que asume la «esposa-madre» selva en esta imagen es resaltada por la historia de la indiecita Mapiripana (133-5), en la que una especie de ninfa autóctona protectora del bosque y de los ríos seduce y castiga a un misionero llegado a la selva a combatir la superstición –volveré con más detalle sobre esta historia en el último capítulo–. El vínculo entre la selva devoradora y la feminidad es sugerido igualmente por la figura de Zoraida Ayram, la mujer fatal que, a semejanza de la selva de la cual ella misma es un emblema, succiona poco a poco el vigor de Arturo Cova y consume sus energías. Esta mujer, a la que Cova se refiere varias veces como la «madona», recorre en su batelón “los ríos más solitarios, las correntadas más peligrosas”, desplegando su poder de

seducción como un arma eficaz para la prosperidad de sus negocios: “Por hechizar a los hombres selváticos ataviábase con grande esmero, y al desembarcar en los barracones, limpia, olorosa, confiaba la defensa de sus haberes a su prometedor sensualidad” (224). En su calidad de figuras femeninas arquetípicas, Zoraida Ayram y la Mapiripana expresan con vigor el prototipo junguiano de la Madre Terrible (Menton 1976: 418) y, por lo tanto, el hábito envolvente y amenazador del entorno selvático⁵⁹. Amarrando los distintos cabos de este imaginario, el pasaje que más ha contribuido a robustecer el tópico de la selva devoradora (por ser también el más citado de la novela) es la frase final, en la que el Cónsul le notifica escuetamente al Ministro la suerte corrida por Cova y los demás integrantes de su grupo: “¡Los devoró la selva!” (281).

Como el lector habrá observado, una característica compartida por las imágenes de la selva enmarañada, la selva malsana y la selva devoradora es la de funcionar, en términos actanciales, como oponentes de las búsquedas de Arturo Cova y Clemente Silva, principales hilos articuladores de *La vorágine*. Por eso el entorno ambiental asociado a tales imágenes es arduo de transitar y está poblado casi siempre por animales peligrosos. Son notables, por ejemplo, las invasiones de «tambochas», esas hormigas carnívoras cuyo impresionante avance por la selva como un “oleaje espeso y hediondo, que devora pichones, ratas, reptiles y pone en fuga pueblos enteros de hombres y de bestias” (1987: 204) es un símbolo elocuente del caos que acecha en la espesura. ¿Y qué decir de los caimanes y las boas, de las bandas de pirañas y las sanguijuelas que infestan las aguas de los ríos, de los insectos y las serpientes venenosas que pululan entre la hojarasca? A ello se suma la red, a menudo inextricable, que forman los troncos, las ramas, los bejucos, las hojas caídas, la maleza, acentuando con ello el aspecto anárquico que asume la selva a los ojos de los forasteros. No hay que apresurarse a deducir, sin embargo, que los tres tópicos reseñados tienen un peso equivalente en la conformación del imaginario del infierno verde. La selva enmarañada y la selva malsana son elementos que abonan el terreno para la formación de ese imaginario, pero no bastan para constituirlo; lo que

⁵⁹ Como señala Renaud, “la mujer en *La vorágine*, frecuentemente rebajada a la condición despreciativa de «hembra», no pasa de ser una proyección del imaginario masculino, tironeado entre incitantes reminiscencias poéticas de corte simbolista e inquietantes representaciones casi medievales, que reviven los miedos más arcaicos del hombre ante la supuestamente insaciable libido femenina” (2002: 53); la selva “húmeda, oscura, envolvente, palpitante”, concluye la autora, “resulta indisociable del sexo femenino” (54). Magnarelli, a su turno, resalta “las connotaciones satánicas y temibles que proyecta Cova tanto en las mujeres como en la naturaleza” (1987: 343), y enfatiza el impacto de esa retórica en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos.

hace que la selva hostil y enfermiza parezca un ámbito verdaderamente «infernial» es la intervención de una potencia femenina siniestra, malévolas, a cuyo influjo adverso se le atribuyen la nocividad y el caos que, según esos tópicos, imperan en aquellas regiones remotas.

A las tres imágenes que articulan la representación del infierno verde se suman dos más, ligadas a la representación del «paraíso virgen» y cuya presencia en *La vorágine* es mucho menos obvia, pero ocupan un lugar central en otras novelas de la selva. En primer lugar, está la imagen de la selva exuberante, cuyo origen se remonta a la expedición de Orellana, en la cual ya Gaspar de Carvajal encomiaba la fecundidad de las tierras amazónicas⁶⁰. Según este tópico, el principal rasgo de la selva es su fertilidad natural y su pasmosa abundancia de especies vegetales y animales. En *La vorágine*, la selva exuberante aparece fugazmente, a veces entretejida con la del laberinto vegetal pero, en cualquier caso, apenas visible en un escenario dominado por las imágenes del infierno verde; así sucede en las descripciones de la proliferación vegetal que hace sentir al protagonista sumergido en un mar de verdor: “Los pabellones de tus ramajes, como inmensa bóveda, siempre están sobre mi cabeza, entre mi aspiración y el cielo claro, que sólo entreveo cuando tus copas estremecidas mueven su oleaje” (Rivera 1987: 105); en las alusiones a “árboles imponentes, contemporáneos del paraíso, que eran ya decanos cuando las primeras tribus aparecieron” (106); en los detallados inventarios de aves –garzas reales, «corocoras», cercetas, patos, «garzones soldados»– y de animales acuáticos –caribes, anguilas, palometas, rayas, caimanes– como los que habitan en el garcero de Las Hermosas (116).

En segundo lugar, tenemos la imagen de la selva vacía, según la cual los territorios selváticos son una extensión inmensa e inculta, ajena a la historia, y cuyos pobladores nativos son apenas un elemento más del bosque (ya en las crónicas de Carvajal, Vásquez y Acuña es moneda corriente llamar «naturales» a los aborígenes amazónicos, siguiendo una pauta fijada desde el inicio de la conquista de América). Esta selva gigante, paradisíaca y supuestamente despoblada se asimila empero a la selva exuberante en un detalle esencial: ella está vacía de

⁶⁰ Con el tono de un colonizador asediado por la nostalgia de su país natal, pero sin que eso le impida ir sopesando el posible provecho de las regiones que surgen por el camino, escribe Carvajal en su crónica: “La tierra es tan buena, tan fértil y tan al natural como la de nuestra España, porque nosotros entramos en ella por San Juan y ya comenzaban los indios a quemar los campos. Es tierra templada, a donde se cogerá mucho trigo y se darán todos frutales: demás desto es aparejada para criar todo ganado [...]; los montes desta tierra son encinales y alcornocales que llevan bellotas porque nosotros las vimos, y robledales; la tierra es alta y hace lomas, todas de sabanas; la yerba no es más alta de fasta la rodilla, y hay mucha caza de todos géneros” (1986: 83).

civilización pero colmada de toda clase de riquezas⁶¹. En *La vorágine*, la noción de la selva vacía se refleja en la frecuencia con la que el narrador emplea el término «desierto» para referirse a ese entorno: “Olvidada sea la época miserable en que vagamos por el desierto en cuadrilla prófuga, como salteadores” (106); “El barracón estaba situado sobre un arrecife que no se inunda, único refugio en aquel desierto” (203); y otros pasajes por el estilo. En la misma línea se sitúan “las soledades” (134) en donde la indiecita Mapiripana mantiene preso al misionero que pretendía quemarla viva, y “los ríos más solitarios” (224) por donde navega el batelón de Zoraida Ayram.

Los dos aspectos del tópico del paraíso virgen –la selva exuberante y la selva vacía– se conjugan en la representación del mundo selvático espléndido pero olvidado, fértil pero inculto, exuberante pero triste que aparece en primer plano en *Canaima* de Rómulo Gallegos. El estuario del Orinoco, donde en las postrimerías del siglo XV Colón creyó haber hallado el Paraíso Terrenal (Pastor 2008: 58-9), es presentado más de cuatrocientos años después por Gallegos como “un paisaje inquietante, sobre el cual reinara todavía el primaveral espanto de la primera mañana del mundo” (1970: 6). Tal descripción, al enfatizar la pureza de un mundo aparentemente prístino, refuerza la noción de que las zonas selváticas son “inmensas regiones misteriosas donde aún no ha penetrado el hombre” (9). En el núcleo de la noción de «paraíso virgen» aparece esta imagen de un ámbito que escapa por completo al acarreo histórico de la civilización, en donde los procesos naturales discurren al margen de las transformaciones introducidas por la acción humana. Con ello, la intervención de las poblaciones nativas en la modelación de su entorno queda radicalmente invisibilizada. En su lugar, el discurso edénico proyecta sobre la selva el anhelo de hallar un espacio immaculado en el que sea posible el comienzo de una nueva historia. Anticipándose a la búsqueda del narrador de *Los pasos perdidos* de Carpentier, *Canaima* expresa de manera ejemplar “el ansia de romper del todo con el Occidente y sumirse en la vida americana anterior a la Conquista. [...] Lo que *Canaima* propulsa es una reversión de la historia universal, borrando con el Descubrimiento y la

⁶¹ He aquí un ejemplo tomado de la crónica de Cristóbal de Acuña: “En estos incultos bosques tienen los naturales librada para sus dolencias la mejor botica de simples que hay en lo descubierto, porque aquí se coge la más gruesa cañafistola que en parte alguna, la zarzaparrilla más perfecta, las gomas y resinas saludables más en abundancia. [...] Aquí el aceite de andirova, que es un árbol, que no tiene precio para curar heridas; aquí al de copaiba, que también lo es, no iguala el mejor bálsamo; aquí se hallan mil géneros de hierbas y árboles de particularísimos efectos y hay aún por descubrir otras muchas” (2009: 99-100).

Conquista los acontecimientos que marcan el inicio de la modernidad” (González Echevarría 2002: 115). Y así como en *La vorágine* la preponderancia del infierno verde está punteada con apariciones esporádicas del paraíso virgen, en *Canaima* la visión edénica de la selva se combina con características de su contraparte maléfica, sobre todo la que postula la existencia de una potencia oscura y vengativa en el corazón de la selva –en este caso, aquella cuyo nombre le da título a la novela de Gallegos.

Las cinco imágenes que acabo de reseñar son las «piezas maestras» del imaginario colonial, las fichas claves del tinglado que está en la base de las narrativas de la selva. Si bien las representaciones del infierno verde contrastan con las del paraíso virgen, su efecto común es reforzar la idea de que la selva, siendo un territorio inculto habitado sólo por fieras salvajes y por tribus autóctonas ancladas en la Edad de Piedra, requiere necesariamente de una acción civilizadora que aproveche las riquezas guardadas en su seno. Cuando Cova en *La vorágine* se refiere a la “selva sádica y virgen” (Rivera 1987: 198), esa fórmula concisa subraya la íntima solidaridad que une las visiones infernales y paradisiacas del mundo selvático. Pero las narrativas de la selva no sólo evocan el repertorio de imágenes heredado de la colonia, sino que lo someten a revisión crítica, con mayor o menor profundidad según el caso, y en ello radica buena parte de su valor. Jennifer French plantea al respecto una distinción oportuna: literatura «colonialista» sería aquella que respalda la empresa colonizadora, y literatura «colonial», la que explora la experiencia y las secuelas del colonialismo (2005: 49). Si bien las narrativas de la selva a menudo incluyen elementos que refuerzan los viejos tópicos del salvajismo y alientan ciertos aspectos de la colonización, en general las obras de ese corpus pertenecen a la segunda categoría, debido a la agudeza con la que se apropian de los imaginarios coloniales para poder desmontarlos mejor, dejando al descubierto sus efectos prácticos en el contexto de la explotación económica neocolonial de las selvas tropicales. Es justamente esta dimensión crítica la que reclama ahora mi atención.

La vorágine de Rivera o las variedades de la violencia en las caucherías

Para ilustrar la ambivalencia de un trabajo narrativo que, en principio, parece reafirmar los tópicos más rancios sobre la selva, pero que, a la larga, los impugna frontalmente, quizá el mejor ejemplo sea el de la representación del infierno verde en *La vorágine*. Esto se debe, en

mi opinión, al desajuste entre la denuncia social que efectúa la novela y la preponderancia que tiene en ella la imagen de la selva devoradora. Aunque Rivera publicó *La vorágine* doce años después de los primeros informes que dieron a conocer a la opinión pública los horrores de las caucherías, la ambición testimonial de la obra era válida en la medida en que el recurso a la forma novelesca permitía contar vívidamente esos eventos, rescatándolos de los grises archivos y abriéndoles un nicho en la conciencia del país. En contra de lo que podría creerse, las denuncias que *La vorágine* hacía no eran obvias y, a decir verdad, apenas si fueron advertidas en el momento de su publicación. Según explica Pineda Camacho, en esa época casi nadie captó el propósito de denuncia social de Rivera porque la novela fue leída “a partir de los mismos imaginarios que circulaban entre los letrados y ciudadanos del interior, que veían en cierta medida como natural la violencia ejercida por los caucheros” (2005: 122). La visión de la selva como ámbito bárbaro era tan común que los horrores descritos en el texto parecían un mero calco de esa barbarie.

Tal impresión es fomentada en parte por el texto mismo. El protagonismo de la selva devoradora en el curso de la acción hace que, en efecto, los crímenes perpetrados durante el auge cauchero parezcan disolverse en una espesura selvática que, como una diosa vengativa, aplasta sin piedad a los hombres, arrojándolos al “vórtice de la nada” (Rivera 1987: 109). Los males ocasionados por la acción humana son naturalizados y quedan, por ende, absueltos de entrada: “La selva trastorna al hombre, desarrollándole los instintos más inhumanos: la crueldad invade las almas como intrincado espino; y la codicia quema como fiebre” (150). La explotación brutal que diezma a las poblaciones indígenas y agota los recursos de la selva en el fondo sería efecto de una fuerza invencible que se apodera de los colonos y los vuelve una plaga capaz de desangrar por igual los troncos de los árboles y los cuerpos de los indios⁶². La personificación de la selva en la figura de una deidad maléfica hace las veces de pararrayos que absorbe la voluntad humana y la licúa en los procesos de la generación y la corrupción

⁶² En opinión de Alonso, el poder de la naturaleza en los reportes de Cova y de Clemente Silva “is such that it finally compromises the alleged denunciatory intent behind the writing of *La vorágine*, namely the condemnation of the greed and abuses of the rubber magnates. For the cruelty of men toward each other is ultimately explained in the novel as a sort of disease induced in them by the jungle, rather than as a function of the iniquitous enterprise of rubber extraction” (1990: 157). Pineda Botero comenta por su parte que, en la selva de *La vorágine*, “ser amo es un papel libre de responsabilidades morales. [...] El victimario no es culpable de su propia miseria ni de la miseria que le inflige a los demás. Él también es víctima del medio, del fracaso y de la maldición” (1999: 476-7).

universal: “¡Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas!” (106). Las agresiones contra la selva y sus pobladores aparecen ahora como una legítima defensa: si la selva es cruel, ¿no es apenas lógico que los colonos traten de neutralizar la amenaza que representa esa rival tan peligrosa? El hecho de concebir la naturaleza como una enemiga implacable tiene así dos serias implicaciones: primero, la violencia se transfigura en impulso natural; luego, las acciones humanas pierden peso ético, sea porque se las considera como el resultado de dicho impulso natural irresistible, o porque se las aprueba como reacciones justificadas en una lucha a muerte por la supervivencia.

Pero esta lectura refleja sólo una de las caras de la moneda. Vista desde este ángulo, la novela ratifica sin ambages la noción colonial de la selva como ámbito bárbaro y mina la base moral de su propia denuncia. Sin embargo, *La vorágine* utiliza una estrategia narrativa que pone en cuestión la aparente obiedad de la imagen del infierno verde; se trata del empleo de un narrador principal cuya autoridad como cronista es dudosa y cuyo reporte de los hechos es poco fiable o francamente inconsistente. ¿Hasta qué punto concederle crédito a la descripción de la selva contenida en un relato cuyo narrador oscila a cada paso entre la exaltación poética y la ofuscación mental, cuya conducta es impulsiva y contradictoria, y que en muchos pasajes parece escribir bajo los efectos del delirio?⁶³ Cova se presenta en su relato como un hombre audaz, un “dominador cuyos labios no conocieron la súplica” (1987: 11), pero vive dominado por los celos y rumiando ideas de venganza. Cova se burla de los niños indios porque, criados bajo el “influjo de grotescas supersticiones”, creen que el amo es “el diablo, y por eso los montes le prestan ayuda y los ríos le guardan los secretos de sus violencias” (229); pero él mismo habla de la selva en términos que a ella la hacen parecer una deidad pavorosa y a él un niño asustado –y no el «macho» que se jacta de ser. El propio Cova relativiza la fiabilidad de sus reportes al reconocer cuán impregnados están de subjetividad: “Era mi propia alma la que gemía, y mi tristeza la que, a semejanza de un lente opaco, apenumbra todas las cosas”

⁶³ Según Magnarelli, Cova se distingue por “su incompetencia como narrador fidedigno” (1987: 337). En opinión de Alonso, esto indica que la construcción del personaje por Rivera “is fraught with irony. An essential component of this characterization is the use of the first-person narration, inasmuch as it allows for the unmediated presentation of Cova’s unstable and contradictory being” (1990: 148). Por su parte, Wylie muestra cómo el texto de Rivera “at every turn diminishes the authority of the narrator as a bearer of truth and discloses his capriciousness, his propensity for fabrication, for wild fantasies, and for occlusion” (2009: 23); a juicio de esta autora, Cova “reveals himself throughout the novel as prone to daydreaming and, more importantly, as mentally unstable” (26).

(109); cuán hondos son los sesgos causados por su inestabilidad mental: “Nunca he conocido pavura igual a la del día que sorprendí a la alucinación en mi cerebro” (135); cuán chocantes son los apuntes de su diario: “Peripetias extravagantes, detalles pueriles, páginas truculentas forman la red precaria de mi narración...” (242); cuán fragmentaria es al cabo la información contenida en ellos: “¡Cuánta página en blanco, cuánta cosa que no se dijo!” (279).

La propensión del personaje a la demencia puede ser vista como un dato que ratificaría la validez de la imagen de la selva malsana; el caso de Cova demostraría que la inmersión en la selva enferma a los hombres, les hace perder la cordura. Recordemos que el propio Rivera sufrió de malaria y accesos delirantes durante su viaje a la selva de la frontera entre Colombia y Venezuela (Rogers 2010: 94-5); esa experiencia tuvo un impacto considerable en la escritura de *La vorágine* y ayuda a explicar las numerosas alusiones del texto a enfermedades mentales. La lectura de la novela como una alegoría del ambiente insalubre y degenerativo que supuestamente reina en la selva no carece, por lo tanto, de base⁶⁴. No obstante, si esa lectura es tomada demasiado al pie de la letra, se corre el riesgo de pasar por alto otros elementos del conjunto. La idea según la cual la violencia cauchera sería un subproducto de la influencia perniciosa de la selva corresponde sin duda a una hipótesis presente en la obra de Rivera. Pero esa no es la única hipótesis que propone *La vorágine*, ni tampoco la más persuasiva. Resulta más plausible explicar el imaginario del infierno verde con base en un argumento multicausal en el que los crímenes de las caucherías no sean un mero subproducto, sino uno de los factores principales. En consonancia con ello, y adaptando al caso el modelo ecosófico de Guattari⁶⁵, mi oferta interpretativa es que la imagen de la selva infernal en *La vorágine* surge de la conjunción de al menos tres factores: el entorno selvático que, para Cova, como para la inmensa mayoría de forasteros, es hostil e incómodo (esfera ambiental); los crímenes de los que Cova tiene noticia, es testigo o es protagonista durante su travesía (esfera social); los

⁶⁴ Un buen ejemplo de la aplicación de ese enfoque lo ofrece Rogers (2012 y 2010). Según esta autora, Cova “is broken down by the earth. He is made degenerate and unstable by the jungle itself” (2010: 105). En general, Rogers considera que “the spectre of madness, created with medical discourse, shapes all aspects of Rivera’s creation: Cova’s demise, the novel’s narrative style and structure, and the author’s fears regarding the future of Colombia as a nation” (98); luego añade: “The increasingly incoherent narrative reflects Cova’s mental state and allows him to evoke the similarly unruly wilderness that surrounds him” (104).

⁶⁵ Guattari plantea que, a la hora de diseñar soluciones adecuadas para los problemas que aquejan a las sociedades contemporáneas, es necesario distinguir tres niveles de intervención: el entorno ambiental, las relaciones sociales y la subjetividad humana (1989).

trastornos mentales que aquejan a Cova y lo llevan a proyectar sus temores y obsesiones sobre ese entorno (esfera de la subjetividad).

Desde esta perspectiva ampliada se aprecian mejor las implicaciones del uso de un narrador acosado por el desequilibrio mental. Es claro que, si Cova sufre de neurastenia y psicosis, la credibilidad de su relato se reduce bastante y los tópicos de la selva enmarañada y la selva devoradora quedan desvirtuados, al menos en parte: no es que la selva sea una enemiga implacable ni un laberinto indescifrable, sino que tales nociones corresponden a la visión de un poeta hiperestésico, habituado a la vida urbana, propenso a la ensoñación y al desaliento y cuyos escritos reflejan su propio extravío interior. Con la imagen de la selva malsana el asunto es más complicado. Si bien es posible que el ambiente selvático sea la fuente de algunas de las dolencias que persiguen a Cova –para nadie es un secreto que existen diversas enfermedades infecciosas prevalentes en las zonas tropicales y que, por ejemplo, la picadura de un zancudo anofeles basta para transmitir la malaria–, también es cierto que el personaje de Rivera tiende a percibir los lugares por donde pasa en forma perturbada y enfermiza. Por eso la lectura de su relato genera la sensación de que la insalubridad de la selva está más en la mentalidad de Cova y en el lenguaje que emplea para contar sus vivencias que en la espesura vegetal o en el clima húmedo de la región. Como lo advierte Molloy, en *La vorágine* el tema de la enfermedad es planteado “en el nivel de la enunciación misma, afectando la palabra del protagonista narrador, permanentemente minando sus intentos de coherencia. [...] Texto que reflexiona sobre la enfermedad, es, todo él, un texto enfermo” (1987: 758).

No conviene olvidar, sin embargo, que los trastornos de Cova se intensifican a medida que él se adentra en las zonas caucheras de Vichada y Guainía. Esto dista de ser casual. La enfermedad que hostiga al personaje y marca con su impronta el lenguaje del relato se nutre de factores psicológicos y ambientales, pero también sociales. La «vorágine» descrita por Cova incluye un vasto repertorio de imágenes dantescas –estas sí verdaderamente infernales– de la violencia humana, escenas de una crueldad y un horror extremos que a menudo llegan al sadismo. Muchas de esas imágenes no se basan en la experiencia directa de Cova, sino en relatos que él escucha de otros personajes y transcribe luego. La intención de Rivera de presentar con la mayor fuerza posible la denuncia de los horrores ocurridos en la selva se nota en su reiterado recurso a narradores alternativos. Las referencias a los crímenes de la Casa

Arana contra los indígenas del Putumayo, los detalles del inicuo sistema del enganche, los testimonios de torturas y masacres, las denuncias de los maltratos sufridos por parte de los caucheros no figuran en las secciones del relato contadas por Cova –cuya credibilidad como cronista es problemática, según vimos antes–, sino en aquellas otras contadas por cronistas más fiables: Helí Mesa, Clemente Silva, Balbino Jácome, Ramiro Estévez (Menton 1976: 422). Nos enfrentamos, entonces, a un texto en el que los reportes de los narradores alternos –el más extenso de ellos a cargo de Silva, un cauchero con dieciséis años de experiencia en la selva– apuntalan la facticidad de los hechos que son objeto de denuncia, mientras que la narración principal a cargo de Cova ilustra el modo en que tales hechos son deformados por una mirada perturbada que los atribuye al influjo dañino –vale decir: al salvajismo– de un entorno natural despiadado. Aquí radica, a mi juicio, una de las claves de la vigencia actual de *La vorágine*: además de denunciar los hechos violentos asociados a la explotación de la selva, la obra desenmascara el discurso «naturalizador» mediante el cual esa violencia es explicada y justificada. Si a primera vista parece que el embrujo selvático del infierno verde subyuga a los hombres y los arroja al crimen, una lectura cuidadosa del texto muestra que la primacía le corresponde finalmente a una interpretación distinta: el infierno verde no reside en la selva sino en las imágenes que los colonos, inmersos en una espiral de violencia, terminan proyectando sobre ella⁶⁶.

La visión de la selva que tienen Cova y los otros personajes debe entenderse, por tanto, en el contexto de violencia rampante en el que se desarrollan los hechos (seguir el camino inverso, atribuyendo la violencia a un entorno ambiental implacable o enfermizo, es lo que conduce a la falacia del discurso naturalizador). Como veremos ahora, la novela de Rivera contiene los elementos necesarios para el análisis de ese escenario violento. *La vorágine* es una novela de la selva y una novela de la enfermedad, pero también una novela de la violencia. Aun si Rivera no se lo plantea conscientemente, los hechos que él denuncia no son un episodio aislado sino un eslabón más en la cadena de violencias que recorre la historia de Colombia y de

⁶⁶ Coincido en este punto con la idea que plantea Taussig en su estudio sobre el terror y la curación en el Putumayo: “It is not the jungle but the sentiments colonizing men project onto it that are decisive in filling their hearts with savagery” (1987: 82). Según este autor, “in Rivera’s *Vortex*, the monstrous fears and uncanniness evoked by the jungle are as nothing compared to the reality of Arana’s rubber camps. Yet it is always the colonial view of the jungle that provides the means for representing and trying to make sense of the colonial situation” (77).

otros países de la región desde los tiempos de la conquista. Adicionalmente, en el mundo de *La vorágine* la opresión que los blancos ejercen sobre los indios, el despotismo de los hombres sobre las mujeres, la violencia que enfrenta unos grupos a otros, están ligadas a la voluntad férrea de dominar y explotar la selva. La relación de los humanos con su entorno ambiental se vuelve una lucha en la que, como dice Clemente Silva, los humanos tienen la iniciativa del ataque y el entorno está a la defensiva: “Mientras el cauchero sangra los árboles, las sanguijuelas lo sangran a él. La selva se defiende de sus verdugos, y al fin el hombre resulta vencido” (Rivera 1987: 150). Para el análisis de este aspecto central de la novela voy a distinguir tres formas de violencia que no discurren por carriles aparte, sino que están vinculadas: una de ellas es la violencia que Cova ejerce contra otros personajes (esfera subjetiva); otra, la que los empresarios y capataces caucheros ejercen contra los indios y los peones –o contra miembros de bandas caucheras rivales– en el proceso de extracción y preparación del látex para su envío al extranjero (esfera social); la última, la que la empresa colonizadora ejerce contra la selva tropical (esfera ambiental).

El desarrollo de *La vorágine* se distingue porque, tras el biombo impactante interpuesto por el imaginario colonial, gradualmente emerge una atmósfera sobrecogedora de violencia que hace aparecer la relación de los colonos con los llanos y con la selva a una luz distinta. La centralidad del tema en la novela es anunciada en la primera línea del relato de Cova: “Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia” (11). Aunque un tanto enigmática, esta obertura sugiere que el corazón humano es el núcleo donde se activa la violencia, y a la vez hace presagiar que esta última va a tener en los hechos una participación crucial (por eso el término aparece con mayúscula inicial). Así sucede, en efecto. Después de huir de la capital, Cova se interna en un ambiente rudo donde el imperio de la ley y la protección estatal brillan por su ausencia. A su paso por los llanos orientales, los indicios se multiplican; su amigo Fidel Franco resume muy bien el hecho: “«En esta sabana caben muchísimas sepulturas; el cuidado está en conseguir que otros hagan de muertos y nosotros de enterradores»” (93). Pero es en la selva en donde el personaje se tropieza con formas más extremas de violencia.

En el marco de su travesía, caracterizada espacialmente por el descenso desde las alturas de la cordillera hacia las tierras bajas del sur y por el alejamiento del centro del país hacia las

zonas fronterizas, Cova se torna cada vez más impulsivo; su deslizamiento hacia conductas agresivas parece el resultado de un contagio, pero no uno causado por el clima tropical, sino por la atmósfera de confrontación rapaz que impera entre los forasteros y colonos llegados a la selva en busca de fortuna. Bajo tales circunstancias, los mecanismos de inhibición de muchos hombres se relajan y el recurso a la fuerza se vuelve para ellos algo habitual. Es el caso de Cova, quien llega a amenazar a Clemente Silva con matarlo de un tiro si no le obedece y luego comenta el incidente: “El anciano sabía que no lo amenazaba por broma. Ni sintió sorpresa ante mi amenaza. Comprendió que el desierto me poseía. ¡Matar a un hombre! ¿Y qué? ¿Por qué no? Era un fenómeno natural. [...] ¿Qué otro modo más rápido de solucionar los diarios conflictos?” (Rivera 1987: 200). Como puede apreciarse, no es que matar a un hombre en la selva sea natural porque responda a un impulso invencible emanado del entorno, sino que, en ese entorno, tal posibilidad se hace normal para Cova; sin embargo, este presenta el asunto de modo que los resortes últimos de su acción recaen sobre el entorno mismo: “El desierto me poseía”. Cova argumenta falazmente que el asesinato es un modo rápido de solucionar los conflictos, pero es la mitificación de la selva como potencia embrujadora la que hace posible esa transferencia en virtud de la cual él se siente liberado de su responsabilidad. A esta naturalización progresiva de la violencia –más que al supuesto carácter devorador de la selva– es a lo que se refiere en primer término el título de la obra: “Y por este proceso –¡oh, selva!– hemos pasado todos los que caemos en tu vorágine” (200). Todo sucede entonces como si el recurso a la fuerza dejara de ser el fruto de una decisión y se transfigurara en un destino ineluctable.

El desquiciamiento físico y mental de Cova llega a su culminación en el desenlace de la novela, poco después de haber sido testigo de la espantosa mutilación del Pipa (273-4) y de haber participado en la persecución y el asesinato del Cayeno (275). Su fiera lucha con Barrera a orillas del río Yurubaxí bien merece ser citada por extenso, pues ilumina la dimensión subjetiva de la caída en la «vorágine» que rige el simbolismo de toda la novela. Cova encuentra a su rival desnudo, con la ropa y el revólver colocados a un lado sobre una tabla, quitándose frente a un espejo las vendas de las cortaduras que, unos días antes, Alicia le había hecho en la cara con los filos de una botella rota. Sin darle tiempo a Barrera para coger el revólver, Cova se precipita sobre él:

Aquel hombre era fuerte, y, aunque mi estatura lo aventajaba, me derribó. Pataleando, convulsos, arábamos la maleza y el arenal en nudo apretado, trocándonos el aliento de boca a boca, él debajo unas veces, otras, encima. 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.

¡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. Burbujeaba la onda en hervor dantesco, sanguinosa, turbida, trágica: y, cual se ve sobre el negativo la armazón del cuerpo humano radiografiado, fue emergiendo en la móvil lámina el esqueleto mondo, blancuzco, semihundido por un extremo al peso del cráneo, y temblaba contra los juncos de la ribera como en un estertor de misericordia!

Allí quedó, allí estaba cuando corrí a buscar a Alicia y, alzándola en mis brazos, se lo mostré. Lívida, exánime, la acostamos en el fondo de la curiara, con los síntomas del aborto. (277-8)

El comienzo de este pasaje enfatiza la animalización de Cova y Barrera, que se trenzan “como sierpes” hasta formar un nudo sobre la maleza de la orilla, un bulto agitado que gira una y otra vez a la manera de un remolino. Con gesto digno de un depredador, Cova reabre a dentelladas las heridas de Barrera y trata de hundirlo en las aguas del río para asfixiarlo “como a un pichón”. Resulta llamativo que Cova asimile el cuerpo de su rival al de una ave comestible, anticipando un recurso semántico de amplio uso durante la Violencia de los años cincuenta en Colombia, cuando los bandoleros solían representarse a sus víctimas como aves “para poderlas cazar” (Uribe Alarcón 2004: 66). Enseguida los caribes –peces llamados así en la región del Orinoco, pero mucho más conocidos por el nombre que se les da en el Brasil: «pirañas»– se precipitan sobre Barrera y lo devoran hasta dejar pelado su esqueleto, que se hunde en el agua ensangrentada y queda depositado en la arena del fondo. La ferocidad de la escena, que en principio parecería reforzar la imagen de la selva devoradora, en realidad subraya con crudeza el salvajismo de la violencia humana –acentuado por los tintes macabros y sensacionalistas de la descripción–. Los mordiscos de Cova a su rival preludian los de las pirañas, que se limitan a proseguir una obra ya iniciada. La intervención de las pirañas –cuyo número incontable, como el de las hormigas tambochas, es un símbolo de la multiplicidad que bulle por doquier en la selva– supone por tanto una violencia anterior, un primer recurso a la

fuerza, un derramamiento de sangre previo⁶⁷. La agresividad de los «machos» humanos, tercamente empeñados en demostrar su hombría (no olvidemos que Barrera, durante una borrachera, había tratado de forzar a Alicia y es por eso que esta lo hiere en el rostro), es el catalizador que desencadena el drama. Para las pirañas, la carne de Barrera es simplemente lo que los granos de una mazorca son para unos pollos hambrientos; desde esta perspectiva, la selva es el escenario de un reciclaje incesante de los cuerpos, entretejidos unos con otros en cadenas de depredación y alimentación a las que no escapan los humanos. Al final, el agua que fluye y lava los huesos del difunto, diluyendo poco a poco la sangre derramada, revela el esqueleto depositado en el fondo tal como lo habría hecho una radiografía. Se trata, por ende, de una escena «reveladora» en un sentido que cala hasta los huesos y deja al descubierto, ante la mirada aterrada de Cova, la «armazón» de la existencia humana. Todo el pasaje muestra cuán borrosa es la separación que solemos trazar entre el mundo natural y el mundo humano, cuán fuerte el arraigo de los humanos en su condición animal, cuán profundos los vínculos que unen la frágil corporalidad humana a los ciclos naturales.

La violencia que domina la subjetividad de Cova no queda diluida, empero, en ese vasto sistema de reciclaje biológico. Apenas finalizado el combate, Cova corre en busca de Alicia y, sin ningún miramiento por su estado de embarazo, le muestra los restos de Barrera, como vanagloriándose de su victoria. Con este afán por exhibir ante Alicia los huesos mundos del enemigo vencido Cova parece insinuar que, si ella fue capaz de cortarle la cara a Barrera (aunque lo hiciera en defensa propia), él ha sido capaz de llegar aún más lejos, derribando la última «barrera» que le impedía afirmar su virilidad. Sin embargo, el impacto que Alicia experimenta es tan fuerte que enseguida la acometen los síntomas del aborto: así, a la muerte de Barrera le sigue el nacimiento prematuro de un bebé destinado a una muerte igualmente prematura en medio de la selva. La idea fija de venganza que, nutrida por una vanidad obstinada, preside la conducta de Cova a través de todos sus desvaríos y trastornos, termina por dejarlo a él y a los suyos perdidos en un rincón ignoto donde Clemente Silva no los puede

⁶⁷ Recordemos la explicación que los indios amazónicos le dan a los soldados de Ursúa en *El camino de El Dorado* de Uslar Pietri: cualquier persona que no esté herida puede nadar sin riesgo en un río lleno de pirañas, ya que estas sólo atacan cuando olfatean sangre fresca (1985: 48). Investigaciones recientes han mostrado que el avance de las pirañas en grupos numerosos es una estrategia defensiva y que ellas son más asustadizas que temibles, pues sólo atacan si se sienten agredidas (Queiroz y Magurran 2005). En general, los pobladores de la selva –para quienes es común comer piraña asada– saben que los ataques de estos peces son muy raros y casi nunca son mortales.

encontrar. La desmesura (ὕβρις) de Cova revela así su faceta más oscura: su núcleo es una autoafirmación ciega e imperiosa que al final se vuelve contra sí misma. La violencia física que Cova ejerce contra Barrera, la torpe desconsideración con la que trata a Alicia, confirman algo que el lector ya ha tenido ocasión de percibir a lo largo de la novela: que el machismo y la neurastenia de Cova, en un nivel más profundo, son síntomas de “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” (Gutiérrez 2012: 40).

El análisis del conflicto entre Cova y Barrera se torna más complejo cuando pasamos a la esfera social. Barrera es para Cova no sólo un enemigo personal sino también un traidor a la patria, debido a su papel como enganchador al servicio de empresarios extranjeros. Si bien Barrera exhibe una publicidad atractiva y promete buenos salarios a quienes vayan a trabajar en las caucherías de Vichada y Guainía, la gente que se engancha acaba siendo explotada en condiciones esclavistas para beneficio de los barones del caucho. De ahí el furor de Cova al escribir en su diario: “Ya libré a mi patria del hijo infame. Ya no existe el enganchador. ¡Lo maté! ¡Lo maté!” (Rivera 1987: 277). Resulta irónico que la muerte del “hijo infame” ocurra en una región en donde las fronteras del territorio nacional con los países vecinos son tan difusas e inestables como la mentalidad trastornada de Cova. Y más irónico aún es que sea justamente Cova el verdugo de Barrera, ya que, al comienzo de la novela, cuando ambos se conocen, Barrera elogia a Cova por su “bellas estrofas” y le ofrece esta zalamera explicación: “Regalo de mi espíritu fueron en el Brasil, y me producían suspirante nostalgia, porque es privilegio de los poetas encadenar al corazón de la patria los hijos dispersos y crearle súbditos en tierras extrañas” (39-40). Este tono jovial augura el momento posterior cuando, en la selva, el mismo Cova se burla de su poesía preciosista y opta por la prosa, dejando de ser el poeta que “encadena el corazón de los hijos de la patria” para pasar a ser el hijo de la patria que denuncia y castiga los crímenes de los “hijos infames”. Esto no implica que Cova sea un hijo modelo. “A esta pobre patria no la conocen sus propios hijos, ni siquiera sus geógrafos” (258), se lamenta Cova, sin notar hasta qué punto eso se aplica a su propio caso. Y así como, en el plano personal, su autoafirmación machista torna a ser una fuerza autodestructiva, en el plano político su defensa de un ideal de nación incongruente con la realidad circundante sirve para

disculpar una agresión que desvirtúa ese mismo ideal. Cansado de esperar a que el cónsul de Colombia en Manaos se desplace hasta la zona a hacer justicia, Cova sucumbe al impulso violento y asesina a Barrera. La explotación que sufren los trabajadores caucheros es indignante, pero la acción de Cova, lejos de contribuir al establecimiento de un orden de derecho, refuerza el clima de arbitrariedad y de injusticia reinante.

Algo similar sucede con Marcos Vargas, el «macho» protagonista de *Canaima*, cuya víctima es el Cholo Parima, esbirro de los gamonales de la región responsable de las muertes del hermano de Vargas y del ganadero Manuel Ladera. Vargas encuentra la oportunidad de vengarse en Tumeremo. Mientras charla con su amigo Arteaguita en una calle, ve pasar a lo lejos al bandido. Temiendo que Parima aproveche el “camino de la impunidad de la selva” para burlar la orden de captura que pesa en su contra, Vargas lo sigue, decidido a no dejarlo escapar. Desoyendo las razones de Arteaguita, que le dice: “¿Qué vas a hacer? Avisémosle más bien al jefe civil...”, Vargas le responde, arrastrándolo por el brazo: “Ven, para que aprendas a manejarte en esta tierra, curándote de espantos de una vez por todas” (Gallegos 1970: 155). Vargas apuñala a Parima y el jefe civil lo absuelve de toda responsabilidad, arguyendo que esa acción benefició a la justicia al impedir la huida de un bandido. Pero, como advierte el narrador, no es la justicia la que habla por boca del jefe civil; lo que indica el apoyo de este último a Vargas es el desarrollo de una política que “no consistiría, desde luego, sino en la suplantación de la violencia de unos por la de otros” (158). El propio Vargas es consciente de su yerro: en vez de ayudar a hacer justicia, su acción impulsiva la entorpece, al silenciar la voz que habría podido revelar los crímenes de los gamonales. Por eso la muerte de Parima es el punto de inflexión decisivo en su vida, que lo lleva a hacer precisamente lo que su víctima habría hecho si hubiera escapado: adentrarse en la selva. Apartándose de los suyos, Vargas se enrola como capataz en la cauchería del Guarampín, donde tendrá ocasión de medir fuerzas con Canaima, el espíritu maligno de la espesura. Como puede verse, su actitud vengativa se nutre –al igual que la de Cova– del impulso machista de autoafirmación y de la cólera provocada por una injusticia que las autoridades tardan en corregir; pero una vez cumplida la venganza, Vargas queda –al igual que Cova– abocado a permanecer en la selva. La suerte de ambos personajes muestra que la impunidad de esas regiones es, a la vez, un factor que le facilita a los «machos» darle rienda suelta a sus arrebatos violentos –porque se amortigua el

temor de tener que responder por ello ante la justicia— y un argumento que les sirve para justificarlos —porque si las autoridades encargadas de hacer justicia se muestran inoperantes, no queda otro remedio que hacer justicia por propia mano—.

Pero la impunidad más grave es la que rodea los crímenes cometidos en las caucherías contra los nativos de la selva y los trabajadores venidos de otras regiones del país, en su mayoría mestizos. Entre los pasajes más intensos de *La vorágine* están aquellos en los que Clemente Silva traza un cuadro estremecedor del oficio de recolector de goma, de los riesgos que implica el trabajo en la selva y, sobre todo, de las arbitrariedades en las que incurren los empresarios: los falaces métodos de enganche, la esclavitud propiciada mediante la cadena del endeude, el recurso constante a la fuerza. Aunque se trata de un cuadro brutal, el relato de Clemente Silva deja en claro que la principal fuente de la injusticia radica en la irracionalidad del sistema de explotación y en la codicia de sus promotores y agentes. El modelo extractivo de las caucherías hace del entorno selvático una herramienta para perpetuar la injusticia y asegurar la impunidad. Ramiro Estévez redondea el diagnóstico cuando le dice a Cova que la extracción realizada bajo el sistema del enganche a la larga resulta improductiva: “Bien saben los gomeros que el oro vegetal no enriquece a nadie. Los potentados de la floresta no tienen más que créditos en los libros, contra peones que nunca pagan, si no es con la vida, contra indígenas que se merman, contra bongueros que se roban lo que transportan. La servidumbre en estas comarcas se hace vitalicia para esclavos y dueños: unos y otros deben morir aquí” (Rivera 1987: 251-2). Al final de cuentas, los únicos que obtienen cuantiosos beneficios son los actores situados en los centros del poder: los barones del caucho y sus socios de los países industriales.

Los nativos, por su parte, vivían bajo un auténtico régimen del terror, especialmente en el área de operaciones de la Casa Arana. Los indígenas del Putumayo estaban convencidos, como lo establece Pineda Camacho con base en documentos de la época e historias orales de las comunidades sobrevivientes, de que Julio César Arana era “la cabeza de una organización de matadores” cuyos distintos niveles administrativos estaban jerarquizados “en función de su capacidad de matar con impunidad” (2000: 136 y 138). La abrumadora realidad del genocidio que devastó en esos años a las comunidades selváticas sólo aparece reflejada parcialmente en *La vorágine*. Pese a la vocación testimonial de la obra y a la pluralidad de voces que la

componen, en ella el punto de vista de los indígenas está ausente. En los relatos de Cova y de Clemente Silva la información aportada sobre los indios indica ante todo la forma como estos son percibidos por los dos narradores, pertenecientes a estratos sociales distintos. Para Cova, los indígenas son seres bárbaros y casi animales, puesto que carecen de atributos humanos básicos: “Aquellas tribus rudimentarias y nómades no tienen dioses, ni héroes, ni patria, ni pretérito, ni futuro” (Rivera 1987: 118); a tono con ello, Cova se muestra poco inclinado a simpatizar con sus desgracias –de las cuales rara vez es testigo presencial–, y, pese a algunos raros momentos de compasión, sus opiniones negativas predominantes reflejan las de la elite ilustrada de la capital del país, así como las de la inmensa mayoría de empresarios y capataces caucheros⁶⁸.

Los reportes de Clemente Silva, en cambio, abren una ventana al horror vivido por los indígenas, que estos mismos no podían denunciar debido a las barreras del idioma y de los prejuicios. Su relato, basado en su mayor parte en situaciones de las cuales él mismo fue testigo, describe algunas de las torturas a las que los indígenas eran sometidos –a veces, por simple diversión–; refiere las violaciones de las mujeres indígenas y su empleo sistemático como prostitutas; y cuenta los pormenores de la explotación inmisericorde, cuya lista de iniquidades incluye “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” (178). Para el guía, los abusos de que son objeto los indígenas están emparentados con los que él mismo sufre durante sus muchos años de trabajo en varios puestos caucheros, y existe una similitud innegable entre las marcas que han dejado en su cuerpo las agresiones de sus jefes y las que los látigos de los capataces han trazado en los cuerpos martirizados de los indios.

A este lienzo macabro hay que agregarle las violencias nacidas de las luchas entre facciones lideradas por empresarios caucheros competidores o por sus capataces. El pasaje más

⁶⁸ En *Canaima*, Marcos Vargas se destaca por ser el único capataz cauchero que le da buen trato a sus peones. Sin embargo, la opinión que le merecen los indígenas con los que se va a vivir en la selva no distan mucho de las de Cova: “¿Sería posible –se preguntaba– sacar algo fuerte de aquellos indios melancólicos? [...] ¿No sería ya la raza indígena, degenerada por enfermedades, sin cuidado ni precaución y por falta de cruzamientos y por alimentación insuficiente algo total y definitivamente perdido para la vida del país?” (Gallegos 1970: 262-3).

elocuente al respecto es el relato que Ramiro Estévez le hace a Cova de la masacre ordenada por el coronel Tomás Funes en San Fernando del Atabapo, la cual corresponde a un hecho histórico que tuvo lugar el 8 de mayo de 1913. “Sólo se trataba de una trifulca entre empresarios de caucherías. Hasta el gobernador negociaba en caucho”, explica Estévez. “Y no pienses que al decir «Funes» he nombrado a persona única. Funes es un sistema, un estado de alma, es la sed de oro, es la envidia sórdida. Muchos son Funes, aunque lleve uno solo el nombre fatídico” (Rivera 1987: 244-5). Tal comentario de Estévez pone de relieve con clarividencia el entrelazamiento de las dimensiones subjetiva y social de la acción en lo que concierne a la propagación de la violencia. Esta llega a ser tan incontrolable que borra las distinciones entre amigos y enemigos e irrumpe en los espacios de la convivencia cotidiana: “En las tiendas, en las calles, en los solares reventaban los tiros. ¡Confusión, fognazos, lamentaciones, sombras corriendo en la oscuridad! A tal punto cundía la matazón, que hasta los asesinos se asesinaron” (248). Ya no es la selva la que llena de furor el alma de los hombres, sino todo lo contrario; son las acciones violentas de los hombres las que amenazan con inundar la floresta: “Por selvas, ríos y estradas va creciendo la onda del sobresalto, de la conquista, del exterminio” (251). A las imágenes de la selva malsana y la selva devoradora, *La vorágine* les opone la cruda descripción de una situación de anomia que, lejos de obedecer a la influencia del entorno tropical o a los ataques de una selva inclemente, es el fruto del desbordamiento de las pasiones humanas más bajas en la competencia por el acceso a un recurso de alta cotización en el mercado internacional⁶⁹.

Arribamos así al punto del análisis en el que es preciso fijar la atención en el empalme de las esferas subjetiva y social con la esfera ambiental. El acoplamiento de estos tres niveles forma en *La vorágine* un sistema en el que la esfera más amplia, que sirve como marco y soporte de las otras, es el entorno selvático. Se trata de un rasgo común a casi todas las narrativas de la selva de los años veinte y treinta: la explotación ejercida por unos hombres sobre otros en las caucherías se superpone en esas obras a la explotación ejercida por la

⁶⁹ Las luchas entre bandas de caucheros descritas en *La vorágine* siguen una lógica de contagio violento como la que, según Girard, amenaza a las formaciones sociales en ausencia de un sistema judicial operante o de una práctica religiosa preventiva: “On ne peut pas se passer de la violence pour mettre fin à la violence. Mais c’est précisément pour cela que la violence est interminable. Chacun veut proférer le dernier mot de la violence et on va ainsi de représaille en représaille sans qu’aucune conclusion véritable intervienne jamais” (1972: 45); cuando eso sucede, la violencia tiende a propagarse como una epidemia: “Faire violence au violent, c’est se laisser contaminer par sa violence” (46).

dinámica colonizadora sobre el bosque amazónico, cual si fuesen ondas de distinto diámetro provocadas por un mismo impacto perturbador. *La vorágine* se destaca por el vigor con el que tematiza tal interconexión: “¡Yo he sido cauchero, yo soy cauchero! ¡Y lo que hizo mi mano contra los árboles puede hacerlo contra los hombres!” (Rivera 1987: 191). La médula de la novela no radica, por ende, en la lucha de los hombres contra una selva hostil, sino en la lucha que enfrenta a los hombres entre sí en el seno de una selva que, vista como mera fuente de recursos, es también de entrada el objeto de una agresión. Los variados episodios de la novela en los que la naturaleza es una fuerza ciega y destructora –la invasión de hormigas carnívoras, el naufragio de los indios maipureños en los rápidos, la muerte de Coutinho y Souza Machado cuando se extravían en la inmensidad vegetal– explican la tendencia de la crítica a ver en *La vorágine* una expresión de “las terribles manifestaciones del poder creador y destructor de la naturaleza”, en cuyos ámbitos aún no domesticados se desarrollan “los peores instintos del hombre” (Franco 2001: 197). Sin embargo, pese a la porción de verdad que tiene esa lectura, ella resulta reduccionista porque deja en la sombra dos facetas claves del texto: (a) su denuncia de los daños causados por la explotación cauchera en la selva, (b) su examen de los vínculos existentes entre la explotación de la selva y la inserción de las regiones periféricas del planeta –en calidad de proveedoras de materias primas obtenidas utilizando mano de obra barata– a las dinámicas de la economía capitalista.

El problema con las interpretaciones que hacen excesivo énfasis en el poder de la selva es que esta aparece como si fuera todopoderosa e indestructible, al tiempo que la conmoción más o menos traumática producida sobre ella por la modernidad progresista queda velada. *La vorágine*, por el contrario, pone de manifiesto en repetidas ocasiones la vulnerabilidad de la selva ante la invasión que la acosa, y muestra cómo la violencia que sufren los árboles y los hombres en el contexto de la colonización no es un fenómeno puramente endógeno, sino que responde a los requerimientos imperiosos de un mercado global ávido de caucho y otros materiales. Un recurso frecuente del texto para expresar que la selva es vulnerable a las agresiones de los caucheros consiste en humanizar los árboles, utilizando giros que sugieren inequívocamente su sufrimiento. De ahí, por ejemplo, la idea de Cova según la cual el tronco de los árboles “no guarda memoria de las floraciones pasadas sino de las heridas que le abrieron en la corteza” (Rivera 1987: 82); de ahí el pasaje en el que describe el trato que sufre

un árbol derribado por un hachero: “es de verse entonces cómo, en el suelo, torturan al vegetal, hiriéndole las ramas y raíces con clavos y puyas, hasta extraerle la postrera gota de jugo” (230); de ahí la opinión de Clemente Silva según la cual un árbol de caucho sería “amistoso y hasta risueño en un parque, en un camino, en una llanura, donde nadie lo sangrara ni lo persiguiera” (196). En otro pasaje, Cova hace un recuento de la odisea de los colonos en la selva y concluye que “es el hombre civilizado el paladín de la destrucción” (198). Muchos hombres llegan a la selva movidos por el deseo de ser «amos de empresa» y así enriquecerse, pero, en aras de ese objetivo, esclavizan a algunos hombres, luchan a muerte con otros y terminan debatiéndose para sobrevivir en una espesura vegetal que consideran hostil. Las huellas de su denuedo contra el bosque, escribe Cova, “son semejantes a los aludes: 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” (198). Si bien la selva es enorme y parece inagotable, la amenaza que representa el asedio de los humanos es, según esto, de una magnitud equiparable a la de un cataclismo geológico local. La intervención humana, al adquirir un rango similar al de una avalancha o una plaga, hace colapsar la distinción entre lo natural y lo social: en la explotación de la selva por el hombre, la naturaleza es socializada a las malas, al tiempo que los humanos operan como una fuerza natural⁷⁰.

El vínculo de estas dinámicas con la expansión capitalista es señalado en *La vorágine* mediante indicios que muestran cómo, en las primeras décadas del siglo XX, la incorporación de la selva a la circulación mundial de capitales, mercancías y productos variados ha entrado en una fase decisiva. La creciente demanda internacional de materias primas y de productos exóticos es un factor clave de ese proceso. Así lo sugiere el pasaje en el que Cova y su grupo acuden al garcero de Las Hermosas en busca de plumas finas:

⁷⁰ En relación con este asunto, el texto de Rivera es doblemente visionario. Su metáfora del alud y su denuncia de la destrucción del bosque implican, para el caso de la selva, la misma línea de conciencia ecológica emergente que muchos científicos definen hoy, para el caso de la biosfera, usando el concepto de ‘Antropoceno’: “The new era, characterized by measurable global human impact –the so-called Anthropocene– does not just imply conflation of the natural and the social, but also a ‘radical’ change in perspective and action in terms of human awareness of and responsibility for a vulnerable earth” (Palsson 2013: 4). Y su idea de que el agotamiento de los recursos constituye un fraude contra las generaciones venideras se sitúa en la misma línea de preocupaciones que ha llevado a Jonas a postular el «principio de responsabilidad» como eje de una ética orientada hacia el futuro (1990).

Todo el inmenso acuario se extendía hacia el horizonte, como un lago de peltre donde flotan las plumas ambicionadas. Bogando en balsitas inverosímiles, nos distribuimos aquí y allí para recoger el caro tesoro. Los indios invadían a trechos las espesuras, hurgando en las tinieblas con las palancas, por miedo a guíos y caimanes, hasta completar su manojó blanco, que a veces cuesta la vida de muchos hombres, antes de ser llevado a las lejanas ciudades a exaltar la belleza de mujeres desconocidas. (116)

Pero la industria extractiva cauchera es, por supuesto, la que marca un punto de no retorno para la región, no sólo por la intensa exploración del territorio que implicó, sino también por los crímenes ocurridos en las caucherías, los cuales constituyen una muestra pavorosa del lado oscuro de la modernización. Tales hechos deben entenderse por ende en el marco de la historia de larga duración. *La vorágine* ofrece una nítida radiografía del plexo de intereses políticos, científicos y económicos que rodea el fenómeno. La visita del sabio naturalista francés que recorre los puestos caucheros llevando a Clemente Silva como guía y se pasa todo el tiempo “observando plantas, insectos, resinas” (Rivera 1987: 167) es ejemplar al respecto, pues forma un eslabón más de una cadena iniciada en los siglos anteriores con los viajes de La Condamine y de Humboldt a la región y que continúa vigente hasta hoy. Para los europeos, embarcados a toda máquina en la aventura de la modernidad, se trata no sólo de ampliar el acervo de conocimientos sobre la selva, sino también de recabar información acerca de los recursos que ella podría proveer en el futuro. Pero el naturalista francés hace algo más: una vez que descubre la esclavitud reinante en las caucherías, le toma fotografías a los árboles castrados y a los peones heridos, a fin de que tales crímenes, según él mismo lo dice, sean “conocidos en todo el mundo para que los gobiernos se apresuren a remediarlos”; por eso envía “notas a Londres, París y Lima, acompañando vistas de sus denuncias, y pasaron tiempos sin que se notara ningún remedio” (169). Una vez más, como ya sucediera en el siglo XVI, el avance de la colonización en América produce calamidades que es preciso denunciar –así lo hicieron en su momento Montesinos y Las Casas– para que los gobiernos tomen cartas en el asunto; y una vez más, las denuncias caen inicialmente en el vacío, y sólo suscitan una reacción al cabo de un tiempo durante el cual el crimen que debía evitarse ya ha sido consumado.

La vorágine pone así en evidencia que el influjo civilizador ejercido por la modernidad occidental en América Latina marcha muy a la zaga de las crueldades e injusticias causadas por

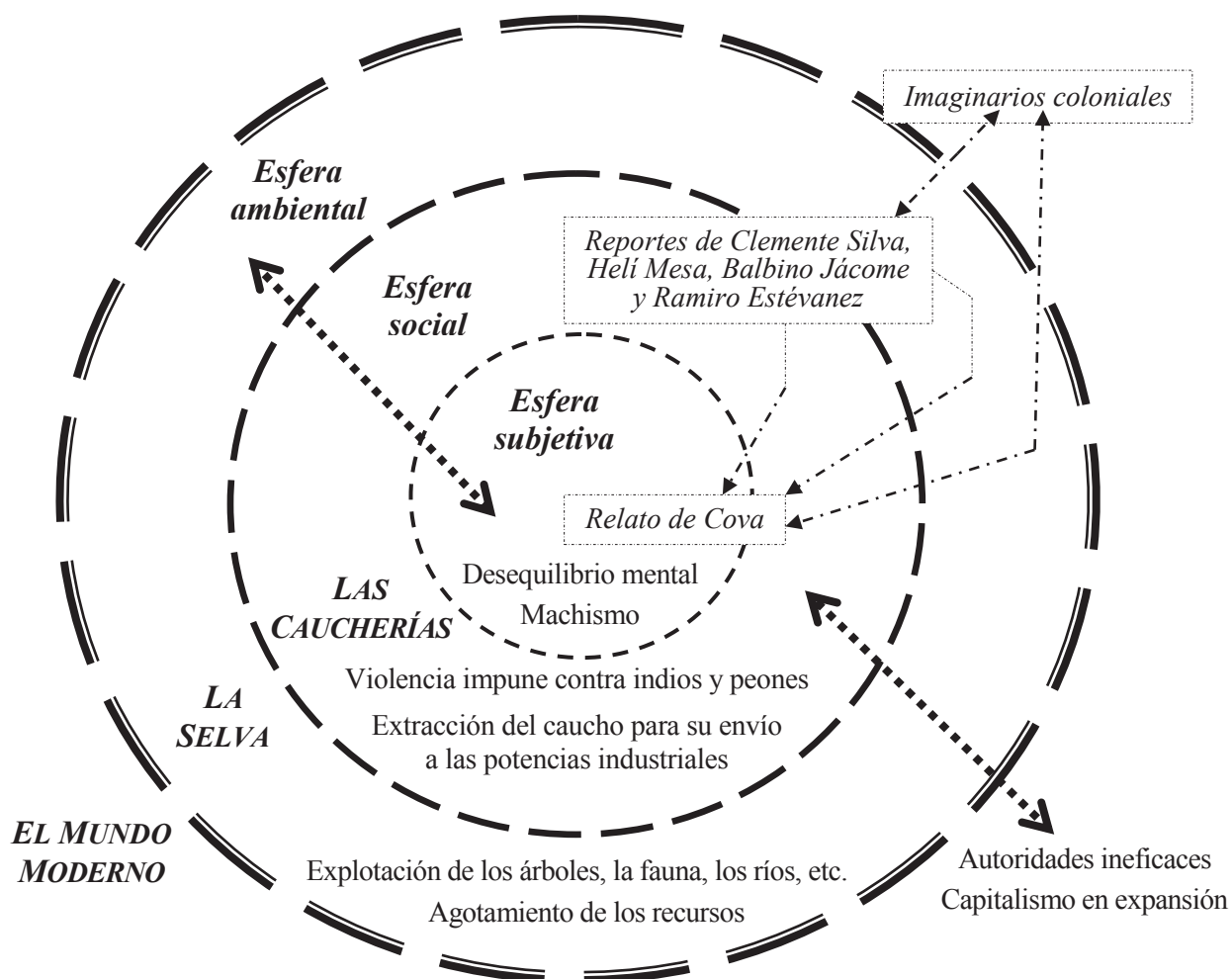
su despliegue, y eso no en forma transitoria o coyuntural sino constante y estructural, desde la época de la conquista. Como lo argumenta Mejías-López en forma convincente, la novela de Rivera contiene “una genealogía crítica de la violencia desde el momento en que América Latina entró en el discurso de la modernidad colonial y patriarcal de occidente en el siglo XV, una violencia que es siempre simultáneamente textual y sexual” (2006: 368). Las cicatrices que los agentes de la Casa Arana dejan en los cuerpos de indios, las sajaduras que la extracción del caucho deja en los troncos de los árboles, las falsas cuentas de los libros de contabilidad que eternizan la esclavitud de los peones, las desfloraciones de niñas indígenas que apenas van a entrar en la adolescencia, ponen de evidencia que “hombre, árbol, selva y mujer son víctimas en una cadena de violaciones por la pluma del capital y los discursos de una modernidad siempre colonial y siempre patriarcal” (370). En este nuevo capítulo de la conquista de América que son las caucherías, los atropellos infligidos por los barones del caucho a los indios repiten y aun agravan las atrocidades cometidas –también impunemente– por Gonzalo Pizarro o por Pedro de Ursúa más de tres siglos antes. La lucha rapaz que enfrentó entre sí a los conquistadores luego de la ocupación del Perú presagia las sangrientas disputas entre bandas competidoras de caucheros. En los dos casos, a pesar del largo tiempo transcurrido, los móviles de la acción y sus resultados finales son similares. Los forasteros entran en la selva con la ilusión de enriquecerse y casi todos acaban desempeñando allí el papel de victimarios o de víctimas –o ambos a la vez–, en medio de luchas feroces cuya barbarie no se debe a un ambiente selvático enmarañado o malsano o devorador, como a ellos les gustaría creer, sino a la fuerza de los prejuicios que extravían sus pasos y nublan sus sentidos, a la frustración suscitada por los esfuerzos infructuosos, a las desgracias acarreadas por su desmedida ambición de riquezas.

Reflexionando sobre la conquista del Perú, que tantos metales preciosos le reportó a la corona española a costa de la inmolación de incontables poblaciones autóctonas, el narrador de *El País de la Canela* escribe: “Aquí son los Pizarro los que se abren camino. Como si sólo nuestra barbarie pudiera abrirle camino a nuestra civilización” (Ospina 2008: 52). Un comentario semejante podría hacer Clemente Silva, el viejo guía de *La vorágine*, a propósito de la fortuna amasada por Julio César Arana merced a las actividades de su empresa cauchera en las selvas de Colombia y Perú a comienzos del siglo XX, las cuales le reportaron ingentes

cantidades de caucho a las potencias industriales con base en el sufrimiento, la expoliación y la muerte de miles de indígenas amazónicos (Pineda Camacho 2000). En una vena similar, el narrador omnisciente de *Canaima* propone este diagnóstico preciso y escueto acerca de la suerte de los pueblos autóctonos: “Los enemigos implacables del aborígen, causa de la migración de sus tribus: la tuberculosis que los diezma y el cauchero que los explota y los tiraniza” (Gallegos 1970: 252). El lugar de España es ocupado por nuevos poderes –Gran Bretaña, Estados Unidos– cuyo dominio no se basa en la apropiación territorial sino en el aporte de capital; la opresión ya no corre a cargo de europeos sino de criollos y mestizos, pero la estructura de la situación es idéntica. Esta persistencia de la situación colonial desde los albores de la modernidad es señalada en *La vorágine* durante la primera conversación de Cova con Ramiro Estévez. Como este no se muestra locuaz, Cova le pregunta: “¿Hola, no me preguntas qué vientos me empujan por estas selvas?”, y Ramiro responde: “–La energía sobrante, la búsqueda del Dorado, el atavismo de algún abuelo conquistador...” (Rivera 1987: 235). Estos son los mismos vientos que ya soplaban cuando los europeos invadieron América. Tal y como lo advierten Rivera y Gallegos, la traumática incorporación de la Amazonía a la economía-mundo está forjada a partir de conductas atávicas, espejismos de riqueza, energías sobrantes –a menudo malgastadas– del avance de la modernidad.

El análisis realizado muestra, por lo tanto, que el valor referencial de los tres tópicos implícitos en el imaginario del «infierno verde» –la selva enmarañada, la selva malsana, la selva devoradora– es sumamente limitado, pues tales nociones expresan ante todo los temores y ansiedades que los colonos proyectan sobre la selva. El carácter infernal que asume la representación de la selva en *La vorágine* es más bien una consecuencia de la violencia que impregna las distintas esferas de la actividad humana. Esa violencia no obedece a una lógica interna de la selva sino a la inserción de la selva en la lógica expansiva de la modernidad. Sus huellas están inscritas por igual en la espesura selvática socializada a la fuerza (ej: heridas en los troncos de los árboles), en los cuerpos humanos marcados por la explotación irracional que tiene lugar en las caucherías (ej: cicatrices en la piel de los peones) y en los repliegues de la subjetividad trastornada por el clima de agresividad y de injusticia reinante (ej: escritura turbulenta y fragmentaria de Cova). Como lo sintetiza el cuadro 3, el remolino o «vorágine» al que alude la novela aún estos distintos niveles en una compleja red de interdependencias.

Cuadro 3. Las tres esferas concéntricas de *La vorágine*



Los bordes de cada una de las esferas son porosos por una razón importante: ninguna de las tres forma un espacio cerrado o autónomo. El machismo que caracteriza la visión del mundo de Cova no es sólo un fenómeno subjetivo, sino que está fuertemente mediado por la atmósfera social patriarcal en la que él fue educado en la capital del país; los reportes de los cuatro narradores secundarios, al tiempo que expresan el punto de vista de cada uno, iluminan diversas facetas del entorno selvático y de las relaciones sociales opresivas que allí se establecen; la selva misma no forma un ámbito aislado, sino que está constantemente punteada por fuerzas que la invaden (colonización del territorio), la socavan (tala de árboles, extracción masiva de recursos), o que, a fuerza de gravitar sobre ella desde el exterior a través de las

ondas expansivas de la modernidad capitalista, terminan volviéndose parte de su propia realidad (especialmente los imaginarios coloniales que la representan como entidad femenina, espacio bárbaro, naturaleza virgen, lugar vacío, depósito de recursos, etc.). Los relatos que componen el texto, por su parte, no se limitan a reproducir esos prejuicios, sino que los relativizan y minan su poder, oponiéndole a la escritura colonial una escritura local, basada en la experiencia vivida (mensajes de Clemente Silva grabados en la corteza de los árboles) y enraizada en la historia concreta de la colonización de la selva (relato de Cova redactado en el libro contable de un empresario cauchero).

En la narrativa fragmentada de *La vorágine*, dualismos como «naturaleza vs. cultura» y «barbarie vs. civilización» se desmoronan, creando una situación ambivalente y de fronteras difusas. De hecho, la región del Guainía donde se pierde Cova es fronteriza en dos sentidos: porque en ella convergen de los territorios de Colombia, Venezuela y Brasil, y porque está situada en las fronteras del mundo civilizado. Se trata, por tanto, de un territorio donde el orden patriarcal da paso a una multiplicidad selvática reacia al poder estatal⁷¹. Eso explica en parte la insistencia de Cova en describir la selva como una enemiga implacable. Si bien esta desde el siglo XVI era para los misioneros un lugar endemoniado y un peligroso foco de idolatrías (Pizarro 2011: 87-94), su mitificación como una entidad femenina despiadada supone una concepción para la cual las relaciones entre cultura y naturaleza son de confrontación, y la conquista de la selva, un ideal de progreso. La naturaleza hereda así las valoraciones negativas asociadas al principio diabólico del mal, mientras que la cultura, situada en el polo positivo, es encarnada por el poder masculino civilizador. En el imaginario del infierno verde de *La vorágine*, sin embargo, esa asignación valorativa se convierte en su propia caricatura. En principio, el texto presenta las cosas como si la selva embrujara a los humanos que llegan a invadirla y les contagiara su furia vengativa. Con ello, la maldad y la codicia humanas quedan naturalizadas, pues su despliegue es atribuido al embrujo selvático. Se forma así un círculo perverso: la llegada de los invasores trastorna la selva, la selva hace aflorar la maldad de los

⁷¹ En opinión de Sommer, el fracaso de Cova expresa la dificultad de la nación para integrar su territorio selvático, el cual aparece como “a tropical analogue to Sarmiento’s hermetic desert, an unredeemed feminine space that infuriated men with its flirtatious proliferation of identities, a gushing, overwhelming womb that refused patronymic interventions” (1991: 263). En la misma vena, Quintana afirma que el viaje de Cova “es un trayecto en donde se desarticula el paradigma de la novela de la tierra en tanto búsqueda de un modelo de lo nacional” (1996: 393).

invasores⁷². Pero la trenza de relatos que integran el texto de Rivera desmonta esa versión de los hechos, desnudando el trasfondo de violencia que la sustenta y revelando con crudeza las calamidades históricas neocoloniales que son el caldo de cultivo para el surgimiento y la difusión de tales representaciones infernales. Como lo advierte Gutiérrez, “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” (2012: 46). Desde esta perspectiva la espesura selvática, lejos de ser una potencia devoradora, es una víctima más de la violencia colonizadora, al punto que, luego de varios meses de permanencia en la región, incluso Cova por momentos se solidariza con ella y con los indígenas que la habitan.

De la selva soñada y la selva temida a la selva frágil

Que la raíz de la barbarie no está en la selva sino en la violencia humana desatada en el contexto neocolonial, y que la selva es también una víctima y no sólo una adversaria hostil, son dos planteamientos claves de *La vorágine* retomados en otras narrativas de la selva de la época. Quiero ilustrar este punto con algunos ejemplos, a fin de resaltar la forma en que la revisión crítica del imaginario colonial puesta en marcha en *La vorágine* nos brinda herramientas para desmontar no sólo las representaciones infernales de la selva, sino también las paradisiacas. El primer ejemplo es *Toá* (1933), novela de César Uribe Piedrahita. El protagonista de la obra, Antonio de Orrantía, al comenzar su recorrido por las selvas del sur de Colombia sospecha que el ambiente selvático no es la fuente de la violencia cauchera y que, por el contrario, las causas son humanas: “La selva no era más cruel que los hombres brutales que pretendían poseerla. Presentía vagamente que la tremenda lucha que se libraba allí cerca, no era sólo la lucha biológica; había algo más terrible: el hombre blanco, lascivo y codicioso, violaba bestialmente la Naturaleza y pensaba dominarla así” (1942: 27). Luego, ante la evidencia de las calamidades

⁷² Este discurso naturalizador cuya «lógica ilógica» revela *La vorágine* es a la vez un mecanismo exculpatorio y una herramienta que justifica la conquista de la selva. Se trata de un buen ejemplo de la dialéctica en virtud de la cual, como lo señala Horkheimer, la razón ilustrada, en su afán de dominar la naturaleza, recae en la irracionalidad: “Civilization as rationalized irrationality integrates the revolt of nature as another means or instrument” (1974: 65); según Horkheimer, el carácter malsano de este fenómeno no radica en la naturaleza sino en el predominio de la razón instrumental: “The disease of reason is that reason was born from man’s urge to dominate nature” (119).

que se abaten sobre los pueblos nativos del Caquetá y el Putumayo, esa sospecha se vuelve certidumbre: “¿La selva?... La selva no era nada. La catástrofe no se debía a la Naturaleza. Se debía a los hombres que importaron las enfermedades y trajeron el suplicio y la muerte a los habitantes de los bosques húmedos donde crecía la siringa” (66). Uno de los capataces caucheros, afanado porque el contagio de la disentería entre los indios merma la producción de caucho, le dice a Orrantía que solicite a las autoridades de la capital el envío de medicinas. Tales iniciativas no impiden, sin embargo, que la mortandad entre los indios siga; estos, al fin y al cabo, “se encuentran tan desangrados como los cauchos” (61). La historia natural (propagación de epidemias) y la social (explotación económica) se aúnan de nuevo, como ha sucedido a menudo desde el siglo XVI, con efectos deplorables para la selva y sus moradores.

Al igual que Cova, Orrantía procede de la elite bogotana y llega a la selva con la cabeza llena de imágenes y de sueños nutridos por el imaginario colonial. Habiéndose formado como médico en Londres, Orrantía recuerda sus planes de aquella época juvenil: “Conocer la India, viajar por África, por el Sudán; tal vez iría por la Cambodgia o la Persia... Quizá por la Malasia. Vagar por tierras maravillosas y llegar a ser profesor en Calcuta o en Manila... Esta inquietud y el amor a la aventura lo trajeron a la inmensa hoya amazónica, con planes de hacer ciencia y de trasladar a sus álbumes voluminosos todos los extraños paisajes de aquel mundo nuevo” (Uribe Piedrahita 1942: 32). Sin embargo, el mundo de las caucherías que encuentra en el Caquetá no es maravilloso sino espeluznante, y los paisajes amazónicos no se parecen casi en nada al escenario aventurero y excitante previsto al comienzo. Orrantía está convencido, por ejemplo, de que en la selva abundan las fieras peligrosas y los frutos comestibles, pero su guía Tomás lo desengaña:

–¿Comestibles? ¿Por aquí? En estos montes no hay nada. Esto es íngrimo completamente. De pronto se encuentra un paujil o alguna pareja de guacamayas, cuando más un mono churuco; pero eso es una casualidad. Los animales saben más que uno y buscan las orillas de los ríos y las lagunas pa escondese. Ái en ese chuquio habrá uno que otro temblador, pero, por lo demás, por aquí no hay nada.

–¿Y cómo es que hablan de tigres, dantas y serpientes enormes?

–Que los hay, los hay; pero es trabajoso dar con ellos. El tigre se esconde y huye; ése es un malhechor que asalta a las dantas de noche en los chupaderos salaos o ataca las manadas de zairios y yulos, pero da trabajo encontrarlo. Lo mismo con todos los bichos. De noche salen a cacería, y los unos se comen a los otros. (38)

Las fieras selváticas, por lo tanto, son mucho más temibles para sus presas habituales que para los humanos, y la exuberancia vegetal de la selva no significa que los frutos estén por ahí, al alcance de la mano, listos para satisfacer el hambre de los recién llegados. Si la selva parece vacía, no es tanto por la falta de civilización sino porque los seres exóticos y la plétora edénica que los forasteros esperan encontrar en ella no aparecen, y cuando los hay, permanecen ocultos, a salvo de las miradas curiosas de unos visitantes que, de todos modos, carecen de la experiencia requerida para rastrear a un animal del bosque o para diferenciar adecuadamente las múltiples especies vegetales. El texto, por lo demás, muestra en varias ocasiones cómo la selva es un caldo de cultivo para la difusión de leyendas que, circulando de boca en boca y alentadas por una cierta novelería, hacen que los peligros de la espesura tomen proporciones exageradas. Así, cuando Orrantía y Tomás pasan por un lugar conocido como el Caño Temblador, el narrador comenta: “Circulaban versiones fantásticas acerca de esa ciénaga y no faltaba quien, sin haberla visitado, hablaba de guíos de cien metros de largo y caimanes tan grandes como un buque. En todo caso, Tomás aseguraba que «el Poira» tenía por allí su reino y que él no se metería nunca en esos tremedales llenos de duendes y peligros desconocidos” (Uribe Piedrahita 1942: 53).

En *Canaima* (1935) de Gallegos, las imágenes de la selva exuberante y la selva vacía se funden en una. El ganadero Manuel Ladera lo expresa en términos inequívocos: “Eso es Guyana. Mucho río, agua como para abastecer a todo el país, y, sin embargo, tierras secas que dan tristeza [...], donde todo lo que fuese obra del hombre corrigiendo a la Naturaleza estaba todavía por hacerse” (1970: 26). Este paraíso triste regado por el Orinoco, tierra de promisión poblada de infinitos árboles pero inculta y urgida de la intervención civilizadora humana, donde el brillo del oro y los diamantes atrae como imán a los aventureros, coexiste con el infierno verde, porque “junto al tesoro vigilaba el dragón” (9): las fiebres, los raudales, las fieras, las serpientes venenosas, las recias tempestades, así como el influjo maligno de «Canaima», “dios frenético, principio del mal”, que “desencadena en el corazón del hombre la tempestad de los elementos infrahumanos” (165). Todos los ingredientes del imaginario colonial se hacen presentes a lo largo de la novela. Sin embargo, cuando el protagonista de *Canaima*, Marcos Vargas, se interna en la selva, sufre una decepción: “Aquello carecía de grandeza; no era, por lo menos, como se lo había imaginado. No se veían los árboles

corpulentos en torno a cuyos troncos no alcanzasen los brazos del hombre para abarcarlos; por el contrario, todos eran delgados, raquíuticos” (162). La selva impresiona menos por su opulencia que por la infinitud de la vegetación que se repite obsesivamente; por la extrema discreción de los animales, que suelen preferir la oscuridad y los desplazamientos furtivos; por el silencio imponente “que produce angustia, absoluto y profundo para los oídos de los hombres intrusos”, pero al que “los indios de sutilísimos sentidos expertos en la comprensión de aquel mundo... prestan atención expectante” (165). La selva contiene, por otra parte, las huellas de una historia desconocida para el forastero, pero decisiva e ingrata para los nativos; a orillas de los ríos se encuentran “cementeros de pueblos desaparecidos donde ahora son bosques desiertos”, y en “las rocas graníticas de las grandes cataratas, simbólicas inscripciones de ignotas razas en el alma de una civilización frustrada” (164). Al cabo de un tiempo viviendo en la selva, Marcos Vargas llega a ser capaz de reconocer algunas de las cicatrices que esa historia de despojos ha dejado en las lenguas aborígenes, como la palabra «niborasida», que los guaraúnos emplean para referirse a los civilizados y que significa «hombre malo», que roba a la mujer y tumba el conuco. “Porque si aquello solamente le reportó la colonia, menos aún y a veces peor le ha dado la república” (195). Por lo tanto, la exuberancia y el colorido de la selva residen sobre todo en las expectativas de quienes llegan por primera vez a ella, y su aspecto vacío no indica que la selva carezca de historia, sino que es más bien una consecuencia de ella, al cabo de varios siglos de despoblamiento y de migración forzada de las tribus.

En lo que atañe a las visiones infernales del entorno ambiental, que también abundan en *Canaima*, ellas están mediadas –como en *La vorágine*– por la pesada atmósfera de violencia social que reina en esas regiones, sean los llanos, donde persiste el recuerdo “de «la noche en que los machetes alumbraron el Vichada»” (Gallegos 1970: 59), o la selva cauchera, “donde es el hombre el peor enemigo del hombre” (102). La noción de que la selva es un infierno se nutre principalmente de casos como el del peón cauchero Encarnación Damesano, atrapado por la deuda, consumido por la pobreza y el paludismo, sometido a malos tratos en el puesto cauchero de Cuyubini y que, a la postre, muere en Guarampín por una mordedura de culebra (173-82). La noción paralela de que la selva es una entidad femenina aparece también en *Canaima*, pero doblemente relativizada. Por una parte, ella es puesta en boca de los peones que trabajan con Marcos Vargas, los cuales, al notar que este último se queda ensimismado durante horas

mirando los árboles, le advierten: “–Sí, don Marcos. Déjese de eso. La montaña es una mujercita ñonga de la cual no es bueno enamorarse mucho” (185). Por otra parte, para el narrador omnisciente «Canaima» es un poder impersonal (165), y el “maléfico influjo de la selva” sobre Vargas es atribuible a causas diversas: a las “aberraciones de espíritu” del propio Vargas, a las “calmas enervantes y prolongadas” que preludian el final de la estación lluviosa, al “duro trabajo agotador” que, aunado a la “influencia deshumanizante de la soledad salvaje” (199), llena el corazón de los hombres de un “cierto frenesí de crueldad” y hace que “crímenes y monstruosidades de todo género” (200) sean el tema central de las conversaciones. Bajo tales circunstancias, la selva parece amenazante, pero son sus agentes los que acaban siendo víctimas de la crueldad humana; los peones, en efecto, “empleaban las horas muertas en la torva complacencia silenciosa de darles tortura lenta y atroz a los insectos y bestezuelas inofensivas que para ello capturaban, arrancándoles las alas, vaciándoles los ojos, descuartizándolos calmosamente, atentos a las mínimas manifestaciones de sufrimiento animal” (200). La novela de Gallegos, por ende, ratifica que no es propiamente la malignidad de la selva sino la cruda violencia y la explotación cauchera lo que matiza de tonos infernales las regiones del Orinoco y la Guyana; así lo piensa Gabriel Ureña, el civilizado amigo de Marcos Vargas, cuyas reflexiones parecen expresar las convicciones del propio Gallegos: “Las calamidades de aquella región sustraída al progreso y abandonada al satánico imperio de la violencia, eran de la naturaleza de las maldiciones bíblicas” (62)⁷³.

El último ejemplo que quiero examinar procede de la novela *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría. Si bien la mayor parte de la obra narra el despojo de tierras sufrido por la comunidad indígena de Rumi en la sierra peruana, la historia de uno de los personajes secundarios –Augusto Maqui, nieto de Rosendo, el alcalde de Rumi– explora la relación del mundo andino con la selva. El capítulo 15 está ambientado en su totalidad en los alrededores del puesto cauchero de Canuco, adonde llega Augusto a trabajar como peón. El tratamiento del tema profundiza en esta novela un patrón que constituye un rasgo importante de las narrativas canónicas de la selva. En *La vorágine* llama la atención que los hechos narrados en el primer

⁷³ Para un fino análisis de las estrategias narrativas desmitificadoras usadas por Gallegos, ver las secciones que Wylie dedica a *Canaima* en su estudio sobre las novelas de la selva (2009). Rogers, en el capítulo 4 de *Jungle Fever*, explora las razones por las cuales “in *Canaima* there is no clear victory of civilization over barbarism” (2012: 119).

tercio del texto transcurren en los llanos orientales, y Cova sólo se interna en la zona selvática al cabo de cien páginas. Siguiendo una línea similar, en *Canaima* Marcos Vargas entra en la selva en el capítulo 12, de modo que la parte del texto ambientada en esa región se reduce a un poco menos de la mitad de la obra. En *El mundo es ancho y ajeno*, las primeras noticias que escucha Augusto Maqui sobre las caucherías figuran en la página 74, mientras que su entrada en la selva se produce en la página 392. Este patrón indica un hecho significativo: antes de ser una realidad vivida por los protagonistas, la selva es un sueño, una promesa acariciada durante largo tiempo, a veces años, como en el caso de Augusto.

Inscribiéndose en una larga tradición de búsquedas de El Dorado en el Amazonas y el Orinoco, las historias acerca de riquezas que aguardan en la espesura a los hombres audaces son con frecuencia instrumentalizadas por los empresarios interesados en reclutar mano de obra para las caucherías. En *La vorágine*, las primeras imágenes de la selva que aparecen en el texto son las coloridas postales de los puestos caucheros del Vichada que utiliza Barrera como cebo para enganchar trabajadores, acerca de las cuales le dice Griselda a don Rafael y a Cova: “Digan imparcialmente si no son una preciosidá esos edificios y si estas fotografías no son primorasas” (Rivera 1987: 30). En *Canaima*, durante los capítulos que abarcan la primera mitad del texto la selva es un lugar que invita a “la brava empresa para la fortuna rápida” y que hechiza como “un tapete milagroso donde un azar magnífico echaba los dados y todos los hombres audaces querían ser de la partida” (Gallegos 1970: 9). Y así como en *La vorágine* Barrera le ofrece jugosos salarios a los futuros peones, en *Canaima* los agentes de las empresas caucheras ilusionan a los campesinos de Guyana y de los llanos “con promesas de ganancias fabulosas” (143). En *El mundo es ancho y ajeno*, esta promesa perpetuamente renovada de enriquecimiento fácil llega a Rumi cuando Rosendo y su nieto Augusto se topan con unos comerciantes que andan buscando gente para las caucherías: “Hay que ir a la selva a sacar el caucho”, explica uno de ellos. “Un hombre puede ganar cincuenta, cien, hasta doscientos soles diarios. Más, si anda con suerte. Yo le doy cuanto necesite: en esos fardos llevo las herramientas, las armas, toda clase de útiles...” (Alegría 1993: 74). Augusto está asombrado por el dineral que se les ofrece, pero su abuelo le advierte que la selva es peligrosa y que las riquezas prometidas pueden resultar ilusorias:

No era la primera vez que Rosendo Maqui y los comuneros se encontraban con hombres resueltos en viaje hacia la selva, pero con los que debían volver de ella, triunfadores y enriquecidos, no habían tropezado jamás. Sin embargo, la afluencia de gente continuaba. Y continuaba también la leyenda de la buena fortuna corriendo de un lado a otro de la serranía como esparcida por el viento. Los pobres hartos de penurias o los adinerados que deseaban serlo más, disponían la alforja, requerían un arma y partían. Unos en caravanas, otros solos. De cualquier modo, llegaban ante las trochas, suerte de túneles que perforan la maraña vegetal, y por allí se sumergían en el abismo verdinegro... (75)

El tránsito del mundo andino a la selva adopta entonces la forma de un descenso a las profundidades oscuras. Cuando al fin Augusto cede a la tentación y emprende ese viaje, las descripciones que el texto brinda del nuevo ambiente al que llega el personaje reiteran ciertas facetas del infierno verde –sobre todo la imagen de la selva enmarañada– y del paraíso virgen –sobre todo la imagen de la selva exuberante–. Si bien el “abrazo tentacular de la selva” envuelve al novato en una “confusión inextricable de tallos, de lianas, de plantas parásitas, de helechos, de raíces, de vegetales que caen y vegetales que crecen” (Alegría 1993: 396), la espesura tiene también la opulencia “de una gleba honda, de un calor genésico, de una lluvia copiosa y de un sol esplendente. Viéndola es fácil comprender que su vida no reside en la raíz ni en el fruto sino en las fuerzas esenciales” (403). Sin embargo, una vez superada la primera impresión, se hace evidente para Augusto que la selva no es la entidad devoradora o caníbal que muchos se imaginan, ni tampoco un edén apacible. Si bien la selva, como cualquier otro entorno ambiental, conlleva sus peligros, los testimonios de los caucheros curtidos indican claramente que las noticias acerca de tales peligros suelen venir magnificadas por el miedo y agrandadas por el rumor, como lo muestra esta conversación:

–Aquí, en este charco que acabamos de pasar, dicen que hay dos caimanes cebados. Yo, a la verdad, nunca los he visto...

–¡Inventan mucho caimán cebao! –gruñó un cauchero.

–¿Y qué es caimán cebao? –preguntó Augusto.

–El que ha comido cristiano y como le ha encontrao buen gusto a la carne humana, eso nomá quiere... (394)

La expresión «caimán cebao» brinda una imagen invertida del tipo de relación que los colonos mantienen con el entorno amazónico, una relación basada a la par en la avidez y en el recelo, en el deseo de probar en repetidas ocasiones los secretos de la espesura y en el temor a

ser engullidos por ella como castigo a un apetito excesivo. En su comentario sobre el ataque del tigre cebado que cuenta Sarmiento en *Facundo*, González Echevarría advierte que el adjetivo «cebedo», además de usarse para designar las fieras que sólo quieren comer carne humana, se emplea también para hablar de los animales comestibles engordados en cautiverio con vistas a su sacrificio (1990: 122). Este doble sentido es revelador: los caimanes que se aficionan al sabor de la carne humana incurren en un exceso, no sólo porque violan sin saberlo los tabúes que prohíben el consumo de ese tipo de carne, sino también porque, aun viviendo en el seno de la naturaleza, desarrollan un gusto que excede sus necesidades naturales. Eso los convierte en vivientes imágenes de la barbarie que representan –como los caníbales de numerosas crónicas y libros de viajes– una amenaza a la supervivencia y una grave infracción del orden civilizado. Empero, la existencia de tales caimanes –como la de los caníbales– es incierta, y los colonos avezados sospechan que se trata de una invención. Las historias sobre caimanes –o pirañas, o jaguares– ansiosos de carne humana bien pueden ser expresiones del miedo ante una situación en la que son de hecho los colonos quienes se ceban en la selva y temen, como consecuencia de ello, convertirse en entes «sacrificables», víctimas de la furia vengativa del entorno natural.

Los riesgos más serios a los que se enfrenta Augusto son, en realidad, los derivados de la violencia y la explotación humana, tal y como lo indica el título del capítulo dedicado al tema: «Sangre de caucherías». El texto muestra que la barbarie no es una condición propia de la selva sino un producto de la historia de su conquista por los forasteros: “En el tiempo del caucho, miles de hombres resueltos penetraron al bosque. Llevaban codicia y valor que fueron exaltados y deformados hasta la barbarie en un mundo donde la ley estaba escrita en el cañón del fusil” (402)⁷⁴. En ese proceso sobresale la resistencia que diversas tribus bravías de la zona le oponen al avance de los colonos, y eso desde varias décadas antes de la bonanza cauchera; una parte del relato evoca las primeras exploraciones organizadas desde Iquitos por la marina de guerra, que se remontan a 1866 y dan lugar a enfrentamientos sangrientos con los cashibos (398-402). Entre los hechos ocurridos durante la estadía de Augusto Maqui en Canuco, ocupa

⁷⁴ Bendezú Aibar, en su comentario a *El mundo es ancho y ajeno*, afirma que en la novela “la riqueza del caucho, codiciada por el capitalismo internacional, es un símbolo de la corrupción general que padecía el país y una muestra de la explotación del hombre en un grado extremo de crueldad” (1992: 227).

un lugar destacado el alzamiento indígena provocado por la crueldad de los empresarios caucheros y la derrota final de los sublevados, que no logran contrarrestar el poder devastador de las armas de fuego usadas por sus opresores. Los principales cabecillas indios son decapitados o fusilados “y los otros tuvieron que aceptar la obligación de entregar caucho aunque sudaran sangre para obtenerlo” (417). Augusto, por su parte, sufre un terrible accidente que anota sus posibilidades, de por sí muy reducidas, de regresar a la comunidad de Rumi con los suyos. El golpe, empero, no procede de la selva ni de los indígenas rebeldes, sino de las condiciones precarias en las que realiza su trabajo: mientras está sahumando una bola de caucho, preparándola para su envío a los lejanos países del norte, esta explota y le arroja una porción de caucho ardiente en la cara, dejándolo ciego:

El dolor era tan fuerte que hasta le impedía escuchar. Sin embargo, en su desesperación, aguzó el oído y percibió unas voces que decían, como viniendo de muy lejos:

–Ya ha pasao eso varias veces y sigue la desatención.

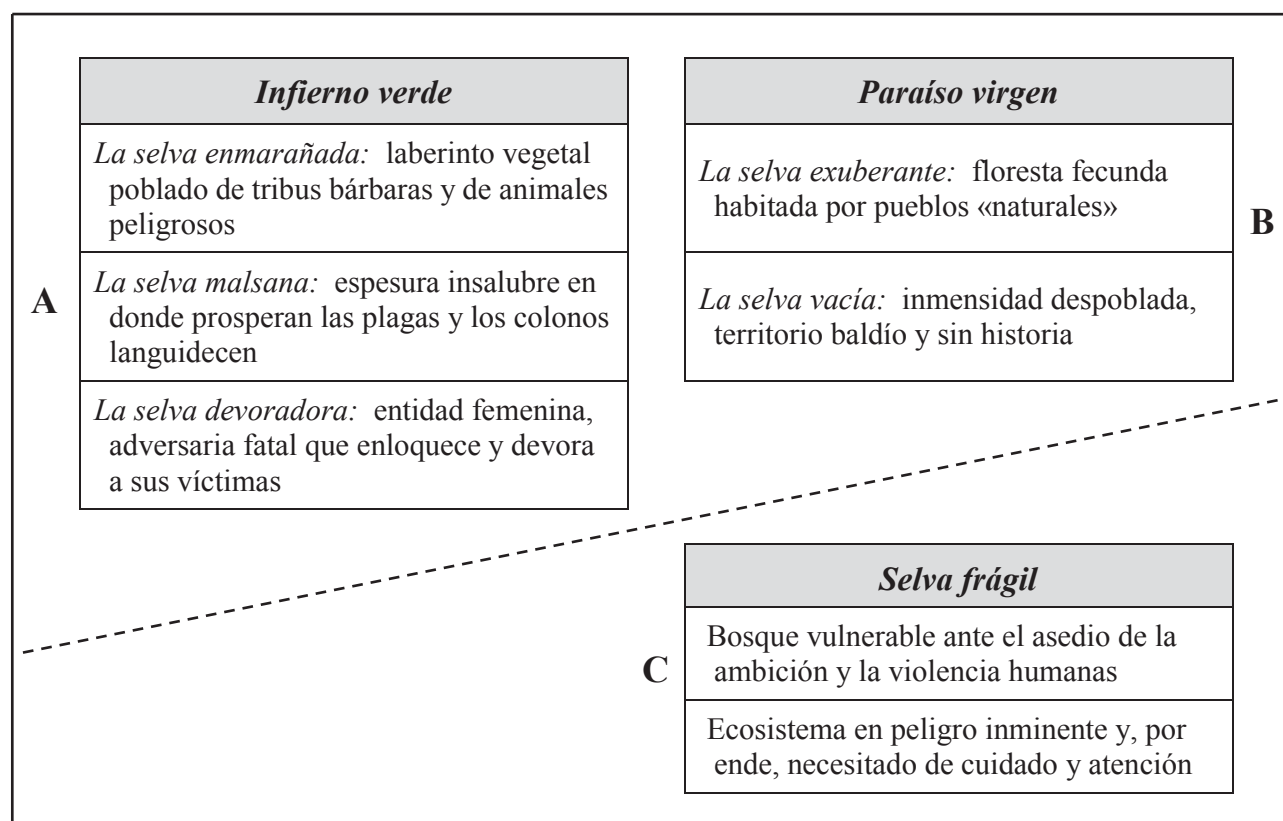
–Debían dar antiparras a los sahumadores... (Alegría 1993: 413).

En este mundo apartado donde la violencia impone su sello en el orden de la existencia, la relación entre los colonos y el entorno selvático tiende a adoptar la forma de una constante confrontación. Pero se trata de una lucha en la que, a la larga, ambas partes salen perdiendo. El texto de Alegría subraya la hermandad de sufrimiento que reúne en un dolor semejante a los trabajadores explotados y a los árboles desangrados: “Detuviéronse ante un martirizado ser de los bosques, lleno de cortaduras y lacras. Los tajos habían lacerado su hermoso tallo de blanda corteza y héchole sangrar hasta matarlo. El hombre también sangraba allí: el civilizado, el salvaje. Augusto Maqui... vio en ese vegetal a un hermano de desgracia” (397). La intensidad de la explotación a la que es sometido el bosque amazónico convierte a la selva en una nueva víctima y finalmente amenaza con provocar el colapso del propio sistema extractivo. Así, cuando los indios del puesto llegan al final del día con una cantidad de caucho inferior al tope establecido, el capataz se enfurece y los castiga cruelmente, pese a que ellos no tienen la culpa: “–No hay caucho... no hay caucho –repitieron los indios mirando desoladamente la selva. En realidad, el bosque estaba lleno de árboles, pero de caucho comenzaba a quedarse exhausto” (412). *El mundo es ancho y ajeno* se torna aquí en portavoz, al igual que *La vorágine*, de una conciencia ecológica naciente en cuyo horizonte de preocupaciones ya se avizoran el

agotamiento de los recursos selváticos y los sufrimientos que ello le acarrea a los pobladores humanos y no humanos de la selva⁷⁵.

Arribamos así al final de un recorrido que, tal como lo resume el cuadro 4, nos lleva a descubrir, detrás de las imágenes de la selva soñada y de la selva temida, la imagen de una selva frágil y vulnerable ante el acoso humano.

Cuadro 4. Infierno verde, paraíso virgen, selva frágil



La línea punteada de este cuadro sugiere que la imagen de la selva frágil (C) marca un punto de ruptura importante con respecto a las imágenes tradicionales (A + B). Que la acción

⁷⁵ La dimensión ambiental de estas novelas raras veces ha sido resaltada por los críticos. La excepción más notable es Jennifer French, quien escribe, refiriéndose a *La vorágine*: “Striking tones that resonant with the most radical environmentalism of the early twenty-first century, Rivera blurs the boundary between the human and the natural in order that we may better understand our mutual vulnerability and the economic violence to which we may both be subject” (2005: 153). Según esta autora, narradores como Rivera y Quiroga “insistently critique the metropolitan attitudes, and the political and economic structures that put rural environments at risk” (158); en mi opinión, esta afirmación es plenamente válida también para las narraciones de Ciro Alegria.

humana sea capaz de ocasionar daños apreciables en la selva, de exterminar algunas de sus poblaciones humanas y de provocar un colapso en el suministro de ciertas materias primas tiene un impacto crítico igualmente fuerte sobre los imaginarios del infierno verde y los del paraíso virgen. Sobre los primeros, porque pone en tela de juicio que la selva sea tan peligrosa y agresiva como la pintan quienes la temen sin conocerla bien y muestra que los riesgos más serios no proceden de la espesura selvática sino de la violencia impune en la que se ven envueltos los empresarios y colonos que llegan a ella con la expectativa de hacer fortuna. Sobre los segundos, porque deshace la ilusión de que la selva sea un lugar puro e inmaculado, en el cual la agitación de las ambiciones, las luchas y los esfuerzos humanos aún no ha dejado su huella y en el que la fertilidad de las especies animales y vegetales prosigue su despliegue al margen de cualquier alteración. El resquebrajamiento de esos imaginarios infernales y paradisiacos indica la conveniencia de desconfiar a la vez de las representaciones demasiado oscuras y sombrías de la selva y de aquellas otras demasiado espléndidas y coloridas. Pese a su contraste, ambas tienen efectos distorsionadores similares: al convertir la selva en un ámbito puramente natural, lleno de riquezas pero desprovisto de cultura y anclado aún en etapas primigenias o bárbaras del desarrollo civilizatorio, ellas dejan en la sombra el papel jugado por las poblaciones autóctonas en la configuración del entorno selvático, sirven para justificar las diversas expoliaciones llevadas a cabo en nombre del progreso, e incluso aportan la base del discurso naturalizador esgrimido a veces como excusa de los crímenes cometidos en la selva por los forasteros.

Los resultados obtenidos muestran cómo las narrativas de la selva de la época cauchera, con su denuncia de los males suscitados por la violencia neocolonial en la Amazonía y la Orinoquía, aún sin proponérselo ponen en cuestión la validez del imaginario colonial. Ellas traen a primer plano una imagen distinta de la selva, que enfatiza su fragilidad frente a las prácticas colonizadoras y extractivas propiciadas por la inserción forzada de los bosques tropicales húmedos en la economía capitalista. Este tránsito hacia una representación no prevista en el tinglado del imaginario colonial es el principal rasgo que distancia las narrativas hispanoamericanas de la selva de la tradición colonialista europea de libros de viajes y novelas de aventuras. Así, en novelas como *Cinq semaines en ballon* (1862) de Jules Verne o *King Solomon's Mines* (1885) de Henry Rider Haggard, el imperialismo europeo es presentado con

simpatía y los narradores tienen plena confianza en la influencia civilizadora que los *gentlemen* pueden ejercer sobre las tribus bárbaras de los desiertos y las selvas africanas. En *The Lost World* (1912) de Arthur Conan Doyle se aprecia una evolución hacia un tono paródico, pero no se trata de una parodia que ponga en tela de juicio el imaginario colonial, sino de una que les sirve a los viajeros europeos para crear un escudo protector destinado a esquivar una posible regresión hacia el salvajismo en el que se ven inmersos a medida que se adentran en un mundo que evoca los tiempos prehistóricos⁷⁶. En estas novelas, que son modelos en su género, no se lleva a cabo una crítica de la violencia neocolonial ni una denuncia de la vulnerabilidad de la selva y de sus pobladores autóctonos como la que aparece en *La vorágine*, *Canaima* y *El mundo es ancho y ajeno*. Esa diferencia crucial es subrayada por el hecho de que, mientras Samuel Fergusson, Allan Quatermain y Edward Malone, al final de sus viajes, regresan sanos y salvos a la civilizada Inglaterra a contar sus aventuras –o a alistarse para emprender otras nuevas–, Arturo Cova, Marcos Vargas y Augusto Maqui permanecen en la selva, viviendo en carne propia hasta las últimas consecuencias su inmersión en ese mundo; los dos últimos incluso se casan con mujeres indígenas, Aymara y Maibí, y hacen de la selva su nuevo hogar.

Los análisis precedentes hacen patente asimismo la estrechez de las interpretaciones tradicionales que ven en “la lucha entre el hombre y la naturaleza implacable y hostil” el motivo central de las primeras narrativas canónicas de la selva (León Hazera 1971: 261), y que favorecen la tesis según la cual en estas obras “la naturaleza es sólo la enemiga que traga, destruye voluntades, rebaja dignidades y conduce al aniquilamiento. Ella es la protagonista, no los hombres eternamente aplastados por su fuerza” (Fuentes 1972: 10). Si bien las fuerzas naturales tienen un indudable protagonismo en las novelas de Rivera, Uribe Piedrahita, Gallegos y Alegría, no lo tiene menos el alcance demoledor de la actividad colonizadora adelantada por los empresarios caucheros; el agotamiento de los árboles en diversas zonas y la inmolación de las tribus allí asentadas son prueba suficiente de ello. El uso de la palabra «hombre» en las dos citas anteriores traiciona, además, un sesgo significativo: en principio,

⁷⁶ Así lo muestra Wylie (2009: 109). En ese mismo pasaje, la autora hace una observación que me parece acertada, cuando le reprocha a González Echevarría el haber puesto en un mismo saco las novelas de aventuras de los autores ingleses citados y las novelas hispanoamericanas de la selva, como en efecto lo hace el crítico cubano en su artículo sobre las novelas de la selva (2002: 115-24). Creo que aquí, por el contrario, es aplicable la distinción de French (2005: 49) a la que ya hice referencia antes: las obras de Rider Haggard y Conan Doyle son ejemplos de literatura «colonialista» –que apoya la empresa colonizadora–; las de Rivera, Gallegos y Ciro Alegría, de literatura «colonial» –que explora la experiencia del colonialismo y sus secuelas–.

Fuentes y León Hazera parecen referirse a la especie humana en general, pero lo que tienen en mente es la imagen de un «hombre blanco civilizado»: en efecto, son ante todo hombres blancos como Arturo Cova los que, en su desconocimiento de la selva, se sienten inermes frente a ella y la consideran un poder devastador; para los indígenas, en cambio, la selva es su morada y su refugio, y lo que conduce a una multitud de ellos al aniquilamiento no es la naturaleza desencadenada sino la violencia ejercida por otros hombres. La debacle de las poblaciones autóctonas es debida en parte a una fuerza natural, a saber, las enfermedades introducidas en la selva por los forasteros, pero, precisamente, se trata de una fatalidad que no obedece al supuesto poder destructor de la selva, sino a unos eventos históricos precisos en los que las comunidades selváticas llevan la peor parte.

En las novelas de la selva, por lo demás, no faltan los hombres blancos que, a fuerza de trasegar por la espesura, llegan a conocerla bien y se sobreponen a la aprensión que ella produce al comienzo. Desde esta óptica, Clemente Silva –cuyo nombre propone la opción de un mundo selvático hospitalario para quien sepa interpretar sus signos– es el verdadero héroe de *La vorágine*, porque aprende a orientarse y a vivir en la selva en vez de ser devorado por ella (Ramos 1987). El viejo Silva logra consubstanciarse tanto con el entorno que incluso por su aspecto parece un duende del bosque. Por tal razón, refiere Cova, las mujeres indígenas asustan a los niños pequeños diciéndoles que, “cuando crezcan”, el viejo “va a extraviarlos en el centro de los rebalses, bajo siringales oscurecidos, donde la selva habrá de tragárselos” (Rivera 1987: 229). No queda claro por qué ellas atemorizan así a sus hijos, pero, en todo caso, lo que dicen alude irónicamente al final que aguarda al propio Cova, e indica de paso que la imagen de la selva devoradora es, entre otras cosas, un cuento para asustar a los niños. En *Canaima*, Marcos Vargas no sólo se compenetra con la selva, sino que incluso parece adquirir algunos de sus poderes de transformación, convirtiéndose a veces él mismo en árbol, según afirman los caucheros de la región (Gallegos 1970: 235-40). Al cabo de algunos años de errar por las selvas de Orinoco, Vargas se incorpora como un miembro más a la tribu de Ponchopire y comparte la vida simple de los indios en la churuata, sin cerrarle por ello definitivamente la puerta a la civilización, como lo demuestra al final cuando envía a su hijo mestizo a casa de Gabriel Ureña para que este lo eduque en un buen colegio. Las inmersiones de Clemente Silva y Marcos Vargas en la selva, al ser el fruto de decisiones nutridas de lo más profundo de su

experiencia vital, se apartan del enfoque científico distanciado propio de un naturalista o un etnógrafo y nos ayudan a entender que la fragilidad de un árbol no difiere tanto como creemos de la fragilidad de un ser humano. Sus casos ponen de relieve también, por contraste, la frivolidad de tantos trotamundos y visitantes occidentales interesados en añadir a su lista de aventuras –o a su colección de sensaciones– la experiencia de adentrarse en el salvajismo –o de «volverse nativos»– por un tiempo.

Una tarea que queda pendiente es la de rastrear los avatares de la imagen de la selva frágil después de los vislumbres pioneros que de ella encontramos en las novelas de Rivera, Gallegos y Alegría. Pese a comportar –al igual que todas nuestras imágenes del mundo– un componente insoslayable de construcción discursiva susceptible de diversas manipulaciones por parte de los poderes establecidos, la imagen de la selva frágil tiene un valor descriptivo innegable y una relevancia creciente en los tiempos de crisis que ahora corren. Ella refleja una realidad muy antigua y muy nueva a la vez, ya que, si bien la tala de bosques caracteriza el despliegue de la civilización desde sus orígenes (Williams 2006) e incluso define su esencia (Harrison 1992), la explotación masiva de las selvas tropicales en América Latina es un desarrollo relativamente reciente, y por eso las primeras señales de deterioro anunciadas en las novelas de los años veinte y treinta a propósito de las cuencas del Amazonas y el Orinoco parecieron remotas y no suscitaron en el público ilustrado de la época un sentimiento de urgencia o siquiera de inquietud. La idea de Fuentes de que en esas novelas la naturaleza es descomunal e implacable refleja bien dicha tendencia, y en *Los pasos perdidos* de Carpentier y *La casa verde* y *Pantaleón y las visitadoras* de Vargas Llosa –sin duda las novelas de la selva más difundidas de los años cincuenta, sesenta y setenta, respectivamente– la imagen de la selva frágil casi no aparece, como veremos en los dos capítulos siguientes. Sin embargo, ella se mantiene viva en otras obras menos conocidas y resurge con fuerza en numerosas novelas publicadas en las últimas décadas –por ejemplo, en *Un viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda, en *La loca de Gandoca* de Anacristina Rossi y en *El príncipe de los caimanes* de Santiago Roncagliolo–.

Casi al comienzo de *La vorágine*, Cova formula una pregunta que arroja una sombra inquietante sobre todos los acontecimientos que vienen luego: “¿En qué código, en qué escritura, en qué ciencia había aprendido yo que los prejuicios priman sobre las realidades?”

(Rivera 1987: 25). El desasosiego que suscita esa cuestión tiene hoy plena validez. En los comienzos del tercer milenio, la tendencia a demonizar o a idealizar la selva sigue siendo persistente, y por eso las añejas representaciones que he examinado en este capítulo distan de haber perdido su influencia, a veces inocua pero sumamente nociva en la mayoría de los casos. Una respuesta posible al desafío que entrañan los efectos deformantes del imaginario tradicional la da el propio Cova en la parte final de la novela, cuando decide convertir el relato de sus andanzas en un informe que denuncia los crímenes perpetrados en las caucherías, un informe hecho de varias voces entrelazadas y sobrescrito en los libros de contabilidad de la propia empresa colonial. El texto resultante, pese a su escritura tumultuosa y fragmentada, abre un sendero que otras narrativas posteriores no han cesado de explorar y de profundizar, ya que, como veremos en los capítulos restantes, la necesidad de revisar con mirada crítica los imaginarios se hace sentir una y otra vez en escenarios cambiantes para los narradores de las generaciones siguientes.

Capítulo 5

Parodia y reapropiación crítica del imaginario colonial de la selva

«La vegetación se va espesando, sobre todo en forma de palmeras que salen del agua e infestan las orillas, los monos y los ararás vuelven a chillar y el paisaje se convierte en una mezcla de tierra verde y agua marrón cuyos límites cambian todo el tiempo y sin razón aparente.»

Santiago Roncagliolo, *El príncipe de los caimanes*, 297.

«Trekking through the forest is like walking through a living book in which natural history and human history merge seamlessly.»

Laura Rival, “The materiality of life”, 133.

El cuento “Historias de caníbales”, incluido por Ventura García Calderón en su libro más famoso, *La venganza del cóndor* (1919), narra las aventuras de Lucien Vignon, un explorador francés que llega a la Amazonía peruana urgido por el deseo de vivir en la selva algunos lances memorables. Luego de recorrer diversos parajes y de arriesgar la vida navegando en balsa por ríos turbulentos, el francés se adentra en tierras de antropófagos acompañado de un intérprete y de algunos indios. Al cabo de un mes de vagar por la espesura, Vignon incursiona en una aldea huitoto y toma prisioneras a una muchacha y a su abuela, una temible hechicera, a las que se lleva consigo a Iquitos. Incapaz de soportar el rapto y sintiéndose agonizar, la anciana le ruega a su nieta que, según los usos de su tribu, una vez muera se coma su cadáver para así poderle transmitir la energía de la raza. Sin embargo, cuando la anciana muere, Vignon no permite que la nieta cumpla con esa petición y, luego de seis meses durante los cuales le enseña a la muchacha las bases de la civilización, se casa con ella y se la lleva a vivir a Europa. Tiempo después, Vignon deja a su esposa en París y regresa a la selva, pero en esta ocasión es él quien cae prisionero de los huitotos. Estos, creyendo que el francés se había comido el cadáver de la anciana hechicera, se lo comen a él a su vez en una ceremonia festiva, con el fin de recuperar la energía perdida y absorber por añadidura su valentía de hombre blanco. La esposa de Vignon

regresa entonces a su tribu, pero los suyos la desprecian porque ahora dice mentiras, seduce a los hombres de las otras mujeres y ya no quiere andar desnuda ni bañarse en los ríos.

En este pequeño relato de García Calderón aparecen condensados todos los ingredientes del imaginario colonial: la floresta virgen, la espesura repleta de animales peligrosos e indios caníbales, la vegetación lujuriente, los ríos torrentosos, la hermosa nativa, el mal de la selva que se apodera de los civilizados... Pero la convergencia de dichos ingredientes en el texto no responde a una intención de reafirmar el imaginario. Por el contrario, la idea es ridiculizarlo, mostrar hasta qué punto está formado por una acumulación masiva de tópicos. A lo largo del texto, las representaciones de la selva resultan cómicas en su exotismo estereotipado. La estructura narrativa indica de entrada que es mejor no tomarse muy en serio los eventos relatados: el narrador de primer nivel, disimulado tras un «nosotros» anónimo, refiere una historia que le contó un tal Víctor Landa, quien a su vez cuenta hechos de los cuales no ha sido testigo y cuyo protagonista, el «colonial» Vignon, es un aventurero que supuestamente ha recorrido «todas las selvas del mundo» y ha escrito varios libros relatando sus correrías. La Amazonía aportaba, dice Landa, material suficiente “para el aficionado a exotismos”: culebras, víboras, ríos revueltos, *outlaws* de todo tipo, pero Vignon quería más: “¡Diantre! ¡Si venía en busca de sensaciones fuertes, que fuera a tierra de caníbales!” (García Calderón 1948: 59). Siempre en tono ligero y con sutil ironía, Landa menciona casos de otros europeos seducidos por “la atracción funesta de la selva” (60). Por momentos, el hilo de relato se compone de viñetas mil y una veces repetidas en la literatura de viajes decimonónica, sistemáticamente engarzadas unas a otras, como cuando Vignon se interna “en el infierno magnífico, devorando monos y tortugas gigantes, resguardándose de los tigres y de los naturales, peores que los tigres; sus flechas, largas como lanzas, caen rectas del cielo y clavan a un hombre para siempre” (61). Las explicaciones de Landa para justificar el canibalismo de los nativos –su motivación no sería la burda glotonería sino una elaborada concepción de la espiritualidad de la raza– hacen reír al lector en la medida en que reconoce en ellas “una parodia de los discursos pomposos y pseudo-etnológicos que aparecen en tantos libros de viaje” (Krummrich 2012: 4).

La descripción que hace Landa de los usos y costumbres de los indios está pensada, de hecho, en función de un auditorio urbano ávido de rarezas –el cuento empieza así: “–Cuando yo refería eso en Europa...” (García Calderón 1948: 58)– y se basa en una curiosa mezcla de

«buen salvaje» y «antropófago». La indiecita raptada por Vignon, a la que este compara con “una sirenita” (61) y que tiene el talante de “un animalito familiar” (63), aprende pronto a arrodillarse y a juntar las manos para rezar, así como “algunas palabras en español, tres sobre todo que pronunciaba bien: *sucios*, *embusteros* y *ladrones*, las cuales resumían para ella la civilización. En realidad había pasado su juventud bañándose desnuda durante el santo día en las riberas; decía siempre la verdad, y el robo no existe en las costumbres de los salvajes de mi tierra” (62-3). De acuerdo con esto, los indígenas son limpios y no mienten ni roban, mas no por ello dejan de ser salvajes. Si bien son astutos y cuentan con tecnologías bien adaptadas al entorno en que viven –por ejemplo, su medio de comunicación selvático, “un tronco vacío capaz de lanzar a muchas leguas a la redonda, con sonoridades de cañón, sonidos telegráficos” (64), o la trampa para tigres con la que atrapan a Vignon, “una especie de nido de hojarasca podridas, sólidamente rodeado de bejucos” (65)–, no por ello dejan de ser comedores de carne humana. Tales pasajes ilustran muy bien cómo el relato de Landa se dirige a un público fatuo que ameniza su tertulia practicando un liviano e indoloro ejercicio de descentramiento antropológico. El desenlace del cuento redondea la sátira de la actitud colonial europea. El arrogante Vignon, que insiste en pasearse por la selva coleccionando trofeos de sus aventuras y temas para sus libros, recibe a la postre un merecido castigo: “Comiéndose al francés... la tribu recuperaba sus perdidas fuerzas espirituales y sus amados secretos de magia, adquiriendo además las potencias diabólicas de estos hombres de cabellos dorados y de ojos azules que manejan tan bien las armas de fuego” (65). El sincretismo cultural surgido a partir de la unión de Vignon con la indiecita huitoto resulta no menos caricaturesco: cuando la muchacha regresa a la selva, su tribu la desprecia porque ella ha adoptado las costumbres corruptas de los civilizados y sigue utilizando los vestidos que ha traído de Francia.⁷⁷

⁷⁷ Comparto la lectura de Krummrich, según la cual García Calderón satiriza “los estereotipos e ideas erróneas que los europeos suelen aceptar en cuanto a Latinoamérica en general y la región amazónica en particular” (2012: 1); en opinión de este crítico, Vignon es “el explorador impertinente por excelencia, y García Calderón nos invita a imaginarnos las mentiras y tonterías que habrá escrito en el libro sobre su breve y sangrienta visita a la selva peruana” (2). Sloan Goldberg, por su parte, muestra que, más allá del racismo, el elitismo y el europeísmo de los cuales se suele acusar –no sin razón– al escritor peruano, sus cuentos contienen una faceta crítica valiosa: “Decades before the landmark analyses that addressed the cultural, linguistic, and political effects of colonialism in Latin America, García Calderón reclaimed a specifically Peruvian national voice by rejecting the conventional pattern of a European narrator transmitting an outsider’s interpretation of Peruvian reality to European readers. García Calderón adopted this authorial perspective specifically to destroy the traditional idealized representations of the “exotic” and the “noble savage,” portrayals rooted in the cultural history of Europe that were still very much alive in the early twentieth century” (2014: 224).

“Historias de caníbales” no es el único cuento de García Calderón basado en materia prima aportada por el imaginario colonial. En otro titulado “La selva de los venenos”, las representaciones de una espesura selvática peligrosa y fatídica son el nuevo blanco de la parodia, sólo que esta vez el texto no recurre a la burla ni al sarcasmo, sino, por el contrario, a un tono más bien delirante. El narrador de primer nivel es un viajero anónimo que escucha una noche, en un camarote de un barco, las confesiones de un marinero peruano moribundo. La historia que este atina a hilvanar en medio de la fiebre que lo consume ocupa la mayor parte del cuento. De los hechos narrados por el hombre agonizante emerge una visión de la selva que no puede ser más pavorosa: “¿El señor no conoce la selva virgen? ¡Ah, sí, ya le han hablado de ese infierno! La primera vez, cuando las gentes llegan allí de noche, se enloquecen y empiezan a echar espuma por la boca, gritando que los llevan río abajo. ¡Si se pudiera dormir siquiera en el campamento! Pero todo grita, todo canta, todo se queja, señor” (1948: 47). La experiencia de la selva es horripilante para el recién llegado porque se siente perdido en medio de lo desconocido: “Es malo mirar la selva bajo la luna. Nadie sabe todas las cosas que vuelan, todos los pasos que se pierden con el crujido de la muerte en los caminos” (48). El hombre explica que es oriundo del Callao y que había ido a la selva con la ilusión de hacer fortuna en las caucherías, pero el recuento de su vida en la región es una letanía de anécdotas cada vez más tétricas. Menciono al vuelo, como muestra, dos de ellas: un capataz brasileño es mordido en una mano por una víbora y no queda otro remedio que estallarle con pólvora la parte afectada para que no se infecte; un peón enfermo de *beri-beri*, falto de su dosis de quinina, se arroja dando gritos en un charco en donde es devorado por los caimanes.

No faltan en el relato los detalles amables. El sabor de ciertas hormigas tostadas, por ejemplo, es delicioso; el olor que emana de la espesura por las noches es inolvidable. Pero lo que define la atmósfera truculenta del texto son los hechos funestos, entre los cuales tiene particular relieve el que se narra en las dos últimas páginas. El hombre dice que, pese a todo, se habría quedado en la selva, de no ser por lo que le pasó al hijo que tuvo allí con una india campa. Una noche, esta se hallaba con el niño recogiendo unos vasos llenos de resina de caucho cuando, atraída por la luz de la linterna, salió de la arboleda una *chicharra machacui*, “una mariposa que es una víbora” (1948: 49). El animal picó al niño en un brazo y la madre, angustiada, para impedir que el niño muriera, le amputó el brazo desde el codo de un

machetazo; luego salió corriendo hacia el campamento en busca de ayuda, seguida por su marido, pero al cabo de una hora de esfuerzo cayó fulminada, y el niño murió también, debido a la pérdida de sangre. El hombre vio en la oscuridad cómo un tigre se llevaba el cadáver del niño para comérselo. Entonces, desesperado, huyó a Manaos y se enganchó como marinero en el mismo barco en donde ahora agonizaba. Al terminar su relato, lo persigue obsesivamente una idea abrumadora: “Era una mariposa bonita, señor, una mariposa que tenía veneno. Dígame si es justo, por la santa caridad, que así se me llevaran a mi angelito. Era una mariposa de todos los colores, una mariposa linda...” (51)⁷⁸. Después que el hombre exhala su último suspiro, el viajero que ha escuchado su historia encuentra guardado en una bolsa el brazo del niño muerto.

Los dos cuentos de García Calderón que he presentado ejemplifican bien las estrategias – el humor, la inversión valorativa, la exageración, la ironía– mediante las cuales numerosos escritores hispanoamericanos han reciclado en vena paródica los ingredientes del imaginario colonial de la selva. Si en “Historias de caníbales” nos divierte la fábula juguetona del cazador europeo cazado por los bárbaros, en “La selva de los venenos” nos espeluzna la aparición de la *chicharra machacui* que esconde bajo su estampa colorida el aguijón nefasto –una imagen en la cual los tópicos de la selva exuberante y la selva devoradora confluyen y se relativizan el uno al otro. Si en “Historias de caníbales” se ridiculiza a los forasteros blancos sedientos de exotismos y se le asigna una valoración positiva al acto antropofágico tradicionalmente estigmatizado, en “La selva de los venenos” se resalta la dosis de ponzoña que encubren los sueños de riqueza de los colonos mestizos venidos de la costa y de la sierra para trabajar en las caucherías amazónicas. Si en “Historias de caníbales” el matrimonio del aventurero francés con la indiecita huitoto hace mofa de los empeños de la cultura por dominar la naturaleza y de la civilización por suprimir la barbarie, en “La selva de los venenos” la figura de la mariposa-víbora subraya el entrelazamiento barroco de resplandores y sombras imperante en la selva,

⁷⁸ La *chicharra machacui* pertenece a la familia de los «insectos-linterna», sobre los cuales circula una gran variedad de leyendas. Como explica Henderson, “the famous machacas are tropical insects associated with a host of folklore and gee-whiz facts. In spite of their imposing size, they are harmless. Nevertheless, local people in Latin America have long recounted the folktale that if a girl is stung by a machaca, she must go to bed with her boyfriend within twenty-four hours or she will die” (2010: 128). Las fotografías incluidas en la misma página muestran que la cabeza del insecto efectivamente parece la de un reptil, y que cuando extiende las alas, dos vistosos ojos falsos aparecen delineados en ellas, lo que es una artimaña útil para disuadir a eventuales depredadores de un ataque.

el camuflaje recíproco de lo celeste y lo terrenal que trastorna los puntos de referencia de la razón dualista. Dentro de esta empresa de reapropiación del imaginario heredado, los cuentos selváticos de García Calderón se sitúan en una línea de afinidad con los de otros autores más conocidos hacia los cuales volveré ahora la atención. En las páginas que siguen comentaré varios textos escogidos de cuentistas y novelistas hispanoamericanos que desarrollan más a fondo el proyecto, apenas esbozado en los relatos de García Calderón, de trasmutar paródica y críticamente los tópicos rancieros para incorporarlos en relatos cargados de una conciencia histórico-social renovada.

Humor, sátira y crítica social en Horacio Quiroga y Augusto Monterroso

La selva de Misiones, situada en la cuenca del río Paraná, es el espacio geográfico en el que están ambientados varios de los relatos más famosos del escritor uruguayo Horacio Quiroga, denominados por ello «cuentos misioneros». Habiendo vivido varios años en esa región durante las dos primeras décadas del siglo XX, Quiroga la conocía bien y eso se advierte en sus obras, que recrean con precisión y agudeza las características ambientales del territorio y de la fauna que lo habita, sin que su prosa se extienda en minucias geográficas o zoológicas. A diferencia de otros escritores hispanoamericanos que consideraban la selva un entorno peligroso y bárbaro, o bien un vergel apacible e incontaminado, para Quiroga fue una morada en el sentido más hondo del término: un lugar en el que pasó grandes sufrimientos, pero que en todo caso llegó a ser para él un preciado refugio (Rodríguez Monegal 1968). Eludiendo la tradición valorativa fijada por Sarmiento, Quiroga se aparta de las ciudades –en las que no se siente a gusto pero de las que tampoco puede prescindir– y, como lo puntualiza Canfield, descubre en la selva “una isla de vida más verdadera. Y la selva, que separa de la civilización, que *aísla*, tiene extraordinarios poderes terapéuticos; pero, a su vez, está amenazada por la «civilización», por el afán de dominio del hombre” (1993: 1363). El desgarramiento que sufre Quiroga en el marco de ese conflicto se refleja en su biografía: a partir de su primer viaje a Misiones en 1903, cuando acompañó al poeta Leopoldo Lugones a recorrer las ruinas jesuíticas de San Ignacio, hasta su trágico suicidio en 1937, su vida está marcada por un constante ir y venir entre Buenos Aires –ciudad en la que residió por muchos años, donde desarrolló su carrera literaria y publicó la mayor parte de su obra– y la selva de

Misiones –cuya belleza y rigores experimentó como pocos y que proporciona no sólo el ambiente sino también los temas y los personajes de sus mejores creaciones–.

“La miel silvestre” (1911) es uno de los cuentos en los que se manifiesta con más vigor el impacto que las primeras estadias en la selva produjeron sobre Quiroga. Su argumento es sencillo: Gabriel Benincasa, un contador público recién graduado que vive en la ciudad de Corrientes, desea conocer la selva para “honrar su vida aceitada con dos o tres choques de vida intensa” (Quiroga 1993: 122). Remonta entonces el Paraná hasta el obraje de su padrino. Pero en vez de las fieras con las que espera encontrarse para probar su puntería con el fusil, durante la segunda noche de su visita turban su sueño las hormigas negras, que amenazan con inundar el chalet en donde está alojado. Las hormigas, conocidas con el curioso apelativo de «la corrección» por su voracidad carnívora, son expulsadas gracias a la intervención del padrino y sus peones, que las espantan con creolina. A la mañana siguiente, Benincasa sale a recorrer el bosque y halla un poco de miel oculta en un tronco hueco. Incapaz de resistir la tentación, apura el dulce y espeso líquido que tiene un vago sabor a resina de eucalipto. Al cabo de un rato se siente atontado y constata que sus piernas no le obedecen, debido a los efectos narcóticos de algún ingrediente contenido en la miel. Está sentado en la tierra, paralizado e incapaz de moverse, cuando aparece de nuevo el ejército de hormigas, que cual una marea negra se arroja sobre él. Benincasa grita aterrado al percatarse de lo que sucede. Dos días después, su padrino encuentra su esqueleto totalmente pelado, todavía cubierto por las ropas intactas.

Varios planteamientos medulares se derivan de esta historia. Ella sugiere, para empezar, que es mala idea menospreciar o tratar a la selva con ligereza: los riesgos y maravillas que ella encierra no son un juego de niños. No en vano el cuento empieza haciendo alusión a la aventura de dos chicuelos del Salto Oriental que, impulsados por su lectura de las novelas de Verne, deciden «irse a vivir al monte» –el cual, por fortuna, resulta ser un bosquecillo situado a un par de leguas de la ciudad, en donde sus familiares los encuentran poco después. Si el lance de Benincasa no tiene el mismo final venturoso, eso se debe en parte a que elige como escenario para su aventura un lugar más alejado y riesgoso, aunque su impulso no es menos pueril: el de lucir con orgullo sus «stromboot» (1993: 122). La actitud superficial de Benincasa anticipa cómicamente la de numerosos turistas contemporáneos que sueñan con saborear el

peligro de lo salvaje y bañarse en el aura de misterio que exhala la selva cual si se tratara de pasear por un parque, y que desean experimentar la libertad de los ámbitos agrestes con tal que todo sea seguro y haya garantía de volver a casa sanos y salvos. Como su apellido lo sugiere, Benincasa estaba bien en su casa de la ciudad, en donde se aprestaba a ejercer una de las profesiones más prosaicas: la de contador. En la selva, las hormigas –que, precisamente, no se pueden contar, debido a su impetuosa proliferación– se van a encargar de darle una «corrección» a su comportamiento de muchacho malcriado, haciéndole ver que entrar en la selva por unos cuantos días no es como disfrutar de una noche de orgía antes de contraer matrimonio.

Quiroga establece de este modo, según lo advierte Canfield, “el principio fundamental de la sacralidad de la selva” (1993: 1367). En su lectura de “La miel silvestre”, esta autora destaca con acierto dicha faceta del cuento: “La selva no es un parque para safaris turísticos; en la concepción de Quiroga, es una escuela de vida despiadada y quien no aprende, sucumbe” (1368-9). Benincasa va en busca de la aventura, de las emociones fuertes, pero “la selva se parece más bien a una divinidad terrible, poderosa e imprevisible. No ofrece «diversiones»; más bien infunde pavor, a menos que uno sea tonto o frívolo” (1368). En contra de lo que Benincasa se imagina, los verdaderos peligros no están en lo inmenso –las fieras, los cocodrilos– sino en lo diminuto –el tronco hueco, las bolsitas de miel silvestre, las hormigas–. Allí donde un poblador local reconocería enseguida las señales de dichos peligros, el muchacho intruso es incapaz de captarlas. Pero lo realmente grave no es eso. Lo peor es la presunción que le hace creer que tiene todo bajo control, que está preparado para afrontar las eventualidades que puedan sobrevenir. Añade al respecto Canfield: “La culpa de Benincasa se presenta a dos niveles: uno, más superficial y evidente, es el del robo de la miel, por el que el narrador no deja de llamarlo específicamente «ladrón». Otro, más sutil, menos declarado, pero sugerido a lo largo de todo el contexto, es la profanación del lugar sagrado” (1369). Benincasa se enfrenta a la selva sin guía, sin preparación, pero sobre todo, sin humildad, sin conciencia de sus humanas limitaciones, con ánimo novelero. Y no es que sea estúpido o malintencionado. El texto dice que en realidad es “pacífico, gordinflón y de cara rosada, en razón de su excelente salud..., y lo suficientemente cuerdo para preferir un té con leche y pastelitos a quién sabe qué fortuita e infernal comida del bosque” (Quiroga 1993: 122). Lo que sucede es que tiene la

cabeza llena de ideas, de imágenes prefabricadas que circulan socialmente acerca de lo que significa enfrentar como un auténtico hombre los peligros de la naturaleza. Se suponía que su aventura selvática era sólo una especie de «rito de paso» hacia su adultez. Al final, paga su ingenuo atrevimiento con su vida. Su historia se asemeja en ese punto a la de Lucien Vignon en “Historias de caníbales”: tanto el explorador francés como el muchacho gordinflón son literalmente devorados a causa de su exceso de confianza, de su intromisión imprudente en un lugar que les resulta ajeno.

En otro cuento de la misma época, titulado “La vida intensa” (1908), Quiroga aborda el tema de la entrada en el espacio silvestre desde un ángulo que subraya hasta qué punto a él mismo lo inquietaba, cuando decidió probar fortuna en el Chaco y en Misiones, la idea de que tales empresas podían acarrear eventualmente el pago de un precio fatal. El texto cuenta la historia de Julio Shaw, un hombre que, hastiado de la vida en la ciudad, opta por escapar a una zona apartada del Paraguay llevando consigo a Inés, su joven esposa. Consciente de las dificultades que los esperan, Shaw le advierte a la muchacha acerca de “los quebrantos de la escapatoria: la soledad, el aburrimiento, el calor, las víboras”. Pero, en su enamoramiento, ella hace oídos sordos y se muestra tan anhelosa como él de comenzar en el campo una “nueva existencia, franca, sencilla e intensa”. Por desgracia, dice el narrador, “su intensidad fue completa” (Quiroga 1993: 946). Al cabo de sólo un mes de vida campestre, una serpiente negra se desliza una noche en el cuarto de Inés y la pica en una mano. Horrorizada, la mujer profiere gritos de dolor y angustia mientras su esposo mata a la serpiente y trata en vano de contener la acción del veneno. Pocos minutos después, ya agonizante, ella se vuelve desesperada contra él: “-¡Me muero por tu culpa!... ¡Me has traído a morir aquí!... ¡Mamá!...” Él le pide perdón, pero ella sigue balbuceando hasta el final sus terribles reproches. Entonces Shaw se quedó “largo rato sin moverse en el cuarto en silencio. Al fin salió, dio órdenes a los peones que con los gritos se habían levantado y vagaban curiosos por el patio, y se sentó afuera contra la pared, en un cajón de kerosene, bebiendo hasta las heces su triunfo de vida intensa” (947). Más allá de los elementos autobiográficos –y de los temores premonitorios– que Quiroga desliza en el texto, la conducta de Shaw en esta historia incluye una dosis de negligencia y de presunción que emparenta su caso con el de Benincasa. En efecto, aunque Shaw había prevenido a su esposa acerca de los riesgos que entrañaba su nueva vida, no puede evitar sentirse culpable de

su muerte porque sabe que “en el fondo sus advertencias de peligro no eran sino pruebas de más calurosa esperanza de éxito” (946). Si bien Shaw no incurre en un robo ni adopta una actitud tan obviamente imprudente como la de Benincasa, su búsqueda de la “vida intensa” involucra igualmente un toque de frivolidad, una pizca fatal de menosprecio arrogante por los peligros de la vida en el bosque.

Las muertes de Benincasa en “La miel silvestre” y de Inés en “La vida intensa” no implican, sin embargo, que la selva sea un espacio maligno, así como la sacralidad del bosque no implica una idealización de la vida salvaje. Parte del valor de los cuentos misioneros de Quiroga radica en el esmero del escritor por dar una visión justa del entorno ambiental en el que transcurren sus historias. De aquí se deriva un corolario importante: si para Quiroga la selva no es una región intrínsecamente siniestra, tampoco es un remanso de pureza. Ella resulta peligrosa ante todo para quienes la desafían temerariamente, desconociendo su lenguaje y su ritmo; y resulta virginal ante todo para los visitantes casuales que la observan en forma epidérmica y que no han experimentado el desgaste propio de una estadía larga en la zona⁷⁹. Las referencias a las novelas de Verne en “La miel silvestre” satirizan el gusto occidental por las narraciones en las que la pugna del hombre con la naturaleza adquiere tintes dramáticos y los humanos se imponen sobre un entorno hostil, no porque tales visiones sean irreales, sino por el aura romántica que las rodea. Para Quiroga, vivir en la selva no es una gesta de proporciones épicas. El padrino de Benincasa y sus dos peones están en el obraje, no para probar su fuerza o su capacidad de supervivencia, sino para trabajar duro en condiciones difíciles. En la misma dirección apunta el cuento “El monte negro” (1908), en el que un italiano y un inglés se asocian con la idea de construir un camino en el pajonal del Chaco (Quiroga 1993: 402-6). La meta del proyecto es posibilitar el acarreo de maderas hasta la ribera del Paraná, para su envío posterior por el río hasta Buenos Aires. El plan tiene éxito, pero luego de varios meses de colosal esfuerzo. El texto recrea la alternancia de lluvias diluviales con días secos de calor abrumador, el fastidio enloquecedor de las nubes de mosquitos que no

⁷⁹ El primer punto es suficientemente ilustrado por la historia de Benincasa. En cuanto al segundo punto, vale la pena citar la impresión que le suscitó la selva a Lugones durante su expedición a las ruinas de las misiones jesuíticas –en la que Quiroga participó en calidad de fotógrafo–: “Reina un verdor eterno en esas arboledas. [...] Nada más ameno que esos trozos de selva. [...] El más insignificante manantial posee su marco de bambúes; y la fauna, aun con sus fieras, verdaderas miniaturas de las temibles bestias del viejo mundo, contribuye a la impresión de inocencia paradisíaca que inspira ese privilegiado país” (1987: 91). Los cuentos de Quiroga se distancian radicalmente de semejante apreciación bucólica del paisaje de Misiones.

dejan comer ni trabajar ni dormir, la fragosidad del terreno inundado que dificulta aún más los trabajos. En consecuencia, ni en “La miel silvestre” ni en “El monte negro” la naturaleza es idílica, pero tampoco invencible: la invasión de hormigas se puede rechazar con creolina, los desniveles del terreno se pueden salvar con rellenos y puentes, en la fragosa llanura del Chaco y en los tupidos bosques de Misiones se pueden construir caminos que le abran paso a la extracción y comercialización de los recursos.

La suerte de Benincasa en “La miel silvestre”, por otra parte, relativiza sutilmente la noción tradicional según la cual Quiroga es un autor obsesionado con la idea de la muerte. Aunque ese juicio resulta plausible en relación con buena parte de sus escritos, si se lo acepta en forma demasiado unilateral se corre el riesgo de pasar por alto un ingrediente esencial de sus cuentos misioneros. Me refiero a la dimensión ecológica. En el plano individual, es obvio que para Quiroga la muerte impone el sello de lo fatal sobre la existencia, sea la de los humanos o la de los animales, y así lo patentizan muchos de sus cuentos más celebrados: “El hombre muerto”, “La insolación”, “Yaguaí”, “El hijo”, “A la deriva”. En el plano ambiental surge un escenario distinto donde la muerte continúa desempeñando un rol central, pero ya no tiene la última palabra. La emergencia de este segundo plano suele manifestarse, en términos formales, en el desenlace. Alonso, en su iluminador ensayo sobre la estética de Quiroga (1998: 108-27), comenta el hecho de que diversos cuentos del escritor uruguayo culminan con una explicación accesoria que afecta su equilibrio retórico al introducir, en el momento clave del relato, un cambio de tono difícil de justificar: de la narración escueta, que el propio Quiroga recomienda en su “Decálogo del perfecto cuentista”, a una prosa que simula la objetividad del lenguaje científico. Tal es justamente el caso de “La miel silvestre”, cuyo texto no concluye con el hallazgo del esqueleto de Benincasa por su padrino, sino con un párrafo sobre las propiedades narcóticas de cierto tipo de miel (1993: 127). Con ese recurso último al tono objetivo, Quiroga desbordaría su propia poética, demasiado orientada hacia los finales tajantes, y exorcizaría el fantasma funesto que ronda su escritura, abriendo «la posibilidad de trascender la muerte individual» (Alonso 1998: 124). De acuerdo con este argumento, no todo acaba con la muerte de Benincasa, pues esta se inscribe en el marco de los procesos de reciclaje biológico imperantes en la naturaleza. Las hormigas offician como mediadoras cuya intervención impide que la desaparición de Benincasa sea un evento estéril. Ellas cumplen una función de

«corrección», más no en un sentido moral, sino en un sentido natural o físico (φύσις), en el seno de una visión panteísta del universo⁸⁰.

Al riesgo de extinción súbita que, cual una espada de Damocles, pende sobre Benincasa y otros personajes de Quiroga, se le opone entonces el tejido de transformaciones incesantes que gobierna el despliegue de la vida en el bosque y que veremos aparecer de nuevo en varios relatos, por ejemplo en la escena final de “El regreso de Anaconda” y en el desarrollo de “Las moscas”. Desde la óptica que así surge, la relación que se establece entre los individuos y su entorno ecológico no es de lucha desigual o de confrontación sin cuartel, sino más bien de retroalimentación. La naturaleza proporciona cuanto requieren los individuos para subsistir el tiempo de vida que les corresponde; cuando dicho tiempo, por una u otra razón, llega a su término, los acoge de vuelta en su seno, diluye las partes que los componían y, por las vías más diversas, las recicla, dando paso a nuevas generaciones de individuos abocados a su vez a un ciclo similar. Pero, al igual que sucede en *La vorágine* de Rivera, también en los cuentos misioneros de Quiroga interviene de forma transversal, entre el plano subjetivo y el plano ambiental, el tercer componente contemplado por el modelo ecosófico de Guattari (1989), a saber, el plano de las relaciones sociales. Gracias a ello, el panteísmo implícito en el enfoque de Quiroga no se pierde en una sublime niebla metafísica sino que queda estrechamente ligado a una ecología política del neocolonialismo. Y lo que esta pone al descubierto es la asimetría y la inequidad reinantes entre los colonos blancos y los pobladores locales del Chaco y de Misiones.

Quizá el cuento más notable a este respecto sea “Los pescadores de vigas” (1913), en el que Quiroga refiere la historia de un negocio pactado entre Mister Hall, un colono inglés, y Candiýú, un nativo de la región. El cuento se divide en tres partes cuya separación está indicada sólo con una línea punteada. En la primera parte, el narrador explica el origen del negocio. Candiýú está magnetizado por la música que suena en el viejo gramófono de Mister

⁸⁰ Por eso no comparto la lectura de Morales, según la cual en los cuentos misioneros la naturaleza es esencialmente ominosa, incluso en su belleza, porque “no sostiene ni garantiza vida. Allí donde se muestra, oímos el latido sordo de una amenaza” (1983: 74). Según este crítico, Quiroga ve la naturaleza como “el abismo de la muerte inminente... un ámbito poblado de signos de mal agüero, de fracasos y desastres” (92). Tal interpretación ignora la faceta creadora de los procesos ecológicos, a la cual el cuentista uruguayo no fue insensible, como lo prueba esta afirmación suya: “He de morir regando mis plantas, y plantando el mismo día de morir. No hago más que integrarme en la naturaleza, con sus leyes y armonías oscurísimas aún para nosotros, pero existentes” (citado en French 2005: 38).

Hall, mientras que este desea un juego de comedor nuevo. Como buen contador comercial, el inglés especula con el precio del aparato –del cual, en todo caso, quiere deshacerse– y le propone al mestizo dárselo a cambio de tres docenas de tablas de palo rosa, una madera muy fina. Candiyyú acepta el trato, aunque la tarea que eso supone –hallar la viga adecuada entre los troncos que arrastra el Paraná crecido y remolcarla hasta la orilla a golpes de remo– es formidable. La segunda parte del cuento traslada al lector río arriba, al obraje de Castelhum y Compañía, en cuyo campamento a orillas del Ñacanguazú, tributario del Paraná, hay apiladas siete mil vigas de árboles diversos. El encargado del obraje recibe órdenes de enviar las vigas a Buenos Aires, pero carece de las mulas necesarias para acercarlas al río. Castelhum acude al obraje, evalúa la situación, y da instrucciones para que las vigas sean lanzadas al río tan pronto lleguen las lluvias, empleando en la faena a todos los peones disponibles. La parte final del cuento narra el momento en que la creciente empuja río abajo la carga y Candiyyú, con un esfuerzo sobrehumano, logra pescar la viga requerida para las tablas de Mister Hall y obtiene a cambio el anhelado gramófono junto con veinte discos.

Al terminar la lectura de este cuento, llama la atención que en él sólo aparezca un pescador de vigas, Candiyyú, pese al plural utilizado en el título. Con este recurso, Quiroga subraya la dimensión social del tema: Candiyyú es apenas uno de los numerosos pobladores ribereños que sobrevive acechando la oportunidad de pescar ilegalmente vigas escapadas de los obrajes y que pasan flotando a la deriva. Su historia expresa la situación de otros hombres humildes como él. La segunda parte del texto afianza tal perspectiva, pues traza un cuadro preciso de las condiciones en que laboran los peones del obraje de Castelhum y Compañía, así como de los resortes que mueven la industria de extracción de maderas. La descripción del trabajo de Candiyyú remolcando la viga de palo rosa destaca su “lucha muda y sin tregua, echando silenciosamente el alma a cada palada” (Quiroga 1993: 119). Luego de horas de esfuerzo, el indígena llega al tramo final: “Durante diez minutos el pescador de vigas, los tendones del cuello duro y los pectorales como piedras, hizo lo que jamás volverá a hacer nadie para salir de la canal en una creciente, con una viga a remolque. La guabiroba alcanzó por fin las piedras, se tumbó, justamente cuando a Candiyyú quedaba la fuerza suficiente –y nada más– para sujetar la soga y desplomarse de boca” (119-20). Estas imágenes de la proeza personal de Candiyyú se hacen eco de otras anteriores en las que se describe la proeza colectiva de los peones

que relevan a las mulas en el obraje, arrojando las vigas al río mientras son azotados por el intenso aguacero:

Los peones, calados hasta los huesos, con su flacura en relieve por la ropa pegada al cuerpo, despeñaban las vigas por la barranca... Cada esfuerzo arrancaba un unísono grito de ánimo, y cuando la monstruosa viga rodaba dando tumbos y se hundía con un cañonazo en el agua, todos los peones lanzaban su ¡a... hijú! de triunfo. Y luego, los esfuerzos malgastados en el barro líquido, la zafadura de las palancas, las costaladas bajo la lluvia torrencial. Y la fiebre... El trabajo urgía –los sueldos habían subido valientemente–, y mientras el temporal siguió, los peones continuaron gritando, cayéndose y tumbando bajo el agua helada. (118)

Como sucedía en “El monte negro”, también en “Los pescadores de vigas” la inversión de capital para la extracción de recursos naturales en la zona se traduce en una explotación desmedida del trabajo humano. En este punto, las situaciones de Candiuyú y de los peones del obraje corren en paralelo, y Míster Hall ocupa con respecto al nativo una posición análoga a la que el dueño de la empresa maderera ocupa con respecto a los trabajadores. Consideremos ambos contextos. En el plano de la confrontación de subjetividades, Míster Hall abusa del cándido Candiuyú y lo expone a un gran riesgo al forzarlo a enfrentar el río en plena creciente. El inglés disimula bien su deseo de librarse del vetusto gramófono, cuyo diseño deslumbra al mestizo cual si fuera un artilugio mágico: “–Y esa... maquinaria, ¿tiene mucha delicadeza?”, pregunta. La forma en que el narrador describe la negociación recalca la asimetría entre el frío cálculo del colono europeo y la buena fe del nativo, cuyo encandilamiento es reforzado por el hecho de que no sabe cómo funciona el aparato ni entiende la letra de las canciones:

El mercado prosiguió a son de cantos británicos, el indígena esquivando la vía recta, y el contador acorralándolo en el pequeño círculo de la precisión. ... El ciudadano inglés no hacía mal negocio cambiando un perro gramófono por varias docenas de bellas tablas, mientras el pescador de vigas... entregaba algunos días de habitual trabajo a cuenta de una maquineta prodigiosamente ruidera. (115)

La polarización entre la actitud del colonizador y la del colonizado –mientras Candiuyú llama a Míster Hall «patrón», este último trata al primero con parco menosprecio– da paso a una percepción más amplia de la situación cuando nos trasladamos al plano de las relaciones sociales y de su entronque con el tercer componente interviniente: el entorno ambiental. Superando el dualismo demasiado crudo de dominadores y dominados, el cuento muestra cómo

el intercambio neocolonial se apoya en actividades extractivas que someten a una presión igualmente intensa a los trabajadores nativos y a los ecosistemas de la región. Desde este ángulo, el trato entre el inglés y el nativo aparece como una reproducción en miniatura de la modalidad de intercambio típica de las estructuras económicas neocoloniales (Beauchamp 1979: 97). Mientras las metrópolis aportan capital y tecnología, las periferias suministran la fuerza de trabajo; mientras las primeras obtienen materias primas y recursos de base para alimentar sus fábricas, las segundas reciben artículos manufacturados –como el gramófono– y productos de la industria cultural –como los discos– que difunden poco a poco, hasta en las zonas de frontera más alejadas, las formas de consumo propias del capitalismo. Pero el dualismo de centro y periferia queda relativizado a su vez por la posición intermedia de Castellhum y Compañía dentro del conjunto. En este caso, el capital invertido proviene de empresarios afincados en el eje local de poder, Buenos Aires, cuyo emplazamiento pertenece a la vez a la periferia del orden internacional y al centro del orden regional. Esto origina una situación de «colonialismo interno» o «endocolonialismo» (Mires 1992: 65-6), la cual se caracteriza por la existencia de una elite nacional que disfruta de un estilo de vida de tipo urbano occidental y que organiza la explotación de los recursos de la periferia interna, sea para su consumo en el país o para su envío a los mercados globales. Consecuentemente, el papel de Castellhum en los hechos consiste en acudir al obraje para pagar el costo del traslado de las vigas al Paraná y darle instrucciones al encargado:

–Bien –dijo Castellhum–. Creo que vamos a salir bien. Óigame, Fernández: Esta misma tarde refuerce la maroma en la barra, y comience a arrimar todas las vigas, aquí a la barranca. El arroyo está limpio, según me dijo. Mañana de mañana bajo a Posadas, y desde entonces, con el primer temporal que venga, eche los palos al arroyo. ¿Entiende? Una buena lluvia.

El mayordomo lo miró abriendo los ojos.

–La maroma va a ceder antes que lleguen mil vigas.

–Ya sé, no importa. Y nos costará muchísimos pesos. Volvamos y hablaremos más largo.

Fernández se encogió de hombros, y silbó a los capataces. (Quiroga 1993: 117)

Para Castellhum, mientras las vigas permanezcan apiladas a orillas del Ñacanguazú, no tienen mayor valor. Lo esencial es lograr que llegue a Buenos Aires una cantidad de ellas suficiente para satisfacer la demanda. Por eso las envía río abajo con las lluvias, aun sabiendo que muchas de ellas se perderán por el camino. El caso ilustra la dosis de irracionalidad

implícita en el cálculo racional de costo y beneficio que motiva su decisión: al final, la empresa obtendrá un margen de ganancia que le permitirá considerar la pérdida de una cantidad importante de madera como parte de los costos de producción. Al desperdicio que esto supone y al precio que paga el entorno ambiental sobreexplotado hay que añadir los costos que recaen sobre la mano de obra. El trabajo excesivo en condiciones climáticas extremas le genera a los peones problemas de salud que el alza momentánea de los sueldos no puede compensar; de ahí la ironía del narrador cuando dice que la empresa sube «valientemente» los jornales. El relato de Quiroga le da la razón al planteamiento según el cual “explotación de la naturaleza y explotación del ser humano no pueden ser tratados independientemente uno del otro pues, en buenas cuentas, no son sino las dos caras de la misma moneda” (Mires 1992: 64). A tono con esta tesis de clara estirpe frankfurtiana, “Los pescadores de vigas” contiene una crítica certera al despliegue de la razón instrumental depredadora. La imagen con la que Quiroga cierra la segunda parte del cuento resalta, con sus obvias connotaciones sexuales, el carácter patriarcal de la conquista y posesión de la naturaleza comandada por los empresarios madereros. El narrador explica en ese pasaje que, después de iniciado el lanzamiento de las vigas al río, “en la barra del Ñacanguazú la barrera flotante contuvo a los primeros palos que llegaron, y resistió arqueada y gimiendo a muchos más; hasta que al empuje incontenible de las vigas que llegaban como catapultas contra la maroma, el cable cedió” (Quiroga 1993: 118).

Este panorama ampliado de estudio pone a su vez en cuestión la rígida dicotomía de cultura y naturaleza que suele utilizarse como marco para interpretar el trabajo de Quiroga, Rivera y otros narradores hispanoamericanos de las primeras décadas del siglo XX. Como lo muestra French (2005: 60), la idea de que este y otros cuentos de Quiroga tematizan la lucha de los seres humanos contra una naturaleza titánica resulta reduccionista, no porque tal lucha no exista, sino porque ella es en gran parte inducida por la gravitación de fuerzas económicas exógenas, vale decir, por la dinámica expansiva del capitalismo global⁸¹. De hecho, el párrafo

⁸¹ Escribe French: “In much of Quiroga’s fiction the natural environment is not represented as inherently «hostile» to human survival and happiness: the problem, on the contrary, is that capitalist industry brings radical changes to the Misiones ecosystem, destroying the balance of the bioregional community”; en otras palabras, “the problem is not the inherent malignity of the jungle, but the way that capitalist exploitation transforms local workers’ reasonable relationship with the land into an irrational and mutually destructive situation” (2005: 60). Beauchamp propone una interpretación similar: “La hostilidad de la naturaleza es en realidad la hostilidad que caracteriza a las relaciones de producción capitalistas. Los personajes de Quiroga sólo descubren ese rostro hostil en la máscara terrible de la naturaleza. Por eso transfieren la lucha social a una lucha épica” (1979: 120).

final de “Los pescadores de vigas” ata los cabos de dos hilos del texto referentes a facetas críticas de la lógica capitalista: “La firma Castelhum y Compañía, no obstante la flotilla de lanchas a vapor que lanzó contra las vigas –y esto por bastante más de treinta días– perdió muchas. Y si alguna vez Castelhum llega a San Ignacio y visita a Míster Hall, admirará sinceramente los muebles del citado contador, hechos de palo de rosa” (Quiroga 1993: 120). El texto insiste, por una parte, en denunciar el derroche irracional de un recurso cuya obtención requirió la tala de inmensas arboledas y el trabajo hercúleo de muchos hombres forzados a ello por la pobreza. La última frase, por otra parte, le da una significativa vuelta de tuerca al bucle de retroalimentación que liga el entorno ambiental, las relaciones sociales y las subjetividades humanas. El texto sugiere que Castelhum podría admirar los muebles de Míster Hall sin saber que han sido hechos con madera procedente de su propio obraje. Vistos en la sala de la casa, los muebles ostentan la calidad y prestigio de las tablas de palo rosa empleadas en su elaboración, en tanto que el trabajo de los peones en el obraje y el de Candi yú en el río queda disimulado –lo que trae a la memoria los análisis de Marx sobre el fetichismo de la mercancía. Pero el texto de Quiroga añade otro elemento: a la invisibilización del trabajo humano que ha hecho posible el producto, hay que sumar la invisibilización de los perjuicios ecológicos concomitantes. La historia de los finos muebles de Míster Hall –en este contexto, el apellido del inglés adquiere un sentido sarcástico– indica hasta qué punto los productos del sistema capitalista no solo encubren el espectro de la explotación de la mano de obra local, sino también el de la depredación de los ecosistemas regionales.

Un rasgo común a “La miel silvestre” y “Los pescadores de vigas” es que los hechos narrados involucran en ambos casos una conmoción del orden natural, motivada por la avidez de los humanos que penetran en la selva y se adueñan de su riqueza. Benincasa, sin embargo, muere debido a la infracción cometida, y la forma que asume su muerte incluye, como lo ha señalado García, “un proceso de acercamiento y fusión con el lugar” a través del consumo de la miel narcótica (1993: 1437), seguido de “un proceso de castración” (1446) que se efectúa cuando Benincasa siente que el río de hormigas pasa bajo sus calzoncillos y sube a su zona genital (Quiroga 1993: 126). En su incursión selvática, antes de perder la vida, Benincasa pierde la virilidad –anticipando la suerte de otros personajes de las narrativas de la selva, como Fushía en *La casa verde*, reducido a la impotencia por la lepra–. En “Los pescadores de vigas”,

en cambio, el cierre del relato resalta el desperdicio de madera al tiempo que ironiza sobre la calidad de los muebles. En este caso, no hay fusión ni castigo: no hay ninguna figura que reciba una sanción por la perturbación de la selva. En el nivel de las relaciones sociales que este cuento aborda, el aprovechamiento del entorno natural está mediado por el empleo de la población nativa como factor productivo sobre el cual recaen las secuelas de los excesos propios del proceso de incorporación de nuevos territorios al mundo moderno. Ni Míster Hall ni Castellhum necesitan exponerse directamente a la fuerza del río, los rigores del clima, el enmarañamiento del bosque; desde la posición privilegiada que ocupan, pueden transferir los riesgos de ese desafío sobre los capataces y los peones. Los dos cuentos tematizan, por ende, facetas complementarias del mismo escenario: si “La miel silvestre” ridiculiza la mixtura de seducción romántica, machismo inconsciente e insolencia atrevida que caracteriza el impulso patriarcal de dominación de la selva, “Los pescadores de vigas” explora sus repercusiones a nivel social, incluyendo en el foco de observación las injusticias desatadas en la región de Misiones por la implantación capitalista neocolonial. Tanto el enfrentamiento en solitario con la selva como los abusos sufridos por los peones serán abordados de nuevo por Quiroga en cuentos posteriores de excelente factura; baste citar “El desierto” en lo concerniente a la primera de esas líneas temáticas, “Los mensú” en lo concerniente a la segunda.

Todo esto no implica un rechazo tajante del proceso de modernización por parte de Quiroga. Es conocida la fascinación que ejercieron sobre el escritor uruguayo dos áreas claves del avance de la civilización progresista europea: la ciencia y la tecnología. Quiroga aprovecha en muchos de sus cuentos saberes obtenidos por científicos –biólogos, fisiólogos, psiquiatras, neurólogos, físicos– de finales del siglo XIX y comienzos del XX (Puccini 1993: 1344-5), así como experiencias biográficas alimentadas por su pasión por los inventos y las creaciones técnicas (Sarlo 1992). De ahí que la crítica a los deterioros ecológicos y sociales causados en la selva por la modernidad capitalista coexista en su obra con una revisión del modo en que el avance científico-tecnológico repercute en Misiones. “Los destiladores de naranja” (1923) es un cuento relevante a este respecto. En él se relatan los esfuerzos de un grupo heterogéneo de hombres por poner en marcha una fábrica para la producción de alcohol destilado a partir de naranjas. Dicha iniciativa proporciona el marco para una curiosa confrontación del legado técnico europeo con el trópico americano, en parte a través de la figura del médico sueco Else,

hombre ilustre que en un tiempo contribuyó a organizar el sistema de hospitales del Paraguay pero que, en sus últimos años en la selva, “paga al país tropical el pesado tributo que quema como en alcohol la actividad de tantos extranjeros” (Quiroga 1993: 682), en parte a través de la figura local del manco, en cuya cabeza bullen siempre diversos proyectos para enriquecerse y cuyo orgullo consiste “en un conocimiento más o menos hondo de todas las artes y oficios, en su sobriedad ascética y en dos tomos de *«L’Encyclopedie»*” (683).

A lo largo del texto se trasluce el carácter trunco o deforme que tiende a asumir, a los ojos de Quiroga, la modernidad en América Latina, tal como lo insinúa la caracterización de los dos actores principales, el manco y el médico sueco. El primero de ellos es un lugareño entusiasta y lleno de ideas pero que, además de su limitación física, carece de los recursos financieros requeridos para poner en marcha sus soñadas industrias, y, al cabo, termina renunciando a ellas. La incongruencia entre su pasión técnica y los pobres medios con los que cuenta alimentan la vena humorística del relato. La cabeza del manco, en efecto, era “una marmita bullente de ilusiones, en que los inventos industriales hervían con más frenesí que las mandiocas de su olla. No alcanzándole sus medios para aspirar a grandes cosas, planeaba siempre pequeñas industrias de consumo local, o bien dispositivos asombrosos para remontar el agua por filtración, desde el bañado del Horqueta hasta su casa” (683). El cuento sugiere que la tecnología y el conocimiento europeos, trasplantados a la selva de Misiones, se vuelven su propia caricatura. El manco, siempre jovial pese al reiterado fracaso de sus planes, busca la modernización en medio del bosque, sin dinero para invertir, consultando libros publicados siglo y medio atrás, y haciendo funcionar las máquinas con las uñas, a punta de remiendos inverosímiles y cómicas imitaciones de sus modelos metropolitanos:

El manco no tenía más material mecánico que cinco o seis herramientas esenciales, fuera de su soldador. Las piezas todas de sus máquinas salían de la casa del uno, del galpón del otro – como las palas de su rueda Pelton, para cuya confección utilizó todos los cucharones viejos de la localidad. Tenía que trotar sin descanso tras un metro de caño o una chapa oxidada de cinc, que él, con su solo brazo y ayudado del muñón, cortaba, torcía, retorcía y soldaba con enérgica fe de optimista. Así sabemos que la bomba de su caldera provino del pistón de una vieja locomotora de juguete, que el manco llegó a conquistar de su infantil dueño contándole cien veces cómo había perdido el brazo, y que los platos del alambique (su alambique no tenía refrigerante vulgar de serpentín, sino de gran estilo, de platos), nacieron de las planchas de cinc puro con que un naturalista fabricaba tambores para guardar víboras. (684)

El manco confía en superar los obstáculos con la ayuda del sueco Else y de otro amigo suyo, un químico francés de apellido Rivet, que ha alcanzado igualmente un avanzado estado de degeneración alcohólica; y los «sabios» europeos efectivamente ayudan a su manera: bebiendo hasta la última gota del tóxico destilado de naranja producido por la máquina. Entre tanto, el manco multiplica los recursos de la imaginación para sustituir con la mayor eficacia posible las partes de las que carece, las herramientas que no es posible adquirir en Misiones, los instrumentos sofisticados que valdría una fortuna encargarse de Buenos Aires. No obstante, su buena voluntad resulta insuficiente y, en último término, el hombre no puede hacer otra cosa que contemplar con melancolía su destiladora, en la que “cada pieza eficaz había sido reemplazada por otra sucedánea” (685). Como lo anota Sarlo, hay “algo de trágico” en este combate “por alcanzar resultados técnicos exitosos a partir de saberes aproximativos y condiciones materiales precarias”. Esta autora ve en el manco uno de esos «primitivos de la técnica» que tanto fascinan a Quiroga, “habilidosos que poseen la destreza manual propia de la artesanía pero intentan aplicarla a la máquina” (1992: 30). En este sentido, la historia del manco satiriza el lado más endeble del proyecto modernizador al cual se han aferrado los países de América Latina durante largo tiempo, haciéndoles despilfarrar cuantiosas energías en el intento de reproducir, en circunstancias inapropiadas, modelos foráneos que conducen a resultados postizos⁸². El fracaso de las pintorescas tentativas del manco pone de manifiesto, por otra parte, la marginalidad de la selva misionera y su dependencia estructural con respecto a Buenos Aires, sea para la adquisición de productos manufacturados o para la comercialización de productos de la zona.

El alcohol de mala calidad procedente de la máquina del manco sería inofensivo de no ser por el tétrico destino al que su consumo exagerado arrastra al otro personaje principal, el sueco Else, un desterrado de la civilización que el texto tacha de «ex hombre» por el abismo de degradación al que ha caído. Engañado durante uno de sus desvaríos alcohólicos por las

⁸² En su notable artículo sobre el tema, Sarlo sostiene que las empresas de industrialismo rural ensayadas por Quiroga –la destilación de alcohol de naranja, la fabricación de carbón– deben ser vistas “como estrategias de instauración de un poder frente a la naturaleza por la mediación de la técnica y del «saber hacer» técnico” (1992: 23). El problema, empero, es que “los aparatos fabricados por el técnico primitivo son imitaciones deformadas, a las que el bricolaje convierte en un caos de duplicaciones innecesarias y ausencias esenciales. La imitación técnica, en condiciones precarias, alcanza un paroxismo barroco de añadidos, empastes, remiendos y soluciones falsas, impuestas por las condiciones materiales en las que se plantea el problema” (31).

visiones terroríficas que le causa el delirium tremens, el sueco golpea mortalmente con un leño a lo que le parece ser una horrible rata gigante pero que en realidad resulta ser su hija, una maestra de escuela que visitaba a su padre cada cinco o seis meses y a la que este nunca había reconocido como hija suya hasta ese día. Tal desenlace, que Rodríguez Monegal fustiga por considerarlo un “final de *grand guignol* que parece gratuito y que demuestra hasta qué punto Quiroga seguía preso de las alucinaciones poeianas” (1968: 164), es muy significativo a diferentes niveles. Por un lado, el médico sueco Else es una parodia grotesca de una de las figuras genéricas de la literatura colonial, la del europeo varado en algún rincón del trópico y consumido por el alcohol. Al comienzo del cuento, el narrador explica que Else aparece en Misiones cantando alabanzas a un palo nudoso que le sirve de bastón y exhibiendo como única finalidad de su vida “el hacer comprobar a todo el mundo la resistencia de su palo” (Quiroga 1993: 683). Esta imagen inicial y la del leño con el que Else mata a su hija al final forman un bucle cuyo simbolismo fálico expresa –y al mismo tiempo acentúa hasta lo grotesco– la pulsión machista que mueve al personaje y que al cabo se revela como una fuerza autodestructiva. Por otro lado, el alcance trágico de los acontecimientos es resaltado por el hecho de que el amor de la maestra por su padre es el motor que le permite a este entregarse a la bebida: “Sólo Dios sabe cómo la maltratada y abandonada criatura pudo llegar a recibirse de maestra, y a continuar queriendo a su padre. No pudiendo tenerlo a su lado, ella se trasladaba a verlo, dondequiera que él estuviese. Y el dinero que el doctor Else gastaba en beber, provenía del sueldo de la maestrita” (688). Irónicamente, el «ex hombre» que un día se refugiara en la selva repudiando el mundo urbano y el trabajo asalariado, termina sus días dependiendo de él para financiar el vicio que lo consume.

La situación tiene resonancias alegóricas en las que la relación jerárquica de barbarie y civilización se subvierte. El médico europeo, hundido en la desintegración anímica, sólo reconoce a su propia hija mestiza –que, en su condición de maestra de escuela, es ahora la verdadera agente civilizadora– después que la ha golpeado en forma bárbara. “¡No tomes más, papá!...”, le dice al sueco la voz de su hija desde ultratumba, mientras el doctor ve otra vez “asomar en la puerta los hocicos de las bestias que volvían a un asalto final” (694). Como puede apreciarse, el horror de la selva no está entre los árboles ni en la espesura, sino en los temores profundos que proyecta el cerebro alucinado del hombre ebrio. Sin pretender negar la

influencia que las fantasías oníricas de Poe ejercen sobre la escritura de Quiroga, lo que importa es advertir la forma en que este incorpora paródicamente la imaginería de aquel, injertándola en un artefacto narrativo cuyo sincretismo alambicado constituye una variedad de lo que Lezama Lima denomina «arte de la contraconquista» (1993: 80). A la manera de esa «curiosidad barroca» que es la destilería del manco, el propio relato de Quiroga parece una máquina verbal hecha de retazos y de piezas heteróclitas. Desde el punto de vista de la técnica literaria, las historias del manco, el arpista negro, los dos «sabios» europeos y la maestra de escuela son otros tantos hilos desiguales que el texto trenza en un diseño insólito, agobiado de intermitencias que distan de reflejar la convicción del autor según la cual un cuento bien construido debe ir al grano y evitar las digresiones (Quiroga 1993: 1196). Pero, a pesar de los meandros y los saltos de un hilo al otro, el narrador de “Los destiladores de naranja” logra infundirle poder evocador a un relato cuyos detalles estrambóticos socavan la rigidez del estereotipo colonial que lo nutre, parodiando mediante la exageración gótica de sus rasgos la figura, común en las obras de Conrad, Kipling y otros autores europeos, del hombre civilizado deshecho por la bebida en una pesada atmósfera tropical.

A despecho de su final truculento, el cuento hace una aguda sátira de las experiencias selváticas del propio Quiroga, marcadas a su vez por los signos de la ambigüedad y de la excentricidad. No en vano el autor lo incluyó como parte del volumen *Los desterrados*, en cuyo texto epónimo se advierte: “Misiones, como toda región de frontera, es rica en tipos pintorescos. Suelen serlo extraordinariamente, aquéllos que a semejanza de las bolas de billar, han nacido con efecto. Tocan normalmente banda, y emprenden los rumbos más inesperados” (1993: 626). Tales palabras se le pueden aplicar a Quiroga con la misma justeza con que él se las aplica al doctor Else, a Rivet, a Juan Brown, a Van-Houten y a los demás personajes de la galería de desarraigados que protagonizan los relatos de ese libro. En el caso de Quiroga, sin embargo, el descentramiento causado por la vida selvática es compensado por una mística de la autenticidad que lo induce a buscar en los ámbitos agrestes “la soledad”, “el trabajo sin tregua”, “las dificultades extenuantes”, “todo aquello que impone como necesidad y triunfo la vida integral” (1167). Se trata de una tentativa esencialmente ambigua. En su «regreso a la selva», Quiroga aspira a erigir en plena naturaleza una forma de vida alterna al mundo urbano e industrial, pero sin renunciar a los ejes del proceso civilizatorio: el saber científico-técnico, la

creatividad artística, el individualismo emancipador. Su respeto a la sacralidad del bosque no le impide confiar, como lo recalca Beauchamp, “en la transformación ordenada de la naturaleza para convertirla en fuerza productiva” (1979: 99). Quiroga es, no lo olvidemos, un colonizador pionero que fracasa; y aunque descubre una parte esencial de sí mismo en la selva —a ese descubrimiento le debemos lo mejor de su obra—, retorna a la ciudad para reponerse de ese fracaso —y para contarle a un auditorio anheloso de noticias sobre el mundo salvaje lo que ha visto y aprendido en esas regiones en donde la relación con el entorno ambiental implica tan duros esfuerzos, donde la modernidad se resiste a cristalizar, donde el desarrollo técnico no logra ir más allá de un nivel artesanal. No es casualidad que, si bien el escritor trató de convencer en varias ocasiones a algunos de sus amigos más cercanos de probar los efectos curativos de la vida solitaria en Misiones, a la postre haya sido él mismo quien terminó volviendo a Buenos Aires⁸³.

Puesto que el papel de Quiroga en la selva misionera es el de un colonizador de origen urbano, no es de extrañar que sus críticas a la explotación suscitada por el neocolonialismo capitalista convivan con la reiteración pasiva de ciertos tropos tradicionales. Estos afloran a menudo en sus textos, especialmente en aquellos ambientados en África, un continente que Quiroga sólo conoció a través de diarios de viajes y otras fuentes literarias. En “El simún”, un oficial del Ejército francés cuenta su estadía en un país africano “donde no hay más que sol de cuarenta y ocho grados a la sombra, arena que deja ciego y escorpiones” (1993: 367), y en donde la atmósfera queda tan cargada cuando sopla el siroco que hace trizas los nervios más templados. En “Gloria tropical”, un cuento cuyo título presagia ya el cliché, el escenario no es un país desértico sino la isla de Fernando Póo, en el golfo de Guinea. Cuando Málter,

⁸³ Según Marcone, el retorno de Quiroga a la ciudad indica que su inmersión en la selva, en pos de una vida alternativa, ha fracasado: “Es lo que siempre les ocurre a los industrioses personajes de Quiroga en «Los fabricantes de carbón» o «Los destiladores de naranjas», o al padre de familia moribundo que deja desamparados a sus hijos en «El desierto», o al chacarero de «El muerto» (*sic*) que accidentalmente se inflige una herida que, si no fuera por el aislamiento en el que vive, no sería fatal. La frontera de la «novela de la selva» termina fracasando: Quiroga tiene que regresar a Buenos Aires, tal vez para no terminar, como Arturo Cova, devorado por la selva” (2000: 138). Si bien coincido en lo esencial con esta postura, vale la pena enfatizar que la visión del bosque de Misiones que ofrece Quiroga no se reduce a la de una selva devoradora. Por el contrario, en sus cuentos hay múltiples indicios que indican hasta qué punto Quiroga era consciente de la fragilidad del ecosistema selvático —una faceta de su obra sobre la cual volveré luego, en la sección sobre las imágenes de los animales y las plantas. Tampoco hay que perder de vista la dimensión paródica de los fracasos narrados por Quiroga. Como anota Pratt, en los cuentos de *Los desterrados* “Misiones is a parody of progress, and a tragicomic version of what Latin American theorists came to call peripheral modernity” (2008: 225).

protagonista del relato, se instala allí por unos meses, comprueba que en esa isla las plantas se propagan con vigor incontenible debido al “vértigo vegetativo” reinante, y que, durante la estación lluviosa, “no se respira sino agua”, la ropa “se enmohece sobre el cuerpo” y la carne “se pudre en tres horas” (376-8). A su vuelta a Montevideo, Málter llega con el hígado deshecho y parece “un esqueleto febril”, debido al paludismo contraído en aquellos lugares. Tales descripciones en las que el paraíso lujurioso y el infierno malsano se funden en uno para reiterar el carácter proliferante y degenerativo del trópico resultan tan estereotipadas que la narración deriva enseguida hacia la mera anécdota colonial. Con razón dichos cuentos no figuran entre los más recordados de Quiroga.

Pero la persistencia de una actitud colonialista se evidencia también en muchos textos misioneros. Buena muestra de ello son las estampas de cacería de diferentes especies de animales salvajes –tigres, tatús, yacarés, víboras, zorrinos– incluidas por Quiroga en la serie *Cartas de un cazador* (1924). Si en los famosos *Cuentos de la selva* (1918) los residuos de la óptica colonial quedan velados por el hecho de que, en esos tiernos relatos, los animales del bosque con frecuencia se enfrentan a los humanos y los vencen, o bien tejen vínculos de colaboración con ellos y hasta les salvan la vida, en las *Cartas de un cazador* un escenario distinto emerge. El protagonista-narrador, llamado Dum-Dum, refiere en esos textos –escritos en modo realista pero dirigidos igualmente a un público infantil– incidentes del bosque en los que él mismo y otros cazadores, secundados por jaurías de perros, persiguen a las fieras y las matan de variadas formas, justificando sus acciones como defensa propia. Dum-Dum dice, por ejemplo, al describir la agonía de un puma que ha recibido un garrotazo en la nariz y que cae de lomo, agitando convulsivamente sus patas: “Triste cosa es, chiquillos, ver morir boqueando a un animal, por fiera que sea, pero el hombre lleva muy hondo en la sangre el instinto de la caza, y es su misma sangre la que lo defiende del asalto de los pumas, que quieren sorbársela” (1993: 1127). Estas cartas reflejan con particular nitidez el hecho de que el éxito de los relatos de Quiroga en su época –casi todos publicados en *Caras y Caretas*, una revista de amplio tiraje– se debió en gran medida a la dosis de aventuras insólitas y al aroma excitante de un mundo indómito que encontraban en ellos sus lectores de Buenos Aires.

La representación de los peones de los obrajes y las haciendas agroexportadoras no escapa a esa ambigüedad. Si cuentos como “Los pescadores de vigas” y “Los mensú” ponen al

descubierto la explotación de la que son objeto los trabajadores mensualeros, otras veces estos aparecen como seres perezosos, toscos, indisciplinados. En “El monte negro”, el éxito de los empresarios europeos Braccamonte y Banker es atribuido a “la sola ingeniería de su experiencia y de su decisión incontrastable” (1993: 406), opuesta a la torpeza y pasividad de unos peones que es preciso relevar a cada paso porque no comprenden bien en qué consisten las tareas asignadas. En “Los cascarudos” (1912), contrasta agudamente el método de cultivo de bananos de monsieur Robin, propietario de una quinta, y el de los nativos de la región. Mientras el primero, “a expensas de mucho sudor y de muchas limas gastadas en afilar palas y azadas”, obtiene una producción copiosa y lozana, los segundos, que “jamás han aclarado sus macizos de bananos, considerando que si la planta tiende a rodearse de hijos, hay para ellos causas muy superiores a las de su agronomía”, obtienen solamente “mezquinas vainas sin jugo”. La imagen que se presenta de los peones en este cuento torna a la irrisión cuando Fritz Franke, un entomólogo del Museo de Historia Natural de París, se instala en la quinta de monsieur Robin para reunir una colección de insectos del bosque subtropical. Inicialmente, los peones observan con estupefacción al naturalista escarbando entre las matas en busca de bichos, pero como el patrón les ha dejado instrucciones de que ayuden al sabio, desatienden el trabajo y empiezan a pasar todo el tiempo buscando bichos también: “Cuanto insecto vieron sus ojos, fue llevado al naturalista. Fue aquello un ir y venir constante de la quinta al rancho. Franke, loco de gozo ante el ardor de aquellos entusiastas neófitos, prometía escopetas de uno, dos y tres tiros”. A ese ritmo, el naturalista completa en muy poco tiempo su colección, mientras los cultivos de la hacienda languidecen, sofocados por los yuyos y la maleza. Monsieur Robin, muy molesto al comprobar que “la ciencia de su ilustre huésped había enloquecido al personal”, despide a todos los peones (1993: 477). Ello no impide que la afición a la cacería de bichitos se contagie a los trabajadores de las granjas vecinas, obligando a los patrones a tomar medidas drásticas al respecto.

“Los cascarudos” supone así un enfoque –del que existen rastros en otros relatos– en el cual los europeos y los patrones de las haciendas acaparan la racionalidad y el sentido común, mientras que los nativos y los peones están sujetos a los caprichos del orden natural y a los efectos nocivos del descuido. Allí donde monsieur Robin y el naturalista Franke actúan en forma metódica y bien planificada, los peones rehúyen el trabajo duro y adoptan una conducta

pueril, recogiendo indiscriminadamente bichos para llevárselos a Franke sin que sepan realmente cuál es el sentido de esa labor. Separada de sus vínculos con el proyecto científico de clasificación taxonómica de especies naturales, la búsqueda masiva de insectos por parte de los peones se vuelve un problema que atenta contra la productividad de las granjas. Según el narrador omnisciente, los peones aprovechan la ocasión que se les presenta de eludir los trabajos agrícolas pesados, tornando su atención hacia una actividad que se les facilita por su familiaridad con el terreno y por la abundancia de bichitos al alcance de la mano: “Aquello era, evidentemente, más divertido que carpir” (477). La asimetría valorativa implícita en este enfoque es reforzada por el hecho de que, como suele pasar en las crónicas de Indias y en los diarios coloniales de viajes, los representantes de la civilización tienen nombre propio mientras que los pobladores locales forman un colectivo indiferenciado. Todo esto le da la razón a Rodríguez Monegal cuando afirma que “hay en Quiroga resabios de la psicología del *sahib*” (1968: 186).

No obstante, a semejanza de lo que constatamos en el capítulo anterior en relación con *La vorágine* y a diferencia de lo que constataremos en el próximo en relación con las novelas selváticas de Vargas Llosa, en los cuentos de Quiroga es la visión crítica del neocolonialismo la que, una vez hechas las sumas y las restas, establece la nota predominante de su manera de representar el mundo silvestre. Ya hemos visto pruebas de ello en “Los pescadores de vigas”, “Los destiladores de naranja” y “La miel silvestre”. Incluso un cuento tan apegado al libreto colonial como “Los cascarudos” tiene un apunte final en el cual Quiroga arroja un manto de duda sobre la validez de la escala de valores que ese libreto postula. Cuando los patrones de las granjas le prohíben de forma terminante a los peones cazar más bichitos, el narrador comenta: “Pero lo más horrible de todo es que los peones habían visto ellos mismos más de una vez comer alacranes al naturalista. Los sacaba de un tarro y los comía por las patitas...” (1993: 478). Contrariando la pretendida neutralidad del trabajo científico, para Franke no se trata solamente de observar y clasificar especies; realmente le gustan los insectos, como lo había presentado al comienzo un peón. La imagen del científico europeo devorando alacranes que le han traído los peones y que almacena en un tarro expresa con eficacia el núcleo de lo que Balandier denomina *la situation coloniale* (1951), uno de cuyos rasgos centrales es la supremacía de un poder colonial que considera el territorio dominado como una fuente de

recursos, y a su población nativa, como un instrumento creador de riqueza, ambos igualmente destinados a nutrir el poder de la metrópoli y a satisfacer sus intereses.

Otro cuento poco citado de Quiroga, pero que ilumina con claridad meridiana el meollo de la crítica a las representaciones tradicionales del salvajismo y la barbarie implícita en los textos de este autor, es “El lobo de Esopo” (1914). En él se refiere la historia de un lobo que, en su juventud, era feroz y sanguinario, a tono con el “patrimonio de su especie”, y cuyos “odios naturales” fueron, durante muchos años, “el perro y el hombre” (Quiroga 1993: 1001). Con la madurez, sin embargo, su mente se llenó de ideas que cambiaron su temperamento, y cuyo eje se resumía en esta tesis: «El hombre es superior al lobo». La superioridad del hombre no radicaba, según el lobo, en que fuera más astuto, sino en que había logrado sustraerse a la ferocidad y animalidad de la vida salvaje. El lobo decidió entonces seguir ese ejemplo y, absteniéndose de matar a otros animales, se alimentó en lo sucesivo de raíces. Esto lo convirtió en el hazmerreír de sus congéneres: “–No eres sino un esqueleto –le decían–. ¿Para qué te sirven tus filosofías?” (1002). Pero el lobo mantuvo su decisión, reprimiendo sus impulsos carniceros, con la mirada fija en ideal de «amor y justicia» que encarnaba el Hombre. “Y roído de hambre, continuaba nutriendo con raíces su heroica y trémula vejez. Hasta que un día, habiéndose aproximado por demás a un lugar poblado, vio a los hombres con sus criaturas que degollaban y comían una oveja” (1003).

Este relato –que, más que una fábula, es una parodia de las pretensiones didácticas de las fábulas– pulsa una cuerda muy sensible del imaginario occidental. El texto sugiere, en primer término, que el supuesto «salvajismo» de los lobos en realidad es el fruto de un sesgo antropocéntrico. Al inicio del relato, el protagonista es descrito como un lobo «normal», un fiel representante de su especie, un lobo parecido a todos los demás lobos. Pero luego se hace evidente –y así lo confirma el título del texto– que los lobos de los que se está hablando no son los que recorren los bosques reales, sino los que amenazan el orden civilizado desde la antigüedad: los lobos feroces de los cuentos infantiles, o bien aquellos a cuya imagen apela Hobbes para afirmar que, en el estado de naturaleza anterior al contrato social, cada individuo es un potencial depredador de todos los demás: *Homo homini lupus est*. El relato de Quiroga supone de entrada que esos lobos de la tradición no son entidades biológicas sino piezas maestras de un discurso dirigido a reafirmar los valores culturales. La observación atenta del

comportamiento de las manadas de lobos en estado silvestre ha demostrado que tal intuición es correcta: el lobo promedio es un animal social, sumamente colaborativo y muy poco inclinado a matar por razones distintas a la de alimentarse⁸⁴. En consecuencia, cuando el lobo imaginado por Quiroga opta por no matar más y alimentarse únicamente de raíces para alcanzar el ideal del amor y la justicia, esa decisión lo enfrenta mucho más a los lobos imaginados por moralistas y pensadores interesados en recalcar la diferencia entre el animal y el humano que a los lobos del bosque y la tundra. En este nivel, el cuento de Quiroga relativiza la superioridad de los humanos sobre los animales, de la cultura sobre la naturaleza. El texto es una parodia de las fábulas en la medida en que pone de relieve el desfase entre lo que el hombre predica y lo que aplica, entre sus preceptos morales y sus conductas reales.

Pero el cuento de Quiroga puede leerse asimismo, en segunda instancia, como una crítica de la situación colonial. Desde esta óptica, los lobos representan la población supuestamente salvaje de los territorios de frontera, y la tesis «El hombre es superior al lobo» aparece como una traducción de la tesis «El civilizado es superior al bárbaro». El lobo piadoso simboliza, por lo tanto, la interiorización por parte de la población dominada de los principios y valores transmitidos por el discurso de los colonizadores. Largos años pueden pasar, dice el texto, antes que dicho “concepto de superior humillación” llegue a “cristalizar” (1002). Lo que el desenlace del cuento cuestiona, en esta lectura, es el contraste entre la presunta pureza del civilizado y la depravación del bárbaro, o si se quiere, entre la capacidad de autocontrol del colonizador y la sumisión del nativo a sus instintos. Cuando el bárbaro comprueba que los civilizados también matan y comen ovejas (o, eventualmente, alacranes, al modo de Franke en “Los cascarudos”), ese contraste se hace trizas y su postulación se revela como estrategia ideológica destinada a darle una fachada de legitimidad al dominio colonial. En este nivel, “El lobo de Esopo” relativiza la superioridad de los civilizados sobre los bárbaros, de los

⁸⁴ Escribe a este respecto Midgley: “We have thought of the wolf always as he appears to the shepherd at the moment of seizing a lamb from the fold. But this is like judging the shepherd by the impression he makes on the lamb at the moment when he finally decides to turn it into lamb chops. Recently, ethologists have taken the trouble to watch wolves systematically, between mealtimes, and have found them to be, by human standards, paragons of steadiness and good conduct”. Luego de enumerar los rasgos de los lobos en los que se basa dicha afirmación (amor por las parejas y las crías, fidelidad a la manada, conducta cooperativa, respeto a los territorios de otros grupos, etcétera), la autora añade: “Our knowledge of this behavior is not based upon the romantic impressions of casual travelers; it rest on long and careful investigations by trained zoologists, backed up by miles of film, graphs, maps, population surveys, dropping analysis, and all the rest of the contemporary toolbag” (1995: 24-5).

colonizadores sobre los nativos. El texto satiriza el discurso colonial mostrando cómo en él los ideales ilustrados son puestos al servicio de un esquema que normaliza la discriminación y el menosprecio de la población local. Si bien a raíz de la publicación de los *Cuentos de la selva* llegó a ser un cliché referirse a Quiroga como el «Kipling suramericano», “El lobo de Esopo” muestra bien hasta qué punto el escritor uruguayo toma distancia con respecto a las posturas imperialistas de su maestro, particularmente obvias en *The Jungle Books*, cuyas simpáticas historias son una clara alegoría del trabajo de domesticación y de organización que, según ese autor, los británicos habrían llevado a cabo entre las poblaciones nativas de sus colonias.

La convergencia de estos distintos niveles de interpretación en “El lobo de Esopo” enfatiza la correlación existente entre la apropiación de la biosfera por los humanos y las formas de implantación neocolonial en las regiones selváticas. Se trata de las dos etapas claves del largo proceso de «incorporación» cultural de la naturaleza, una a través de la cual el avance de la civilización fagocita gradualmente los espacios salvajes donde habitan los lobos y otras «fieras» (así viene ocurriendo desde el surgimiento de las primeras sociedades agrícolas) y otra en la cual esa vieja dinámica se acelera y amplifica debido a la expansión del sistema económico capitalista, cuyo radio de acción se propaga hacia las diferentes zonas de frontera donde habitan las poblaciones «primitivas» (así ocurre en los tiempos modernos). Desde esta perspectiva, la historia natural y la historia social y económica forman una trenza en la que los ciclos naturales impregnan cada una de las facetas de la actividad humana, incluyendo los choques de culturas y los procesos de subjetivación, mientras que las actividades, las culturas y las subjetividades humanas, a su vez, se despliegan sin cesar gracias a –y a través de– la naturaleza, transformándola a medida que viven su propia historia de transformaciones.

Los cuentos de Quiroga que he comentado hasta aquí –tendremos ocasión de analizar otros más adelante– ponen de relieve este bucle de implicación mutua que Moore llama la «doble internalidad», en virtud del cual la naturaleza es “un flujo de flujos” inescapable, que obliga a contar las historias humanas “como si la naturaleza importara” (2015: 1-3). Parte de la originalidad de Quiroga consiste justamente en que, en sus relatos, la naturaleza importa, no sólo como fuerza avasalladora a la que se enfrentan los individuos, sino como partícipe en los procesos de expansión capitalista que caracterizan la modernidad. Si “La miel silvestre” –con su joven protagonista masculino que se interna en la naturaleza animado del deseo de poner a

prueba su temple— todavía responde al modelo colonial del *quest romance* subyacente a los «libros de la selva» (González Echevarría 2002: 116-21), en “El lobo de Esopo”, “Los destiladores de naranja”, “Los pescadores de vigas” y otros cuentos de Quiroga el foco de la narrativa de la selva se desplaza —anticipando un aspecto central en las novelas de Rivera y Carpentier— hacia una crítica del neocolonialismo y sus discursos legitimadores. Entre los cuentistas, los mejores ejemplos de parodia del imaginario colonial que prolongan el sendero abierto por Quiroga figuran en la obra del guatemalteco Augusto Monterroso. Existe, de hecho, un aire de familia entre el ejercicio paródico llevado a cabo por Quiroga en “El lobo de Esopo” y los minicuentos satíricos reunidos por Monterroso en su libro *La oveja negra y demás fábulas*. Monterroso es, además, el único cuentista hispanoamericano posterior a Quiroga que escribe cuentos ambientados en la selva recurriendo al humor y al sarcasmo —aunque lo hace sólo en un par de ocasiones, ambas de forma muy breve, en consonancia con su estilo orientado hacia una máxima economía verbal. Los textos a los que me refiero son “El eclipse” (1952) y “Mister Taylor” (1954).

“El eclipse” narra la historia de Bartolomé Arrazola, un fraile español del siglo XVI que, estando perdido en la selva de Guatemala, es capturado por un grupo de indígenas mayas que se aprestan a sacrificarlo. El fraile recuerda que para ese día se prevé un eclipse de sol y decide aprovechar el dato para engañar a sus captores; los amenaza entonces con hacer que el sol se oscurezca en el cielo. Pero su estratagema no rinde los frutos esperados. Al cabo de dos horas, en pleno eclipse, el sacerdote es sacrificado mientras los indígenas recitan ante el altar la lista con las fechas de todos los eclipses solares y lunares previstos en los códices por los astrónomos mayas. Por su trazo preciso y escueto, este cuento constituye, según Stavans, un modelo de «claridad y visión», una «historia» acerca de la historia y de la imaginación (1996: 399). Cabe advertir, empero, que se trata igualmente de una sátira de la escala de valores implícita en el imaginario colonial sobre la selva y los pueblos amerindios. Cuenta Monterroso que la idea para el cuento se le ocurrió mientras estaba viendo una película de Hollywood basada en la novela *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) de Mark Twain. El protagonista de esa obra, para salir de un apuro en la corte del rey Arturo —a la que ha sido transportado como por arte de magia—, recurre a la misma estrategia que el fraile español, con la diferencia de que él sí obtiene el resultado previsto y logra hacer creer a los

otros que es un mago poderoso⁸⁵. Sin embargo, más allá de esta referencia puntual a Twain, el cuento de Monterroso va en contravía de una larga tradición de relatos de estirpe colonial en las que ciertos héroes europeos –John Good y Allan Quatermain en *King's Solomon Mines* (1885) de Henry Rider Haggard, Tintin en *Le Temple du Soleil* (1949) de Hergé– engañan a comunidades premodernas –los kukuanas de África oriental, los incas del Perú– haciéndoles creer que son capaces de oscurecer el sol en pleno día. Monterroso parodia hábilmente ese tópico, planteando una situación invertida en la que los autóctonos no son primitivos ni caen en la trampa que se les tiende.

Precisamente por estar basado en una acumulación de versiones superpuestas que se remontan hasta el propio Cristóbal Colón, el cuento de Monterroso ilustra en pequeña escala la ambigüedad a la que está expuesto el ejercicio de reapropiación paródica del imaginario colonial. A diferencia de los relatos de Quiroga, en los que las imágenes de la selva se nutren de discursos previos pero también de las experiencias del escritor uruguayo en el Chaco y en Misiones, la selva del cuento de Monterroso es ante todo una referencia literaria. Los adjetivos que el autor utiliza para describirla así lo sugieren: «poderosa», «implacable», «definitiva». Es una selva verbal que, en la línea del imaginario más rancio, toma prisionero al fraile antes que los indígenas, y en la que el fraile es tragado por el bosque antes de ser inmolado a las divinidades mayas. Si bien el texto critica las representaciones coloniales, para llevar a cabo dicha tarea tiene que retomar esas representaciones y ponerlas de nuevo en escena, corriendo el riesgo de revivificarlas. La condensación de la imagen y la inversión carnavalesca son los ejes de la estrategia movilizada por el autor para conjurar ese riesgo. Como anota Sadurní, el secreto de la brevedad consiste en “economizar en el lenguaje todo aquello que puede ser construido o imaginado por el lector” (2005: 106). En esa vena, Monterroso pinta la selva de un plumazo y enfoca el relato en la situación del personaje, en el

⁸⁵ He aquí el testimonio de Monterroso: “For «The eclipse», my point of departure was indeed Mark Twain, although I didn't get to him directly. I wrote it while a Hollywood movie on King Arthur was playing in Mexican theaters. One of the characters knew an eclipse was going to take place in Africa and that the savages would witness it. So I asked myself: What if the gringo character ended up among the Mayans? What would have happened to him? I then made up the story of a Spanish friar. But it is also well-known that Columbus applied the trick in the Bahamas, during his third voyage, I believe. Since he knew about an eclipse, he was successful in scaring the natives” (citado en Stavans 1996: 400). En esta entrevista, realizada cuatro décadas después de la escritura del cuento, Monterroso confunde ciertos datos. La novela de Twain no ocurre en África sino en la Inglaterra medieval, y el truco del eclipse no fue usado por Colón en las Bahamas durante el tercer viaje sino en Jamaica durante el cuarto viaje (Eliot Morison 1942: 653-5). El episodio es citado en vena burlesca por Carpentier en su novela sobre el fallido proceso de beatificación de Colón (1979: 143).

desamparo que lo abrumba en un entorno tan alejado del mundo al que está acostumbrado: “Quiso morir allí, sin ninguna esperanza, aislado, con el pensamiento fijo en la España distante”. Frente a lo desconocido que lo envuelve, el fraile se aferra a lo familiar que atesora en su memoria. El carácter implacable y definitivo que asume la selva es, desde este ángulo ajustado, un corolario de su “ignorancia topográfica”, que lo lleva a resignarse y a esperar la muerte con tranquilidad (Monterroso 1996: 55).

En tales circunstancias, surge para el fraile una esperanza de salvación, cuando nota que los indígenas entienden las palabras que ensaya en lengua nativa y que, por lo tanto, puede tratar de engañarlos en lo relativo al eclipse. Paradójicamente, el inicio del entendimiento le abre la puerta al desentendimiento. Esa posibilidad de salvación cuyo requisito es engañar a los otros resulta tanto más irónica si recordamos que Carlos Quinto había enviado al fraile a América porque “confiaba en el celo religioso de su labor redentora” (55). El fraile es quien porta en este cuento el ideal de «amor y justicia» destinado a redimir a los «lobos» de su presunto «salvajismo». Pero a la postre es el fraile quien necesita ser redimido, no sólo de su orfandad, sino también de su suficiencia. Bartolomé Arrazola encarna el sentimiento de superioridad del mundo civilizado en su enfrentamiento con la «ferocidad» de la selva y de los nativos, salvo que es justamente la combinación de su desconocimiento del terreno y su presunción de supremacía intelectual y moral lo que lo lleva al fracaso. El fraile contempla la selva de Guatemala desde las alturas de su cultura universal y de su conocimiento de los textos antiguos, pero se torna miope ante las particularidades del territorio y la perspectiva de las culturas locales. Los mayas, en cambio, salen triunfadores en esta pugna que “desde el humor vindica el conocimiento nativo y desplaza la arrogancia de la avanzada colonizadora” (Sosnowski 1995: 42)⁸⁶.

El cuento de Monterroso, sin embargo, no se queda tercamente anclado en una revisión de los eventos de la época de la conquista. Al remover los estratos discursivos acumulados desde entonces, lo que el texto cuestiona principalmente es la persistencia en el siglo XX del

⁸⁶ Muy probablemente, con el empleo del nombre «Bartolomé» y la mención de Aristóteles en el texto, Monterroso alude a la controversia de Valladolid (1550-1), cuyos protagonistas, fray Bartolomé de Las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda, coincidían en la necesidad de convertir a los indígenas al cristianismo, aunque diferían diametralmente en cuanto a los métodos que se debían emplear para ello. En la argumentación presentada por Ginés de Sepúlveda para defender la política de la «guerra justa», una pieza clave era la tesis de la «servidumbre natural» de los indios, basada en su particular interpretación de las ideas de Aristóteles en torno a la esclavitud (Adorno 1993: 180-9).

enfoque colonial establecido cuatro siglos atrás. La derrota de fray Bartolomé relativiza a su vez los triunfos espurios que Quatermain, Tintin y otros héroes de narrativas europeas posteriores obtienen mediante el engaño. Tales narrativas, popularizadas a través del cine de Hollywood, las tiras cómicas y otros formatos de difusión masiva, no cesan de reafirmar los prejuicios eurocéntricos heredados de la época colonial, reivindicando la superioridad de Occidente a través del silenciamiento o la caricaturización del punto de vista de las otras culturas. Monterroso procura contrarrestar en su texto el poder de ese imaginario tradicional, exorcizando los fantasmas del pasado y valorizando los aportes de las culturas autóctonas. El objetivo del relato no es, desde luego, justificar el sacrificio del fraile español con base en consideraciones antropológicas, sino neutralizar el endiosamiento de los colonizadores preconizado por ellos mismos. Como señala Jijón, “el haber interpretado al eclipse a partir de los códices mayas hizo que los indígenas matasen a fray Bartolomé sin honrarle como sobrehumano; si hubieran creído la mentira la historia hubiera sido diferente” (2011: 68). En este orden de ideas, el título del texto no se refiere sólo a un acontecimiento astronómico; más sutilmente, nos invita a poner en suspenso la unilateralidad de la historia aprendida en el colegio. A nivel formal, esa invitación se expresa en la elipsis que divide en dos partes el cuento, indicada con un espacio vacío. Ese salto sugiere que la cultura occidental –en este punto es relevante recordar que el término latino *Occidens* significa «tierra en donde el sol se pone»– no es el único sol posible; luego de haber pasado por su «eclipse», la historia de otros pueblos, de otras culturas, aparece a una luz distinta.

La crítica del legado colonial realizada en “El eclipse” da paso, en “Míster Taylor”, a la más cáustica sátira del neocolonialismo que se ha escrito en América Latina. En este cuento, como en el anterior, la selva de la que se habla es más la del discurso que la del mundo real. Monterroso articula el texto en torno al cliché de los indígenas «cazadores de cabezas», que, según lo documenta Nugent, es uno de los más extendidos acerca de la Amazonía, sea en publicaciones dirigidas al gran público –libros de viajes, novelas de aventuras– o en textos especializados –reportes etnográficos– (2007: 39-43). Mr. Taylor, el «gringo pobre» que protagoniza el relato, recibe de un nativo de la selva amazónica una de esas famosas cabezas reducidas, la cual envía como obsequio a Mr. Rolston, tío suyo que vive en Nueva York y se interesa “por las manifestaciones culturales de los pueblos hispanoamericanos” (Monterroso

1996: 30). Olfateando la posibilidad de un negocio lucrativo, Mr. Rolston le pide a su sobrino que le mande más y más ejemplares. Poco tiempo después, Mr. Taylor y Mr. Rolston fundan una Compañía dedicada a comercializar ese producto exótico en los Estados Unidos, beneficiándose de la concesión exclusiva por noventa y nueve años que les otorga el gobierno del país suramericano. Muy pronto las cabezas reducidas se vuelven populares –cada familia norteamericana desea tener varias–, y comienza la escasez del producto. Para aumentar la producción, el gobierno del país pobre toma medidas draconianas que logran subir la tasa de mortalidad, e instaura la pena de muerte como castigo para todo tipo de faltas, incluso las más nimias. Pero, a la larga, esos esfuerzos son insuficientes. Como último recurso, Mr. Taylor promueve la guerra entre tribus vecinas, un «progreso» que se frustra porque conduce a la extinción de las tribus y, por ende, a la quiebra de la Compañía. Al final, Mr. Rolston se suicida luego de recibir por correo la cabeza reducida de Mr. Taylor, que le sonríe “desde el fiero Amazonas, con una sonrisa falsa de niño que parecía decir: «Perdón, perdón, no lo vuelvo a hacer.»” (35).

Monterroso parodia en este relato ese género de historias, tan gratas al paladar de una franja del público contemporáneo, en las que un individuo dotado de espíritu emprendedor logra amasar una fortuna comenzando desde cero. Al comienzo del relato, Mr. Taylor es un tipo famélico, ojeroso y sin un centavo que convive con los indígenas de una tribu selvática «cuyo nombre no hace falta recordar». La paráfrasis del incipit de *Don Quijote de la Mancha* le sirve al autor para encuadrar la visión despectiva que será el blanco de su sátira. Para nadie es un secreto que la variedad de etnias, de lenguas, de culturas de la Amazonía es enorme. Empero, desde la óptica neocolonial que Monterroso fustiga, tales especificidades carecen de peso: todos son «indios», todos son «naturales», sus nombres no importan, lo único que importa es la posibilidad de convertir ese mundo supuestamente natural y arcaico en una fuente de riqueza. Ya hemos visto antes que la tendencia a subsumir la complejidad de la realidad bajo etiquetas simplificadoras desempeña un papel fundamental en la formación de los imaginarios coloniales. Monterroso exagera ese rasgo hasta el límite, a fin de poner al descubierto la naturaleza eminentemente discursiva y retórica de dichos imaginarios. Por eso en el cuento la diversidad de expresiones culturales latinoamericanas se limita a un único ingrediente: las cabezas reducidas. El valor monetario que se le asigna a las cabecitas en los

Estados Unidos es, a su turno, el resultado de otra simplificación: pasando por alto la diversidad de facetas de la vida del pueblo indígena que las produce, así como el complejo marco social y ritual en el que son producidas y en el que tienen una función y un significado precisos, las cabecitas se vuelven el símbolo del exotismo y el primitivismo de los países tropicales. Mediante esta operación metonímica, Suramérica adquiere el aspecto de una inmensa selva poblada de indígenas reducidos de cabezas y punteada por islotes de civilización desde los cuales las elites locales gobiernan los países y organizan la producción, en una dinámica siempre dependiente de la demanda extranjera y de las fluctuaciones del mercado internacional.

Al menosprecio de los nativos de la Amazonía –y, por extensión, de todos los habitantes del país del sur– se le opone, como un reflejo invertido, la deferencia con la que el Presidente y el Canciller tratan a Mr. Taylor. Este es sólo un pobre diablo, pero con ojos azules y acento extranjero. Tanto el indígena que le regala la primera cabeza reducida como los miembros de la cúpula gobernante se sienten inferiores a él. Gracias a esa circunstancia, Mr. Taylor obtiene la concesión exclusiva para exportar el producto: “Escaso trabajo le costó convencer al guerrero Ejecutivo y a los brujos Legislativos de que aquel paso patriótico enriquecería en corto tiempo a la comunidad, y de que luego estarían todos los sedientos aborígenes en posibilidad de beber (cada vez que hicieran una pausa en la recolección de cabezas) un refresco bien frío, cuya fórmula mágica él mismo proporcionaría” (Monterroso 1996: 31). Desde el arranque, los propietarios de la Compañía imponen unas condiciones de trabajo orientadas a maximizar la eficiencia productiva –el apellido «Taylor» alude sin duda a las técnicas tayloristas de administración científica, en boga en Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX–, poniendo de manifiesto el carácter explotador de la situación neocolonial, que les permitirá a Mr. Taylor y a Mr. Rolston enriquecerse⁸⁷. Pero aún más determinante es la mediación de las

⁸⁷ Mr. Taylor y Mr. Rolston son precedentes de Mr. Herbert, el personaje de *Cien años de soledad* cuya aparición en Macondo preludia la llegada de la Compañía bananera. Así como Mr. Rolston olfatea las posibilidades comerciales de las cabezas reducidas, Mr. Herbert intuye –luego de probar un guineo que le ofrecen en casa de los Buendía y de examinarlo meticulosamente con una serie de finos instrumentos– los beneficios que puede reportar la producción masiva de bananos para exportación (García Márquez 1987: 302). Monterroso cuenta, de hecho, que este cuento fue su respuesta a una intervención de los Estados Unidos en Guatemala promovida por la Compañía bananera: “«Mr. Taylor» fue escrito en Bolivia, en 1954, y está dirigido particularmente contra el imperialismo norteamericano y la United Fruit Company, cuando éstos derrocaron al gobierno revolucionario de Jacobo Arbenz, con el cual yo trabajaba como diplomático” (2000: 34-5). Para un recuento de estos hechos históricos, ver Nieto (2005: 95-7).

elites gobernantes del país suramericano, que, de un lado, se dejan deslumbrar por las promesas de progreso y los productos de pacotilla que les ofrecen sus socios del norte –reiterando el deslumbramiento de los nativos amerindios del siglo XVI ante los espejos y otras bagatelas que traían los conquistadores en sus barcos–, pero que, de otro lado, aprovechan la oportunidad que se les presenta de hipotecar el país en beneficio de la pequeña minoría que controla el aparato estatal, demostrando cuán bien han aprendido a ahogar sus eventuales escrúpulos religiosos o éticos “en las heladas aguas del cálculo egoísta” (Marx y Engels 2002: 9).

Lo que sigue es el desenvolvimiento de una espiral cada vez más amplia de producción destructiva. En el desarrollo del cuento, los ingredientes centrales del proceso productivo en el horizonte neocolonial –la extracción de recursos de base y el aprovechamiento de la fuerza de trabajo local– adquieren un significado siniestro, rayano en el absurdo. Cuando las cabezas reducidas comienzan a escasear debido al incremento de la demanda, los dirigentes del país suramericano toman medidas drásticas para aumentar la producción –es decir, para aumentar el número de muertes que le permita a la Compañía contar con más materia prima para seguir reduciendo cabezas. El país del norte también contribuye a su modo: el Instituto Danfeller dona varios millones de dólares a manera de estímulo, y, “por primera vez en la historia”, se reconoce “la importancia de los médicos (hubo varios candidatos al premio Nóbel) que no curaban a nadie”. Por efecto de estas y otras diligentes disposiciones, el país del sur entra “en un período de gran auge económico” (Monterroso 1996: 33). Entretanto, merced al incremento de la producción –es decir, al ascenso vertiginoso de las tasas de mortalidad del país pobre–, las familias norteamericanas pueden darse el lujo de exhibir en las salas de sus casas varias cabezas reducidas. Pero sólo por un tiempo:

Dada la prosperidad del negocio llegó un momento en que del vecindario sólo iban quedando ya las autoridades y sus señoras y los periodistas y sus señoras. Sin mucho esfuerzo, el cerebro de Mr. Taylor discurrió que el único remedio posible era fomentar la guerra con las tribus vecinas. ¿Por qué no? El progreso.

Con la ayuda de unos cañoncitos, la primera tribu fue limpiamente descabezada en escasos tres meses. Mr. Taylor saboreó la gloria de extender sus dominios. Luego vino la segunda; después la tercera y la cuarta y la quinta. El progreso se extendió con tanta rapidez que llegó la hora en que, por más esfuerzos que realizaron los técnicos, no fue posible encontrar tribus vecinas a quienes hacer la guerra.

Fue el principio del fin. (34)

Este tipo de sátira hiperbólica tiene un antecedente famoso en el texto de Jonathan Swift titulado *A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People From Being a Burden to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public*. La propuesta del escritor irlandés es que las familias necesitadas del país le vendan sus hijos como alimento a las familias acomodadas, “recomendándole siempre a las madres que los amamanten con abundancia el último mes, a fin de ponerlos rechonchos y grasositos para una buena mesa” (2008: 7). En una vena semejante, en el cuento de Monterroso la mejor contribución que los indígenas amazónicos pueden hacer a la causa del «progreso» es entregar sus cabezas en pro del incremento de las exportaciones y después extinguirse. A través de la distancia temporal y cultural que los separa, Swift y Monterroso coinciden en denunciar una situación social de intolerable desigualdad, en la que los conceptos de «utilidad» –en el ensayo del irlandés– y de «progreso» –en el cuento del guatemalteco– son torcidamente entendidos en función de los beneficios que los ricos obtienen a expensas de los pobres. A mediados del siglo XX, esa desigualdad adquiere un alcance geopolítico global, formulado en la agenda del Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional y otras instituciones en términos de la oposición entre países desarrollados y subdesarrollados (Escobar 1995: 3-12). Algunos lectores pueden tener, no obstante, la impresión de que Monterroso carga demasiado las tintas en su crítica de esa hipocresía globalizada. No sobra por eso recordar que, desde la época de la independencia, numerosos miembros de la elite intelectual de América Latina han abonado el terreno para ese estado de cosas, al considerar la desaparición de los pueblos indígenas una señal de progreso. A modo de ejemplo, cito un pasaje de *El Imperio Jesuítico* de Lugones:

Seguro es que la civilización y el salvaje, enemigos naturales y en pugna abierta hoy mismo para muchas secciones del Continente, están en una razón inversa, cuyo efecto estricto consistiría en determinar el éxito de la primera por el fracaso del segundo; pero sin entrar a discutirlo, resulta harto significativo que las naciones más adelantadas sean aquellas en las cuales la población indígena se aminora. (1987: 244)

La eficacia del humor de Monterroso se apoya por ende, como suele suceder con las mejores sátiras, en las similitudes del mundo imaginario con el real. Las lacras y los abusos del imperialismo norteamericano –su manipulación de los gobiernos latinoamericanos, convertidos en títeres al servicio de sus intereses; sus políticas intervencionistas en los países de la región, sobre todo a comienzos del siglo XX y durante la Guerra Fría; sus tácticas para la explotación a

bajo costo de recursos y materias primas– han sido objeto de estudios bien documentados (Nieto 2005, Escobar 1995). Por la oleada de destrucción que provoca, la historia de la Compañía de Mr. Taylor y Mr. Rolston es análoga al fenómeno que Mires denomina «modo de producción amazónico», el cual caracteriza las formas más agresivas de colonización de la Amazonía en el último medio siglo. El rasgo principal de ese modo de producción es, según Mires, la explotación de la selva en el marco de políticas de desarrollo que hacen de la Amazonía “un territorio cooptado por el mercado mundial a través de los estados nacionales... controlados por grupos políticos y/o militares que constituyen la «vanguardia modernista» del continente latinoamericano”. Los análisis de Mires muestran que, bajo tales auspicios, la extracción de los recursos selváticos se torna irracionalmente depredadora, debido a que “las relaciones espaciales y temporales determinadas por la reproducción de las ganancias a escala mundial tienen absoluta prioridad por sobre las que precisan los habitantes de la selva para la reproducción de la cultura, de las relaciones sociales y... de la naturaleza” (1992: 113). A la luz de esta definición, es claro que la bonanza cauchera de fines del siglo XIX e inicios del XX era ya un ejemplo del modo de producción amazónico. Por otra parte, resulta difícil exagerar la influencia ejercida por los imaginarios coloniales del primitivismo y la barbarie, o los de la riqueza inagotable de la selva gigantesca, en el avance del modo de producción amazónico – con sus alucinantes tasas de deforestación y su devastación de la diversidad biológica y cultural de la región– desde la época en que Monterroso publicó “Míster Taylor” hasta hoy. Pero ya en la visión pesimista y desilusionada de este cuento se asoma el espectro de la extinción como límite al cual tiende esa línea de evolución histórica.

Como puede apreciarse, la corrosiva sátira de Monterroso no deja títere con cabeza –dicho sea sin intención irónica–. A la crítica del taylorismo y de la racionalidad instrumental que sólo el agotamiento de los recursos logra atajar, se añade la burla de las instituciones del mundo desarrollado –el Instituto Danfeller, el premio Nóbel–, cuyos fines no son tan idealistas como se piensa, y de la moral puritana subyacente al neocolonialismo norteamericano, la cual plantea en principio que “si no se siente envidia de los ricos la pobreza no deshonra”, pero que después de su éxito capitalista se inclina a pensar que “ser millonario no deshonra si no se desprecia a los pobres” (Monterroso 1996: 29 y 34). No menos duras son las críticas del escritor guatemalteco a las elites gobernantes de América Latina, que tan a menudo le han abierto las

puertas a la explotación neocolonial de las zonas silvestres de la región. Nótese el contraste entre la dignidad con que los indígenas mayas se sustraen al discurso falaz de fray Bartolomé Arrazola en “El eclipse” y el servilismo de los dirigentes del país suramericano ante las exigencias de sus socios del norte en “Míster Taylor”. También es notable, a nivel formal, la crítica que el estilo eficaz y conciso de los cuentos entraña en relación con la exuberancia verbal típica de buena parte de la producción literaria hispanoamericana de mediados de siglo.

Con todo, lo más importante al cabo es la parodia que hace Monterroso del impacto ejercido por los viejos estereotipos coloniales en los nuevos episodios de la interminable conquista de las selvas tropicales. “El eclipse” y “Míster Taylor” son, a este respecto, textos complementarios. Si el primero relativiza la escala de valores implícita en el imaginario más rancio, el segundo muestra que su influjo dista mucho de ser cosa del pasado y que el riesgo de transformación del mundo selvático en una mera fuente de recursos, de bienes de consumo o de imaginarios exóticos está siempre presente. Juntos concurren en el esfuerzo, esencial en la tradición de las narrativas de la selva, por demoler la representación apologética de la empresa colonial que aparece en los libros de viajes y en las novelas de aventuras europeas, así como en sus productos derivados en la cultura de masas. A diferencia de su compatriota Miguel Ángel Asturias, que en libros como *Leyendas de Guatemala*, *Hombres de maíz* y *Mulata de tal* encarna la voluntad por reencontrar en la herencia ancestral de las culturas amerindias el núcleo de la identidad latinoamericana, Monterroso permanece escéptico en relación con ese tipo de reivindicaciones. Su obra rechaza por eso la percepción generalizada de los países de la región como tierras “de indios folclóricos y coloridos, enmarcados por volcanes” (Sánchez 2010: 298). Rama ratifica este juicio cuando afirma que Monterroso, con su obra lacónica y despojada de ripios, “ha puesto punto final al mito del tropicalismo literario” (1995: 25).

En suma, a la amenaza implícita en la perpetuación de los viejos prejuicios, Monterroso le opone los poderes desmitificadores y terapéuticos de la imaginación y el humor. Se trata de un trabajo deconstructivo paralelo al que, por esos mismos años, adelantan otros escritores hispanoamericanos entre quienes se destaca el cubano Alejo Carpentier, cuyas narraciones selváticas abordaré enseguida. Los dos «cuentos de la selva» de Monterroso constituyen, en este contexto, un paso adelante en la maduración de un punto de vista crítico liberado de los lastres del resentimiento histórico y del exotismo tropical.

La selva como ámbito barroco: Los pasos perdidos de Alejo Carpentier

En el rico panorama de la narrativa hispanoamericana del siglo XX, *Los pasos perdidos* de Carpentier es sin duda una de las novelas más asediadas y revisitadas, tanto por los críticos como por el público amplio. Al igual que con *La vorágine* de Rivera, cualquier comentario sobre la obra maestra de Carpentier corre el riesgo de reincidir en facetas o aspectos del texto glosados en reiteradas oportunidades por lectores avezados que lo han escudriñado palmo a palmo. Sin embargo, pese a su prolongada exposición a la luz de las «lámparas estudiosas», la novela mantiene una vigencia que permite conectarla con temas acuciantes del presente. Mi objetivo en esta sección es repasar los elementos más relevantes del nutrido corpus de trabajos críticos sobre *Los pasos perdidos*⁸⁸ y, a partir de ahí, explorar los senderos de lectura que se abren al retomar la novela desde el horizonte de problemas planteado por la actual crisis ecológica. Si bien Carpentier no se ocupa del mundo selvático desde una perspectiva ambientalista, espero mostrar cómo su enfoque general anticipa algunas de las dificultades y aporías a las que nos enfrentamos hoy en la tarea de construir una relación con la naturaleza distinta de la que ha prevalecido en los tiempos modernos.

Como es bien sabido, el grueso de la novela de Carpentier está formado por el diario de un narrador-músico anónimo que relata su viaje de ida y vuelta desde una gran urbe hasta el corazón de la selva. Dicho viaje tiene lugar a la vez en el espacio y en el tiempo: a medida que el narrador se aleja de la ciudad, su itinerario lo hace retroceder desde la época moderna, industrial y urbanizada, hasta una aldea cuya forma de vida se asemeja a la de los tiempos de la conquista, y cuyo entorno ambiental lo traslada incluso más atrás, a la era prehistórica. Los variados medios de transporte que el viajero utiliza durante el viaje indican su progresivo alejamiento de la civilización industrial: primero llega en avión a una ciudad costera, luego toma el tren hasta una población del interior, después atraviesa en bus la cima de la cordillera, y al final, cuando se aproxima a la selva y se va adentrando en ella, los recorridos se hacen a caballo, en canoa, a pie, hasta llegar a Santa Mónica de los Venados. En consecuencia, para alcanzar los «bosques del Génesis», el narrador no necesita utilizar una máquina del tiempo; en

⁸⁸ Entre la amplia bibliografía existente, las fuentes que me fueron más útiles en esa tarea son: Rogers 2012 y 2011a, Wylie 2009, Mateo Palmer 2008, Mence-Casner 2008, Rodríguez 2004, Pelegrín 2003, González Echevarría 1993, 1990 y 1985, Fuentes 1990, Benítez Rojo 1989, Shaw 1985 y Chiampi 1983a.

realidad, no es él quien remonta la corriente temporal hacia el pasado, sino que son más bien las distintas épocas históricas del pasado las que le salen al encuentro por el camino, afirmando su pervivencia en pleno siglo XX.

Los cambios que este recorrido implica, empero, no le generan al narrador la sensación de haberse replegado hacia formas de vida inferiores por comparación con la que él conoce en la gran urbe. Por el contrario, a medida que se reencuentra con el español (su idioma de infancia), a medida que prueba la vida en el seno de la naturaleza, el narrador se va limpiando de su desencanto ante la civilización –motivado especialmente por los horrores de la segunda guerra mundial– y del hastío que una vida urbana sin alicientes ha depositado en él con el paso de los años. La historia de su «viaje a la semilla» es también la de su distanciamiento con respecto a Ruth, su esposa, y a Mouche, la amante que lo acompaña al comienzo del viaje, y la de sus amores con Rosario, la mujer sin dobleces hallada en la ruta hacia la selva y que representa lo más auténtico del mestizaje americano. El influjo purificador vivido por el narrador en el ambiente selvático lo insta a quedarse allí definitivamente para componer la obra musical que la inmersión en la naturaleza le inspira, pero su plan fracasa por falta de tinta y papel, y al cabo reanuda su vida en una civilización que desprecia pero a cuyo influjo ha sido incapaz de sustraerse. La novela tematiza, por lo tanto, el dualismo de naturaleza y cultura, a través del pasaje del narrador del mundo civilizado al mundo primitivo –y de vuelta al final. Se trata, en líneas generales, de un viaje de «regreso a la naturaleza» que, como los de Arturo Cova en *La vorágine* y Marcos Vargas en *Canaima*, acaba en fracaso y desilusión. El narrador de Carpentier, sin embargo, a diferencia de los personajes de Rivera y Gallegos, no se extravía en la selva sino que vuelve al redil en la urbe. El texto resalta, a nivel espacial, el contraste de la ciudad con la selva, y a nivel temporal, el de la modernidad de los países industriales con los estratos históricos premodernos que, a mediados del siglo XX, perduran en los países periféricos bajo unas capas más o menos superficiales de modernización.

Hay varios rasgos de *Los pasos perdidos* en torno a los cuales existe un consenso crítico bien establecido y que ofrecen una plataforma sólida para la relectura que quiero hacer de la obra. La novela de Carpentier se distingue, en primer lugar, porque la imagen que ofrece de la naturaleza americana oscila constantemente entre la descripción maravillada del entorno y el despliegue de una vasta panoplia intertextual. Al énfasis en la originalidad de la realidad

continental se le opone la paradójica revelación de que esa realidad está cubierta por un cúmulo de capas verbales depositado en ella a lo largo de los siglos. Llama la atención, por ejemplo, la insistencia con que aflora en el discurso del narrador la visión exaltada de la selva como naturaleza virgen, a pesar de las evidencias que muestran, dentro del propio relato, que esas tierras han sido recorridas muchas veces en el pasado por conquistadores, buscadores de oro, frailes, exploradores y, por supuesto, sus habitantes autóctonos. La percepción que el narrador tiene del mundo selvático está mediada, como advierte González Echevarría, por imágenes de la tradición occidental documentables en crónicas de Indias, novelas románticas, diarios de viajes, libros de historia de las artes, etcétera. La eventual frescura de las selvas primigenias de la cuenca del Orinoco contrasta con el lenguaje utilizado para describirlas, el cual da pie a una enunciación saturada de pormenores eruditos y referencias librescas⁸⁹. La recreación del entorno selvático se apoya en metáforas y símiles arquitectónicos –“titánica ciudad”, “escaleras ciclópeas”, “catedral gótica”–, pictóricos –“tenía mi memoria que irse al mundo del Bosco, a las babeles imaginarias de los pintores de lo fantástico, de los más alucinados ilustradores de tentaciones de santos, para hallar algo semejante a lo que estaba contemplando” (Carpentier 1985: 233)–, bíblicos –“nación escondida, mapa en clave, vasto país vegetal de muy pocas puertas. «Algo así como el Arca de Noé, donde cupieron todos los animales de la tierra, pero sólo tenía una puerta pequeña»” (189)–, y así sucesivamente. Como consecuencia de ello, la naturaleza selvática aparece casi siempre al trasluz de las imágenes que el visitante va proyectando sobre ella. Esto le confiere un aire artificioso a la mayoría de descripciones del paisaje, y si bien el asombro del narrador ante la majestad y singularidad de la naturaleza americana parece genuino, no por eso su percepción deja de estar tamizada por una espesa jungla de datos culturales previos.

Esta peculiaridad discursiva, en la que emerge la vocación barroca de la escritura de Carpentier, contribuye decisivamente a situar el texto en el terreno de la parodia, lo que

⁸⁹ Escribe González Echevarría: “En vez de la presencia inmediata que persigue en su viaje a la fuente del tiempo y la historia, Carpentier descubre que la ruta de vuelta del paraíso está cubierta de textos que constituyen una memoria densa e inflexible de la cual no hay escapatoria. Está atrapado en la paradoja de hallarse «en las entrañas de la virginal América», fruto de una concepción sin intermediario, sin padre; producto de una originalidad que reniega de la anterioridad, mientras que su propio texto afirma a cada paso que es una repetición –una nueva versión, quizá, pero una cuyo linaje puede rastrearse. Su intento de inscribir su «Yo» autobiográfico sobre un presente-pasado sin historia se convierte en un exhaustivo repaso de las infinitas variaciones del mito de orígenes” (1993: 222-3).

establece un segundo rasgo distintivo importante. El punto ha sido señalado por numerosos críticos: la selva de la que el narrador regresa yace enterrada bajo un palimpsesto al cual su diario apenas le agrega una capa más⁹⁰. Pero esa capa adicional es decisiva por dos razones. Por una parte, ella está hecha de trazas de todas las capas anteriores, haciendo de la novela de Carpentier una suerte de archivo de las historias que se han escrito sobre América Latina (González Echevarría 1990: 3). Por otra parte, justamente porque recicla uno a uno los tópicos de la mirada colonial, ella permite interpretar el diario del narrador como un ejercicio de imitación paródica de los discursos tradicionales, y el fracaso final del personaje como una irónica reducción al absurdo de las pretensiones fundadoras de esos discursos. Los indicios que respaldan este enfoque abundan. Así como el narrador no hace sino seguir las huellas de otros visitantes anteriores, así como su asombro es un involuntario remedo del vivido por los viajeros europeos que han recorrido el territorio americano desde el siglo XVI, así también su diario reutiliza imágenes y tópicos tradicionales bien conocidos⁹¹. Ello induce al lector a no tomar muy al pie de la letra las afirmaciones del narrador acerca de la selva, que unas veces lo deslumbra con su belleza imponente y otras lo asusta con su aura ominosa. No en vano el narrador vacila entre una selva idealizada y otra amenazante, sin reparar en que las dos son fruto de su condición de recién llegado y visitante de paso.

El diario mismo está plagado de contradicciones e inconsistencias que socavan la fiabilidad de la información contenida en él, sembrando en el ánimo del lector la semilla de la duda. Así, por ejemplo, el narrador se burla de la frivolidad de Mouche, pero muchas veces es tan frívolo como ella; critica el esnobismo cultural de los amigos de Mouche, pero él mismo desgrana sin cesar citas y alusiones doctas; dice que ama a Rosario, pero la deja en la primera

⁹⁰ Según Wylie, Carpentier se ve obligado a trabajar “with the multiple seams of text inscribed on the American continent since the conquest, aware that each of their compositions will accrete another layer to be assimilated by writers of the future. The metaphor of South America as a palimpsest is central to the Creole novelists’ postcolonial vision of the continent” (2009: 19). Rodríguez, por su parte, enfatiza el hecho de que en *Los pasos perdidos* la naturaleza “is built up with all the tropes of colonial narratives of conquest and exploration” (2004: 215).

⁹¹ En opinión de González Echevarría, “*Los pasos perdidos* dismantles the central enabling delusion of Latin American writing: the notion that in the New World a new start can be made, unfettered by history. The new start is always already history; writing in the city” (1990: 4). Unos años antes, este mismo crítico había escrito: “La presencia simultánea del deseo de despojarse del fardo de la civilización y el enorme peso de este en la novela misma, es la ironía más persistente y reveladora en *Los pasos perdidos*” (1985: 50). En una vena similar, Rogers afirma que el estilo paródico de Carpentier en la novela es una respuesta “to the recognition that any description of the wilderness will be merely a rewriting of texts that have come before” (2012: 148).

ocasión que se le presenta para partir en busca de papel en el cual escribir su obra; critica la civilización dominada por el miedo, pero termina vencido por sus propias incertidumbres y temores; emplea en su diario el tono de un cronista fidedigno, pero cuando regresa a la gran urbe le vende en exclusividad a un periódico “cincuenta cuartillas de mentiras” acerca de su viaje (Carpentier 1985: 300). Al igual que sucede con el diario de Cova en *La vorágine*, en *Los pasos perdidos* hay buenas razones para desconfiar de los reportes suministrados por un narrador cuya conducta es tan contradictoria y fluctuante. En algunos momentos, el propio narrador advierte la veleidad de su conducta, pero no parece inquietarle la posibilidad de que ella mine la autoridad de su testimonio: “Hay, dentro de mí mismo, como un agitarse de otro que también soy yo, y no acaba de ajustarse a su propia estampa” (291).

La combinación de artificio intertextual y reapropiación paródica de los imaginarios arroja como corolario un tercer rasgo distintivo de la novela: la ambigüedad en torno a su alcance referencial. Consideremos brevemente, a manera de ilustración, el «viaje a través del tiempo» del que habla el narrador:

Me admiro al saber que esta ciudad de Henoch, aún sin fraguas, donde acaso oficio yo de Jubal, está a tres horas de vuelo de la capital, en línea recta. Es decir, que los cincuenta y ocho siglos que median entre el cuarto capítulo del Génesis y la cifra del año que transcurre para los de allá, pueden cruzarse en ciento ochenta minutos, regresándose a la época que algunos identifican con el presente –como si lo de acá no fuese también el presente– por sobre ciudades que son hoy, en este día, del Medievo, de la Conquista, de la Colonia o del Romanticismo. (1985: 291)

Esta suma de tiempos históricos, ¿refleja realmente un rasgo de la región visitada, o es solamente un dato literario? Apenas intentamos responder esta pregunta, la reflexión muestra que se trata de un falso dilema. Cuando el narrador dice que en el país suramericano hay lugares que son del Paleolítico, del Medioevo, de la Colonia o del Romanticismo, eso indica (1) que en esos lugares subsisten ingredientes arquitectónicos, sociales, culturales o de otro tipo, gracias a los cuales el visitante se siente transportado a las épocas mencionadas, y (2) que la maravilla del narrador ante esa constatación resulta ingenua, ya que impresiones similares han sido experimentadas y formuladas con frecuencia en sus escritos por viajeros anteriores, en su mayoría europeos. Las dos opciones, entonces, no son incompatibles, y por eso ambas han sido

defendidas en forma consistente por críticos distintos⁹². Lo que resulta equívoco es que el narrador presente esa convergencia de estratos temporales como uno de los rasgos definitorios de la realidad americana, un ingrediente de su ser propio, cuando en verdad es un elemento compartido con otras sociedades poscoloniales y que sólo se hace visible desde una perspectiva europea, habituada a la concepción hegeliana progresista de la historia universal y a una percepción museística de la realidad de países o regiones lejanas del mundo. Como lo ha argumentado Rogers, el país suramericano visitado por el narrador de *Los pasos perdidos* es para él una especie de «museo al aire libre», en el que puede darse el lujo de «coleccionar» toda una variedad de tiempos y lugares⁹³.

El mismo argumento vale para la afirmación del narrador según la cual las selvas del Orinoco permanecen aún en el cuarto capítulo del Génesis, y demás aserciones por el estilo. El europeísmo implícito en este género de expresiones es conocido y no me detendré en ello –para nadie es un secreto que las alusiones a la selva virginal se inscriben en una añeja tradición, presente ya en los diarios de Colón, que sitúa en tierras americanas el Paraíso Terrenal–. Lo interesante de la mixtura de descripciones geográficas y referencias textuales, exploración de la selva y erudición desbordante, es que ella a su vez subraya un cuarto rasgo distintivo de la novela de Carpentier: su barroquismo aglutinante. De acuerdo con la lectura de *Los pasos perdidos* que propone Benítez Rojo, este rasgo se nutre de una dinámica propia del discurso caribeño: “La regularidad o constante de orden aritmético en el Caribe no es nunca una operación de *restar*, sino de *sumar*, puesto que el discurso caribeño porta... un mito o deseo de integración social, cultural y psíquica que compensa la fragmentación y provisionalidad del Ser colectivo” (1989: 204). En esta vena, lo esencial para Carpentier es incorporar en un texto polifónico la pluralidad de instancias enunciativas y aportes culturales heterogéneos a partir de

⁹² Según Shaw, el «viaje a través del tiempo» del narrador de *Los pasos perdidos* corresponde a uno de los rasgos de lo «real maravilloso» americano: “Here once more we are in the domain of the marvelous real of Latin America, where different historical periods appear to exist side by side” (1985: 52). Wylie, en cambio, considera este aspecto de la novela –y apoya su afirmación con ejemplos– un reciclaje paródico de un tópico común en la literatura de viajes: “The narrator’s proto-literary journey back in time to the year zero and beyond (he continues to the Paleolithic age) is really a repetition of an overworked convention of travel writing” (2009: 106).

⁹³ El análisis de Rogers muestra que “the tropical forest and the museum play similar roles in *Los pasos perdidos*. Both allow the protagonist to experience life in different ages and on different continents. Indeed, the protagonist travels through time and space not just in his trip up the Orinoco, but also in his visits to museums. ... For the protagonist, the forest is a living museum full of objects to collect, thereby offering a similar method of accessing the past” (2011a: 248).

los cuales se han forjado las sociedades latinoamericanas modernas. La confluencia de estratos temporales en el texto, desde la prehistoria hasta la modernidad, responde a esa lógica aditiva que entraña, en último término, una voluntad de justicia y de reparación histórica.

En virtud de este rasgo, el centro de gravedad de las meditaciones americanistas de Carpentier se desplaza a menudo del pasado hacia el futuro, adquiriendo una dimensión propiamente utópica. Desde esta óptica, el barroquismo de *Los pasos perdidos* apunta a la instauración de un ámbito en el que sea posible “reconocer el tiempo de los demás: su presencia... Carpentier nos ofrece el camino hacia la pluralidad de los tiempos que es el verdadero tiempo de la América española” (Fuentes 1990: 141). Tal búsqueda es ambivalente porque, de un lado, entraña un esfuerzo por recuperar el vínculo con las raíces premodernas y prehispánicas, con el pasado anterior a la conquista, mientras que, de otro lado, sugiere la necesidad de una visión multilineal del desarrollo histórico que, a diferencia de la historia universal hegeliana, acoja una pluralidad de temporalidades –y, por ende, una sincronía de herencias culturales– en un presente complejo e híbrido. El americanismo de Carpentier queda así dividido entre el impulso que lo vuelca hacia el pasado, movido por “un deseo de comunión... con una unidad perdida” (González Echevarría 1993: 58), y el que lo empuja hacia el porvenir, movido por el sueño “de un nuevo ego colectivo y una nueva cultura donde los valores de Occidente den cabida justa a las tradiciones aborígenes, africanas y asiáticas... desdeñadas por el lenguaje del colonizador” (Benítez Rojo 1989: 212). En *Los pasos perdidos*, tanto el entusiasmo por la proyección de una América posible más allá del lastre colonial como el desengaño por la irreparable pérdida del vínculo con la fuente primordial encuentran una expresión acabada.

Consecuentemente, el barroquismo desempeña en la obra de Carpentier una doble función, en la medida en que sirve como base expresiva para afirmar el carácter pluricultural y mestizo de América Latina y para ayudar a cicatrizar las heridas ocasionadas por el colapso histórico de las tradiciones amerindias. No es casualidad que Carpentier utilice el término «simbiosis», con el que los biólogos designan las formas de «vida en común», para referirse al que considera el elemento central del estilo barroco: la mezcla. La historia de América es distinta, explica el escritor cubano, porque desde un principio su suelo “fue teatro del más sensacional encuentro étnico que registran los anales de nuestro planeta: encuentro del indio,

del negro, y del europeo de tez más o menos clara, destinados, en lo adelante, a mezclarse, entremezclarse, establecer simbiosis de culturas, de creencias, de artes populares, en el más tremendo mestizaje que haya podido contemplarse nunca...” (1987b: 82). Puesto que “toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo”, América Latina es, para Carpentier, la “tierra de elección del barroco” (112). Visto desde este ángulo, el neobarroco americano se diferencia de su predecesor europeo en que no es en primer término un estilo artístico de representación de la realidad, sino un fenómeno histórico nutrido por el ensamblaje, la combinación y la recomposición de legados culturales disímiles. En *Los pasos perdidos*, el narrador enuncia esa teoría apoyándose en un ejemplo elocuente: “Un ángel y una maraca no eran cosas nuevas en sí. Pero un ángel maraquero, esculpido en el tímpano de una iglesia incendiada, era algo que no había visto en otras partes. Me preguntaba ya si el papel de estas tierras en la historia humana no sería el de hacer posibles, por vez primera, ciertas simbiosis de culturas” (1985: 183). Este tipo de confluencias es, a los ojos de Carpentier, un rasgo definitorio de la historia de América Latina, caracterizada por la profusión de instituciones, formaciones sociales, productos artísticos, hábitos y creencias sincréticos que dan lugar a un modo de ser distinto, a un mundo de la vida original. Por esta razón, en opinión de Kaup, Carpentier concibe el barroco como un «dispositivo» para la creación de «nuevos mundos», «nuevas identidades colectivas», «nuevas estructuras políticas», «nuevos regímenes de significación» (2005: 111).

Tal ímpetu barroco, acumulativo y proliferante, está estrechamente ligado a un quinto rasgo remarcable de la novela de Carpentier, a saber, la convergencia de mito e historia. El poder de los mitos como agentes movilizadores en la escena histórica es un tema frecuente en la narrativa de este autor. Baste recordar los cuentos “El camino de Santiago” y “Semejante a la noche”, que ilustran la manera en que las imágenes y las visiones míticas empujan a los hombres a iniciar largos viajes, enrolarse en expediciones peligrosas, participar en guerras mortíferas, a tono con la idea de Mann según la cual las acciones individuales son controladas desde el «profundo pozo del pasado» por un conjunto de modelos míticos que no cesan de marcar los destinos humanos. El narrador de *Los pasos perdidos* –movido él mismo por el hechizo silencioso de ciertas imágenes arquetípicas– tiene oportunidad de constatar la validez de esa idea en la selva: “No pude menos que pensar que el Adelantado, los mineros griegos, los

dos caucheros y todos los que, cada año, tomaban el rumbo de la Espesura, al cabo de las lluvias, no eran sino buscadores del Dorado, como los primeros que marcharon al conjuro de su nombre” (1985: 206). Las relaciones entre mito e historia, vistas en el prisma del ideario de Carpentier, adoptan una forma circular que Chiampi sintetiza con una fórmula lapidaria: “el Mito mueve la Historia y la Historia produce nuevos Mitos” (1983b: 222). La tensión paródica que recorre *Los pasos perdidos* obedece, en gran parte, a un intento por deconstruir ese círculo, poniendo de relieve el papel desempeñado por los mitos mediterráneos y semíticos en la constitución de un imaginario colonial mixtificador⁹⁴, así como la necesidad de abrirle un lugar al caudal de los mitos, las cosmogonías, las tradiciones y las creencias amerindios.

De ahí el protagonismo que toman los mitos prehispánicos en la arquitectura narrativa de la novela. En el nivel paratextual, dos de esos mitos señalan –a través de las citas del *Chilam-Balam* y del *Popol-Vuh* usadas como epígrafes de los capítulos III y IV–puntos de inflexión claves del itinerario del narrador hacia la selva (Mateo Palmer 2008: 115-9). En el texto mismo ocupa un lugar central el simbolismo asociado a ciertos temas en los que se trenzan antiguas leyendas locales con creencias de la tradición indoeuropea. Tal es el caso de los mitos de la Gran Inundación y de El Dorado, que nos remiten a su vez a la concepción de la selva como un arca vegetal prehistórica en cuyo seno se esconden tesoros formidables (Pelegrín 2003: 120-2 y 133-4). A ello se agrega el influjo perdurable que ejercen las nociones ancestrales de los indígenas –según las cuales el bosque está poblado de espíritus guardianes– sobre personajes como Rosario, la mujer conocedora de las propiedades de las yerbas que inicia al narrador en la vida selvática, o Montsalvatje, el aventurero herbolario que fatiga la selva en busca de plantas y hongos dotados de extraños poderes. El valor atribuido por Carpentier a las tradiciones míticas amerindias se pone de manifiesto igualmente en los ejemplos que cita en su ensayo sobre «Lo barroco y lo real maravilloso» como muestras paradigmáticas del barroquismo

⁹⁴ Mence-Casner muestra cómo el trabajo de Carpentier apunta a conjurar los fantasmas proyectados por Europa sobre América: “Si cette terre dont on prend possession sur le champ est présentée par Carpentier comme espace de conjonction de l’objet fantasmé et de l’étant, alors se produit une sorte de métalepse ontologique par laquelle les plans réel et mythique se trouvent irrémédiablement confondus. Le sens littéral est aboli et tous les objets sont vus uniquement dans leur fonction figurative, comme porteurs d’un sens caché, accessible aux seuls Européens. C’est pourquoi pour le narrateur de *Los pasos* qui participe de cette euphorie du paradis retrouvé, Rosario n’est pas seulement une femme mais la nouvelle Eve. De même, la forêt vierge n’est pas qu’un écosystème mais le Paradis Terrestre d’avant la chute” (2008: 139-40). Para la idea del «pozo del pasado» de Mann, ver la nota a pie de página n° 4 del capítulo 1.

americano: el *Popol-Vuh*, la escultura azteca –las cabezas de Quetzalcóatl, la Coatlicue–, el templo de Mitla, el *Árbol de la Vida* de Santo Domingo de Oaxaca (1987b: 111-2).

La idea de Carpentier, desde luego, no es sustituir las mitologías euroasiáticas por las americanas. En concordancia con la tónica acumulativa de su estilo barroco, lo que le interesa es aprovechar literariamente la yuxtaposición de tradiciones mitológicas diversas en América. Los mitos griegos, de hecho, aparecen por doquier en *Los pasos perdidos*, particularmente los de Sísifo, Prometeo, los Argonautas y el Vellocino de Oro, Ulises y Penélope. Pero es otro mito –al que el texto sólo alude una vez, en forma oblicua, según veremos luego– el que ejerce un impacto más hondo en la organización de la diégesis y en el entramado simbólico de la novela. Como lo muestra de forma convincente Pelegrín (2003), el narrador-músico de Carpentier es un Orfeo que encuentra en las profundidades vegetales de la selva, a las que lo lleva su amante Rosario-Eurídice, la inspiración necesaria para componer su obra⁹⁵. En este nivel de lectura, los amores del narrador con Rosario expresan la posible reconciliación del hombre civilizado con la naturaleza perdida, pero su separación definitiva al final sugiere la imposibilidad de tal reconciliación. El narrador no logra fundirse con el mundo de Rosario, aparentemente ajeno a la historia y a las cronologías, y cede a la tentación de volver la vista atrás, hacia el tiempo occidental fechado, en el que las composiciones musicales célebres, escritas en papel pautado e interpretadas en grandes auditorios, forman parte de una historia secular y de un repertorio al alcance del público amplio a través de instituciones culturales especializadas –bibliotecas, conservatorios, emisoras, museos–. La incapacidad del narrador para superar la prueba reina es el desenlace lógico al que está abocada su mítica búsqueda. El narrador no vacila en usar los recursos materiales que le brinda su cultura, que él considera corrupta y decadente, para alabar una selva prístina a la que, empero, no logra adaptarse por falta de esos mismos recursos. Hastiado de la cultura occidental, de todos modos la requiere

⁹⁵ Escribe Pelegrín: “Les deux héros, Orphée et notre musicien, lors d’un voyage initiatique, reçoivent le privilège de violer les interdits, de voir l’invisible, d’ouïr l’inouï, de pouvoir dire l’inédit, de le chanter. Mais, s’ils réussissent à vaincre les obstacles extérieurs, ils sont incapables de se vaincre eux-mêmes : ils sont victimes de leur propre insuffisance et leur échec final les ramène à leur incomplétude de départ, mutilés à jamais de l’autre part d’eux-mêmes qu’ils croyaient avoir reconquis” (2003: 66-7). Según Diel, el episodio de los amores de Orfeo y Eurídice expresa simbólicamente “toute la nature dionysiaque d’Orphée: le déchirement par des désirs certainement intenses mais pourtant banalement contradictoires” (2002: 170). Tal caracterización encaja bien con el carácter ambivalente del narrador, dividido entre la civilización y la selva, entre la historia y el mito, entre su condición de observador y su deseo de volverse nativo, entre el lado de *aquí* y el de *allá*.

como telón de fondo para poder expresar, por contraste, la belleza de ese mundo natural ajeno a la atmósfera deteriorada que se respira en la gran urbe.

Los cinco rasgos básicos que he resaltado de la novela de Carpentier—intertextualidad, enfoque paródico, ambigüedad referencial, barroquismo nostálgico / utópico, convergencia de mito e historia— configuran un bucle de elementos que se refuerzan y se remiten los unos a los otros, como en un juego de espejos, sin que sea fácil hacerse a partir de él una imagen precisa de la selva. Las detalladas descripciones del bosque selvático que hallamos en *Los pasos perdidos* remueven viejas capas de lenguaje al tiempo que añaden otras nuevas, sin que sea evidente en qué medida ese paciente trabajo de excavación y reescritura saca a relucir el sustrato empírico en el cual unas y otras tienen su sustento. Si bien el autor y el narrador, movidos por un impulso romántico de comunión con la naturaleza, comparten la pretensión de descubrir ante el lector la realidad auténtica de la selva americana, lo que el diario-novela descubre una y otra vez son los tejidos verbales más o menos antiguos que, encubriéndola, la sustraen a la mirada. González Echevarría, el comentarista más autorizado de la obra de Carpentier, ha mostrado con argumentos sólidos que en *Los pasos perdidos* se manifiesta un “anhelo contradictorio de, simultáneamente, por una parte describir el paisaje mediante metáforas y símiles que domestican las recién descubiertas realidades a través de alusiones a la tradición occidental, mientras que por otra hay un ansia de preservar su originalidad y su carácter único” (1993: 219).

Resulta fácil concluir, a partir de aquí, que la novela de Carpentier revela ante todo el carácter «construido» de las imágenes de la selva. No es de extrañar que las derivaciones de esa tesis resuenen por doquier en la bibliografía secundaria. No obstante, aun si se trata de una tesis crucial, que resalta el sentido crítico de Carpentier con respecto a los discursos tradicionales acerca del trópico —sobre todo los de estirpe romántica—, ella implica el peligro de restringir el potencial hermenéutico del texto. En efecto, además de constatar el carácter cultural e históricamente mediado de las imágenes de la selva contenidas en él, hace falta explorar el estatus realista de la narración. En *Los pasos perdidos* hay afirmaciones acerca de la selva realmente existente, y no sólo acerca de los textos y discursos sobre ella. El énfasis excesivo en la faceta textualista y paródica de la novela puede inducirnos a pasar por alto sus vínculos referenciales con el entorno ambiental. No sobra recordar que el propio Carpentier

recalcó varias veces en sus ensayos las ambiciones realistas de su trabajo narrativo. Según el novelista cubano, el barroquismo en América Latina es fruto de “la necesidad de *nombrar las cosas*” (1987b: 26). La adopción de un estilo barroco no depende, por lo tanto, de la decisión autónoma de los escritores, sino que se deriva objetivamente del modo de ser del continente: “Nuestro mundo es barroco por la arquitectura... por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos” (116). La proliferación y el regodeo verbal típicos de la escritura de Carpentier responden sin duda a un ejercicio estilístico orientado a la parodia y al artificio, pero también a un esfuerzo por rendirle justicia a la realidad latinoamericana: “Tengo que lograr con mis palabras un barroquismo paralelo al barroquismo del paisaje del trópico templado” (117).

Puesto que dicho argumento involucra las descripciones de la selva, Carpentier renuncia a cualquier pretensión de originalidad o primacía a propósito de su enfoque narrativo en ese terreno: “*La vorágine*, que ustedes han leído, perdura en lo barroco. ¿Y cómo podría ser de otro modo... si la selva es toda barroca? ¿Y acaso he de decirles que *Canaima*, de Rómulo Gallegos, es una novela barroca?” (118). Como el lector podrá imaginar, tales declaraciones son de especial relevancia para efectos de una investigación que se interesa por la dimensión ambiental de las novelas hispanoamericanas de la selva. Ellas indican que el mejor derrotero para ahondar en esa dirección, al menos en lo que atañe a *Los pasos perdidos*, consiste en establecer qué significa exactamente que la selva sea barroca y qué consecuencias implica ello de cara a su recreación en el texto novelesco. Al fin y al cabo, el enunciado «La selva es barroca» tiene algo de oxímoron que lo torna enigmático, pues en la tradición occidental la selva es el ejemplo clásico de entorno natural aún no domesticado, mientras que lo barroco evoca comúnmente la artificialidad y el refinamiento de la cultura. De ahí la “tensión entre realismo y barroquismo” que, en opinión de Chiampi, “subyace la modernidad americanista de Carpentier” (1983a: 30).

Voy a acercarme a esta delicada cuestión desde un ángulo inhabitual, enfatizando el modo como Carpentier aborda en *Los pasos perdidos* el tema de la música y basándome en su afirmación según la cual la novela narra la “historia de la momentánea *resurrección* de un hombre muerto para su propio espíritu” (1987b: 139). Esta es una fórmula iluminadora.

El personaje que resucita es, desde luego, el narrador protagonista, y su «momentánea resurrección» hace referencia a las seis semanas que dura su estadía en el país suramericano, cuatro de ellas en el corazón de la selva. Los hechos referidos en la novela se distribuyen, entonces, en tres partes principales: antes, durante y después de esa resurrección. De los seis capítulos que conforman la novela, el primero y el último narran, respectivamente, el antes y el después, mientras que los numerados del dos al cinco narran la resurrección del narrador. La revisión de los epígrafes de los seis capítulos ratifica esta distribución. El epígrafe del capítulo I –cita del *Deuteronomio*– y el del capítulo VI –cita de *Los sueños* de Quevedo– aluden a la ceguera y a la mortalidad, y ayudan a caracterizar el estado de «muerte en vida» en el que transcurre la existencia del narrador en la gran urbe, mientras que los epígrafes del capítulo II –cita del *Prometeo desencadenado* de Shelley–, del III –cita del *Chilam-Balam*–, del IV –cita del *Popol-Vuh*– y del V –cita de los *Salmos*– aluden a las sucesivas etapas de la resurrección vivida por el narrador en su recorrido por el país del sur, desde el momento en que «olfatea» la posibilidad de una vida auténtica y empieza a librarse de la «sobrecarga» que arrastra consigo en su calidad de hombre civilizado, hasta su entrada en la espesura selvática vigilada por «guardianes» sigilosos y su efímero renacer como músico inspirado, presto a componer un «cántico» de alto vuelo.

La arquitectura del texto implica así dos fases de transición (de la ciudad a la selva, de la selva a la ciudad) en las cuales los objetivos y la visión del mundo del narrador sufren transformaciones decisivas, una al comienzo del viaje y otra al final. En este marco, la percepción del barroquismo inherente al ambiente selvático tiene lugar en la fugaz temporada intermedia (cuyo relato abarca, sin embargo, la mayor parte del texto) durante la cual la sensibilidad y el espíritu del narrador, atizados por el impacto que le suscita el recorrido por el país del sur, reviven del letargo en el que se hallaban sumidos en la gran ciudad. Se trata de un lapso de euforia evidenciada por diversos síntomas que no hace falta enumerar aquí. Analizaré tan sólo las señales relacionadas específicamente con la profesión del narrador. Consideremos, en primera instancia, los instrumentos musicales cuya consecución es la meta del viaje. Al comienzo, el narrador no les da importancia, pues se trata de “objetos debidos a una técnica primitiva”. Cuando el Curador le propone ir en su busca, a fin de enriquecer con ellos la colección del Museo Organográfico, la reacción del narrador es de rechazo. Primero huye,

desestimando la oferta, y aunque (instado a ello por Mouche) termina aceptándola a regañadientes, su plan secreto es disfrutar sus vacaciones en el trópico y regresar con unos instrumentos falsos, dado que “si los museos atesoraban más de un Stradivarius sospechoso, bien poco delito habría... en falsificar un tambor de salvajes” (Carpentier 1985: 100). En vísperas del viaje, el narrador no sólo desprecia la civilización a la que pertenece, sino que también se desprecia a sí mismo por el vacío en el que discurre su vida, en lo personal y en lo profesional. Por otra parte, las expresiones que usa para referirse a los instrumentos dejan traslucir hasta qué punto su visión de las culturas indígenas está dominada por prejuicios rancios. El personaje, en todo caso, no tiene la menor idea de la metamorfosis existencial que lo aguarda en Suramérica.

Dos semanas más tarde, la resurrección del narrador ya está en curso, y lo que confirma cuán profunda ha sido su conmoción es precisamente el hallazgo del «tambor de salvajes». Después que el Adelantado le notifica la obtención de los instrumentos, el narrador se acerca a ellos “con la emoción del peregrino que alcanza la reliquia por la que hubiera recorrido a pie veinte países extraños... El rescate de la jarra sonora –pieza magnífica– era el primer acto excepcional, memorable, que se hubiera inscrito hasta ahora en mi existencia” (236). Los días siguientes a este evento son los del renacer de su creatividad musical. Pero la hondura de su conversión no impide que junto a ella subsista una forma de ver el mundo selvático marcada por el influjo de la aborrecida civilización occidental de la que quiere evadirse. Así lo indican su descripción de los instrumentos como «trofeos del deber cumplido», y este apunte que escribe en su diario una semana después: “Yo sería feliz, plácidamente feliz, si junto a la cabecera de mi hamaca no se hallaran esas piezas de museo, en perpetuo reclamo de fichas y vitrinas” (262). La inquietud del narrador resulta más que elocuente. Para él, los instrumentos musicales son ante todo el «botín» de su periplo, y su apunte presagia lo que ocurre al final: cuando vuelve a la gran urbe, le entrega al Curador los preciados instrumentos, que pasan de este modo a ocupar el lugar que les estaba reservado en las galerías del Museo. Como lo advierte con acierto Rogers, en un intervalo bastante corto la actitud del narrador hacia los instrumentos cambia del desprecio distante a la contemplación admirativa, lo que no obsta para que al cabo los saque de su lugar de origen y los destine a ser exhibidos en las vitrinas de una institución situada en un país remoto, abriéndole paso a esa sutil forma de desdén que consiste

en valorar el objeto sólo en calidad de «trofeo» y a título de «vestigio» de una práctica supuestamente obsoleta⁹⁶.

Una evolución tripartita similar, aunque de mucho mayor alcance para la exégesis de la novela, puede constatarse en lo concerniente a las teorías del narrador sobre el origen de la música. Como es sabido, el texto de *Los pasos perdidos* incluye una reflexión ensayística, cuidadosamente entretejida con la corriente principal del relato, acerca del significado y la función de la música. Al principio de este hilo conductor, el diario evoca una tesis juvenil del narrador según la cual el origen de la música radicaría en “el afán de remedar el paso de los animales o el canto de las aves”. Puesto que dicho impulso no sería puramente desinteresado, sino que estaría orientado a «apropiarse» por vía simbólica de ciertas presas como preludio propiciatorio para una buena cacería, la hipótesis del narrador es que los ritmos elementales eran seguramente “los del trote, el galope, el salto, el gorjeo y el trino, buscados por la mano sobre un cuerpo resonante, o por el aliento, en la oquedad de los juncos” (1985: 84). Tal idea está emparentada con las concepciones que, desde Aristóteles y Lucrecio, vinculan el origen de la música con la imitación de ciertos sonidos de la naturaleza. En la versión de esta teoría propuesta por el narrador –que él bautiza pretenciosamente “teoría del *mimetismo-mágico-rítmico*” (84)–, el impulso mimético originario se expresa a través de formas básicas de percusión y aerófonos rudimentarios. Los instrumentos en pos de los cuales inicia el viaje pertenecen de hecho a esas dos categorías, puesto que se trata de “un injerto de tambor y bastón de ritmo” y una “jarra con dos embocaduras de caña” (89) utilizada por los indios en ceremonias funerarias⁹⁷.

⁹⁶ En opinión de Rogers, “this transition marks the protagonist’s conversion experience in the wilderness. Ultimately, the objects become the only relics of his brief Utopian experience that he manages to remove from the forest” (2011a: 246); y luego añade: “Through his acquisition, the object no longer fulfills a function, but rather becomes a trophy, a symbol of his own daring and perseverance. His relationship to it repeats the gesture of explorers, scientists, and treasure seekers who came before him. His “rescue” of the objects by means of barter replicates the interactions of Native Americans with the first European colonizers. The trade marks him as a Western collector intent on appropriating indigenous cultural pieces rather than actually participating in their quotidian existence” (247).

⁹⁷ El detalle es clave porque, como explica Lassus, en la tradición occidental desde el siglo XVII los instrumentos de percusión y de viento se sitúan “dans une sphère négative, celle de la mort, du Diable et des enfers”, mientras que los cordófonos tienen un sentido espiritual y son “les instruments religieux par excellence en vertu de l’harmonie... et de la résonance qui les caractérisent” (2002: 198). Tal distinción entre una música elevada asociada a las cuerdas y otra rústica asociada a los vientos se remonta a la Grecia antigua, tal como lo ilustra la idea de Platón según la cual “la lyre et le cistre sont utiles dans la Cité, la flûte de pan et la syrinx sont à leur place dans la campagne pour les bouviers” (citado en Lassus 2002: 198, nota 3).

Quince días después, en uno de los momentos culminantes de su itinerario, el narrador asiste justamente a una ceremonia funeraria en la cual un hechicero shirishana procura en vano revivir a un cazador mordido por una serpiente y que, al parecer, ya lleva varias horas muerto. Para su ensalmo, el hechicero se vale de una maraca rústica –una calabaza llena de gravilla– y de los sonidos confusos y entrecortados que él mismo produce con su garganta y su vientre, desplegando un grito o lamento ronco en el que se perciben apenas los rudimentos de un ritmo, de una melodía (244-5). Al final de la escena, el narrador queda convencido de que acaba de ser testigo del “Nacimiento de la Música” (245). Todo este pasaje refleja un buen conocimiento del estado del arte de los estudios musicológicos a mediados del siglo XX. Desde la óptica del etnomusicólogo André Schaeffner, las prácticas musicales de los pueblos primitivos sobrevivientes en la actualidad nos podían dar una idea razonable de lo que debieron ser las formas musicales prehistóricas (Montoya 2005: 60). A tono con esta idea, el narrador ve en el treno del hechicero una prueba decisiva que le hace abandonar su anterior teoría mimética:

Lo que he visto confirma, desde luego, la tesis de quienes dijeron que la música tiene un origen mágico. Pero esos llegaron a tal razonamiento a través de los libros, de los tratados de psicología, construyendo hipótesis arriesgadas acerca de la pervivencia, en la tragedia antigua, de prácticas derivadas de una hechicería ya remota. Yo, en cambio, *he visto* cómo la palabra emprendía su camino hacia el canto, sin llegar a él; he visto cómo la repetición de un mismo monosílabo originaba un ritmo cierto; he visto, en el juego de la voz real y de la voz fingida que obligaba al ensalmador a alternar dos alturas de tono, cómo podía originarse un tema musical de una práctica extramusical. (Carpentier 1985: 261)

Esta versión del nacimiento de la música, sin embargo, no se limita al análisis de la conversión de la voz en proto-ritmo y proto-melodía. La figura y las acciones del hechicero adquieren a los ojos del narrador un valor emblemático por la compleja intersección que ellas establecen entre los seres humanos y las potencias de la muerte, los dioses de la selva, las fuerzas cósmicas. Por eso el narrador, al final de la descripción del treno, llama al hechicero el «órfico ensalmador» –único pasaje del texto que alude explícitamente al mito de Orfeo–. Al igual que el personaje de la mitología griega, el hechicero se enfrenta al poder aniquilador que pende sobre la existencia humana, y aunque sale vencido, deja en el aire la reverberación de una música, por más que en este caso sea sólo una imprecación áspera y destemplada, en la que a duras penas se vislumbra un principio de composición “que ignora la vocalización, pero es ya

algo más que palabra” (245), situado por ende a mitad de camino entre el habla y el canto. En este marco, el acompañamiento de la maraca rústica y el golpe de los talones del hechicero contra el suelo mientras entona su ensalmo resultan no menos significativos: esas dos formas de percusión esbozan el germen de un movimiento dionisiaco forjador de sentido, una danza ritual en la que el cuerpo humano resuena y hace resonar al mismo tiempo el cuerpo del mundo. La interpretación del hechicero despliega así, en presencia de un cadáver, tres ingredientes que desempeñan un papel fundamental en las músicas populares: percusión, baile, canción.

La ceremonia descrita en *Los pasos perdidos* tiene, por lo tanto, un trasfondo «trágico» en el sentido etimológico del término (recordemos que τραγῳδία significa «canto del macho cabrío»), ya que apunta a conjurar el abismo sin fondo y a restablecer el vínculo con las fuerzas primigenias. Por eso el tambor que el hechicero hace resonar con sus pies no es otro que la propia tierra, y la maraca-calabaza, parecida a un sonajero cuyo vientre hueco está cargado de semillas o guijarros que resuenan en cada sacudida, es un símbolo de lo que Carpentier llama la Madre primordial, “el principio hembra, genésico, matriz, situado en el secreto prólogo de todas las teogonías” (1985: 244). El cuerpo mismo del hechicero se vuelve instrumento que vibra y se sacude, de cuyo vientre y garganta brotan gemidos, gritos broncos, aullidos entrecortados. La escena a la que asiste el narrador sugiere, además, que el origen de la música no se agota en un punto remoto del pasado, en un instante cronológico de aparición, sino que, como lo anota Montoya, puede situarse “en el pasado más lejano” y “en el presente más próximo” (2005: 65). Visto desde esta perspectiva, el canto fúnebre del hechicero no es antiguo ni moderno, sino que expresa un núcleo humano permanente, muy en concordancia con las ideas de Carpentier sobre la historia. En una entrevista, el novelista cubano explica este punto en términos que aplican perfectamente al caso: “Para mí no existe la modernidad en el sentido que se le otorga; el hombre es a veces el mismo en diferentes edades y situarlo en su pasado puede ser también situarlo en su presente” (citado en Lassus 2002: 192). En este orden de ideas, el treno del hechicero es una afirmación estremecedora del carácter trágico de la existencia humana, una confrontación con el lado oscuro del «reino de este mundo», con el costado escalofriante de nuestra «residencia en la tierra». A través de esa música literalmente «originaria» se expresa lo que Carpentier considera “el más noble instinto del hombre”

(1985: 236), que consiste en su capacidad de responder con un canto y un ritmo al poder inexorable de la muerte⁹⁸.

Pese a la fuerza con la que este enfoque se impone durante la estadía en la selva, la formulación de teorías sobre el origen de la música por parte del narrador no acaba aquí, sino que se prolonga al final de la novela, varios meses después de su retorno a la gran urbe. En las últimas páginas de su diario aparece, inesperadamente, una tercera hipótesis según la cual las primeras formas musicales serían obra de los animales. En contraste con el amplio desarrollo que tiene la teoría inspirada por el treno del hechicero, esta nueva hipótesis es sólo un esbozo fugaz, que se desliza en las reflexiones del narrador por vía de asociación libre (y tal vez por eso no ha suscitado mayores comentarios entre los críticos). La hipótesis se le ocurre en su segundo viaje al país suramericano, tres semanas después del día en que rastrea en vano el paso secreto de entrada a la selva. El narrador está en Puerto Anunciación, esperando el descenso del nivel de las aguas para reanudar la busca de la triple incisión en el árbol, cuando nota que por las tardes, cerca de la orilla del río,

al mandato de un perro que siempre ladra sobre el mismo diapasón agudo, con ritmo picado, todos los perros del vecindario entonan una suerte de cántico, hecho de aullidos, que escucho ahora con suma atención, andando por el camino del regreso de las rocas, pues he observado, tarde tras tarde, que su duración es siempre la misma, y que termina invariablemente como empezó, sobre dos ladridos –nunca uno más– del misterioso perro-chamán de las jaurías. Descubiertas ya las danzas del mono y de ciertas aves, se me ocurre que unas grabaciones sistemáticas de los gritos de animales que conviven con el hombre podrían revelar, en ellos, un oscuro sentido musical, bastante cercano ya del canto del hechicero que tanto me sobrecogiera, cierta tarde, en la Selva del Sur. (Carpentier 1985: 326)

Lo más llamativo de este pasaje es la postulación de un concepto de música que rebasa el antropocentrismo implícito en las dos teorías previas. En efecto, la teoría del *mimetismo-mágico-rítmico* –que el narrador finalmente desecha porque ha llegado a parecerle absurda (298)– y la del origen ritual del canto y la danza –ejemplificada por el ensalmo fúnebre del

⁹⁸ Diversos críticos así lo han percibido. Según Fuentes, el treno del hechicero pone de manifiesto que “la música nace cuando la Palabra muere porque no sabe qué cosa decirle a la muerte” (1990: 134). Rogers, por su parte, advierte que, “for the narrator, the ritual death song he witnesses represents a connection with elemental forces that modern life has lost” (2011b: 354). “In the figure of the shaman”, añade luego la autora, “Carpentier sees the embodiment of the original poet, the archetypal bard that the Romantics sought in expressions of popular culture, from improvised poetry to folk music. Confronted with death, the universal poet responds with a prelinguistic artistic creation that reaffirms life even in the face of human mortality” (366).

hechicero– comparten el supuesto de que la música es un fruto de impulsos e inquietudes exclusivos de los humanos. La hipótesis de un canto canino hecho de aullidos supone, por el contrario, una continuidad de las necesidades de comunicación y expresión a lo largo de toda la escala animal. Ella supone, asimismo, la noción de la biología evolucionista según la cual las diferencias de comportamiento entre los animales humanos y los no humanos son una cuestión de grado y no de esencia, y que en estas últimas el sentido estético puede adoptar formas diversas y alcanzar notables niveles de desarrollo. Para mediados del siglo XX, este tipo de hipótesis había empezado a ser objeto de investigaciones científicas detalladas. Así como la teoría del origen mágico de la música se apoya en los avances de la etnomusicología, la hipótesis del origen animal de la música se hace eco de los avances pioneros de la etología, una ciencia que, en la época en que Carpentier escribe su novela, se interesaba ya en diversos ejemplos de habilidad musical o de danza –vinculados a menudo con prácticas de marcación territorial o con ritos de apareamiento– observados entre las abejas, los elefantes y algunas especies de aves y de monos⁹⁹. Al proponer la existencia de un «misterioso perro-chamán de las jaurías», que sería un predecesor del «órfico ensalmador» shirishana, el narrador pone en suspenso la tesis de la excepcionalidad humana implícita en sus teorías anteriores.

En paralelo al tríptico de teorías sobre el origen de la música que acabo de reconstruir, hay que notar, por último, el despliegue de tres etapas bien diferenciadas en la actividad del narrador en cuanto atañe a su condición de músico profesional. En el primer capítulo de la novela, antes de viajar al sur, el narrador cuenta algunos detalles acerca de su trabajo como empleado de una agencia publicitaria, ayudando en el montaje y la supervisión musical de películas propagandísticas para grandes empresas y corporaciones. Una de estas películas, encargada a la agencia por un consorcio pesquero, es vista y comentada por Mouche y sus amigos el día en que el narrador sale de vacaciones. En la pantalla desfilan espectaculares

⁹⁹ Darwin es la figura pionera en el esfuerzo de rebatir la idea según la cual el ser humano se define por la posesión de una facultad espiritual o mental excepcional, que lo sitúa aparte del resto de los animales. El naturalista inglés escribe a este respecto: “If no organic being excepting man had possessed any mental power, or if his powers had been of a wholly different nature from those of the lower animals, then we should never had been able to convince ourselves that our high faculties had been gradually developed. But it can be clearly shown that there is no fundamental difference of this kind” (1871, vol. I: 34). Entre las abundantes observaciones sobre la vida animal que contienen sus escritos, Darwin postula la existencia de un sentido estético en diversas especies, sobre todo las aves: “On the whole, birds appear to be the most aesthetic of all animals, excepting of course man, and they have nearly the same taste for the beautiful as we have” (1871, vol. II: 37). Los trabajos etológicos de Tinbergen, Lorenz, von Frisch y otros científicos coetáneos de Carpentier se sitúan, por lo tanto, en la senda inaugurada por Darwin.

imágenes de “la pesca del atún” y del “exasperado hervor de los peces cercados por barcas negras”, del “envolvente desperezo del pulpo”, de la “llegada de las anguilas”, del “viñedo cobrizo del Mar de los Sargazos”, y al cabo, de una “selva de corales” y de una “alucinante batalla de los crustáceos, tan hábilmente agrandada, que las langostas parecían espantables dragones acorazados” (Carpentier 1985: 93). Si bien el narrador recibe cálidas felicitaciones por la calidad del producto –calificado por los amigos de Mouche de «obra maestra»–, en su fuero interno no se siente realmente satisfecho. Es consciente de que ese trabajo traiciona su vocación íntima, pues en él la creatividad artística sirve apenas para “atraer la atención de cierto público de Altas Alacenas sobre los recursos de una actividad industrial capaz de promover, día tras día, la multiplicación de los peces”. El hecho de que la película, pese a haber sido brillantemente producida y musicalizada, le parezca al narrador inauténtica y vacía, expresa su desazón con la vida que lleva en la gran urbe y el hastío que le genera la civilización técnica. En el fondo, se avergüenza de contribuir en el montaje de películas cuyo contenido revela cómo las artes, puestas al servicio de la publicidad, se hacen partícipes de la explotación de la naturaleza por el sistema capitalista –por eso teme que el Curador le reproche el haberse vuelto un “cómplice de los afeadores de paisaje, de los empapeladores de murallas” (94).

En los capítulos siguientes, a medida que se siente revivir, tonificado por la imponencia de la naturaleza, se despierta en el narrador «el músico que lleva dentro». Ello da pie a uno de esos desfases paródicos que marcan el tono de la novela. Me refiero al contraste entre el afloramiento del impulso creativo del narrador y las circunstancias en las que este se produce. Así, mientras el Adelantado, Marcos, fray Pedro, Rosario y los indios afrontan dificultades para sacar adelante la aldea de Santa Mónica de los Venados, la actividad del narrador consiste en iniciar la composición de una obra musical –el *Treno*– que se perfila en su mente como una “reinvención de la música”, basada en el “desarrollo de una palabra-célula a través de todas sus implicaciones musicales” (275). Esta fórmula, así como el título elegido, muestran que se trata de una recreación sofisticada del treno del hechicero escuchado pocos días antes. El problema es que semejante proyecto apunta a la producción de una «oda vocal y sinfónica» colmada de alusiones eruditas que nadie podría entender allí, en mitad de la selva, donde la única música que cuenta son los cantos populares interpretados con una guitarra, al calor de una hoguera. La incongruencia de la situación es compendiada por la escena en la que el narrador empieza a

trazar pentagramas en una libreta de notas utilizando como regla el lomo de un machete (276). Para escribir la cantata que le inspira su inmersión en esa selva aparentemente ajena a la historia, el narrador tiene que recurrir a la misma herramienta con la que los colonos mestizos se abren paso en la espesura y desbrozan los sectores del bosque destinados a sus chacras.

Para colmo de ironía, el narrador no desea únicamente recobrar su creatividad; también quiere obtener reconocimiento, aunque no sea ya el del público cultivado de la ciudad sino sólo el de su propio «yo»: “He esperado el momento en que se ha consumado mi evasión de los lugares en donde podría ser escuchada una obra mía, para empezar a componer realmente. Es absurdo, insensato, risible. Y, sin embargo... No importa que el *Treno* no se ejecute nunca. Debo escribirlo y lo escribiré, sea como sea; aunque fuera para demostrarme que no estaba vacío, totalmente vacío” (283). El narrador, en suma, desea «dejar huella». Movido por un impulso de estirpe rousseauiana, decide decirle adiós a la vida urbana y adaptarse a una vida más simple y auténtica en el bosque, pero su voluntad de dejar huella, de inscribir su señal a través de la escritura, permanece intacta en él, poniendo en evidencia su aferramiento a la concepción occidental moderna del arte y a la noción progresista de la historia. La mejor prueba de cuán activa está en él la urgencia de demostrar que ha hecho algo pleno de sentido, descollante en la evolución del arte musical a través de los siglos, sale a relucir cuando la avioneta que anda buscándolo por la selva da con la aldea. He aquí uno de los argumentos con los cuales el narrador se persuade a sí mismo en ese trance de la conveniencia de regresar provisionalmente a la civilización: “Aunque sin envanecerme de lo ahora sabido –sin buscar la huera vanidad del aplauso–, no debía callarme lo que sabía. Un joven, en alguna parte, esperaba tal vez mi mensaje, para hallar en sí mismo, al encuentro de mi voz, el mundo liberador” (293)¹⁰⁰. La necesidad de tinta y de papel para poder escribir ese mensaje es la

¹⁰⁰ La actitud del narrador le da la razón a la tesis de Derrida según la cual la escritura es una actividad inherentemente narcisista, ya que, por su intermedio, el individuo deja “une trace de soi dans le monde. La résidence mondaine d’un signifiant devient inexpugnable. L’écrit reste” (1967: 235). La permanencia de lo escrito amplifica el potencial de proyección de esa traza debido a la repetibilidad del mensaje depositado en ella: “La subjectivité gagne en puissance et en maîtrise de l’autre à mesure que son pouvoir de répétition s’*idéalis*e” (236). Valdez Moses enfatiza la raíz romántica que nutre la ambivalencia del narrador con respecto al mundo civilizado: “The Romantic artist maintains an inconsistent attitude toward civilization. He rejects modern culture in the name of natural artistry. Choosing to return to incorrupt nature, he hopes to create unaffected by the hindrances, affectations, fashions, and models of civilized men. The Romantic artist nevertheless desires the prestige of an artist in a cultivated society. ... Belatedly, the narrator discovers that a Romantic artist is entirely useless in a genuinely primitive community” (1984: 17).

circunstancia que, al cabo, lo empuja a volver a la ciudad, poniéndole punto final sin saberlo a su fase de «resurrección».

En el último capítulo, cuando vuelve a la gran urbe, el narrador enfrenta dificultades económicas serias, derivadas de la pérdida de su empleo en la agencia publicitaria. Embarcado en un tortuoso trámite de divorcio y urgido de dinero para financiar el segundo viaje al país del sur, el narrador no tiene más remedio que subsistir día a día, acosado por el espectro de la miseria: “Sólo encuentro encargos de instrumentación, que ejecuto con desgano, sabiendo, al cobrarlos, que estaré nuevamente sin recursos dentro de una semana” (313). El narrador se ve una vez más obligado a aceptar trabajos insulsos y poco gratificantes, que lleva a cabo con una amargura agravada por la creencia ingenua de que Rosario está aguardándolo en la selva. Paradójicamente, es uno de esos encargos ocasionales el que le permite, tres meses después, retornar a Suramérica provisto de los materiales necesarios para reanudar allí la composición del *Treno*: “Cuando todo parecía perdido... un acierto en la composición de un falso concierto romántico destinado al cine me abrió la puerta del laberinto” (320). Así es como arriba por segunda vez a Puerto Anunciación a buscar la puerta secreta de acceso a la selva, que finalmente no encuentra, pese a contar con la ayuda de Simón, el lugareño que lo lleva en su canoa hasta la zona donde debía encontrarse la señal. El narrador se las arregla para salir de un laberinto –el de la gran urbe– pero no logra dar con la entrada del otro –el pasaje selvático que conduce a Santa Mónica de los Venados–.

En el balance con el que se cierra la novela, el narrador le atribuye su fracaso al hecho de ser artista, ya que él habría podido quedarse para siempre en la aldea de la selva si su oficio “hubiera sido cualquier otro que el de componer música –oficio de cabo de raza” (330). Arrojado a los carriles de la historia, enganchado al tren del progreso, el narrador no puede instalarse en el tiempo mítico de los orígenes ni entregarse a la cadencia de los ritmos naturales. Su utópica búsqueda culmina con el retorno sin apelaciones a la condición de Sísifo urbano moderno, marcado por el desarraigo.

A manera de síntesis, el cuadro 5 resume el recorrido del narrador en lo concerniente a los temas ligados a su profesión, poniendo de relieve el rigor compositivo con el que Carpentier cuenta el renacimiento de un hombre cuya vocación auténtica yace moribunda en la ciudad y sólo florece durante su evasión en la selva:

Cuadro 5. Evolución del narrador de *Los pasos perdidos* en relación con la música

	<i>En la gran urbe, antes del viaje</i>	<i>En la selva, durante la «resurrección»</i>	<i>Después de volver a la gran urbe</i>
<i>Instrumentos musicales indígenas</i>	«tambores de salvajes», «objetos primitivos»	«reliquias», «trofeos» del deber cumplido	«piezas de museo» entregadas al Curador
<i>Teorías sobre el origen de la música</i>	imitación humana de sonidos y ritmos naturales	respuesta mágico-ritual humana a la mortalidad	sentido estético de los animales
<i>Actividad musical</i>	montajes musicales para una agencia publicitaria	inicio de la composición y escritura del <i>Treno</i>	trabajos anodinos de instrumentación

Como puede apreciarse aquí, la estructura narrativa de *Los pasos perdidos* traza un círculo en el que las circunstancias de la urbe moderna encuadran la corta temporada de regreso a la naturaleza, cuando el narrador cree aferrar la posibilidad de un nuevo comienzo, como hombre y como músico. Pero el personaje que vuelve a la civilización no es el mismo que había salido de ella seis semanas antes; en la porción final la novela se nota que el narrador “es ahora más lúcido. Empieza a comprender la naturaleza extraordinaria e irrecuperable de sus experiencias en Santa Mónica y cae en la cuenta de que el artista no puede vivir aislado de su propia época, como él mismo proyectaba hacer” (Taylor 1977: 152). Más allá de la pérdida de sus ilusiones románticas, la visita al país del sur le proporciona al narrador una visión que, a través del diario, sobrevive a esa pérdida. El *Treno* queda inconcluso, mas no así el relato del modo en que fue concebido y de los eventos que lo frustraron¹⁰¹. Aun si al final el narrador enfatiza su desencanto por la pérdida de la utopía momentáneamente vislumbrada, ello no impide que el texto merezca ser leído y releído, gracias a su particular percepción del mundo

¹⁰¹ La dimensión «formativa» del viaje del narrador ha sido uno de los temas más comentados por los críticos. Según López-Baralt, el fracaso de personaje demuestra “que el regreso al origen en el siglo XX no puede suprimir la conciencia histórica” (2005: 74). Webb, a su turno, considera que la aventura del narrador implica un aprendizaje, aunque sea doloroso: “There is indeed a process of demystification at work in *Lost Steps*; the protagonist must give up his romantic notions of an earthly paradise. There is also, however, a *genesis* of consciousness; at the end of the journey, the protagonist understands the nature of his alienation in a cultural sense as well as in broader existential terms. Furthermore, he arrives at an important understanding of the creative process” (1992: 81).

americano y a su convicción de que “lo maravilloso sí está en América, en la Otrredad *interior* y primitiva de la cultura, que subsiste a pesar de conquistas, evangelizaciones, genocidios, esclavitudes, rechazos, negaciones, olvidos” (Camayd-Freixas 2002: 122). Es verdad que los instrumentos musicales obtenidos en la selva terminan fungiendo como piezas de museo envueltas en un aura de arcaísmo, pero no sucede igual con la realidad de América Latina y con su multiplicidad simbiótica, dotada de un vigor expansivo que la opone a la civilización industrial moderna, cuya atmósfera el narrador juzga viciada y decadente.

La obra de Carpentier, por tanto, no se agota en la crítica del sueño romántico de fusión con una naturaleza intemporal habitada por buenos salvajes ni en la duplicación paródica de los discursos coloniales sobre el paraíso terrenal, el universo vegetal primigenio y otros por el estilo. Ella incluye un elemento afirmativo fundado en la reivindicación del barroco americano –sea que se lo entienda como una “mezcla desjerarquizada” de estilos y una “convivencia de formas cuyo origen son las diversas culturas que ocupan el espacio americano” (González Echevarría 1985: 37), o bien como una poética sincrética en la que el fondo irracional yace “oculto, latente, bajo el barniz racionalista de la civilización” (Camayd-Freixas 2002: 126). El cuadro de la página anterior ayuda a entender esas dos caras del barroquismo que rige la estructura de *Los pasos perdidos*. Por una parte, en la articulación general del esquema, resalta la vecindad contrastante de la ciudad y la selva, lo histórico y lo natural, la modernidad capitalista y el primitivismo indígena. Por otra parte, en la intersección de los ejes vertical y horizontal, resalta la centralidad que tiene en el texto la concepción de la música como arte trágico enraizado en la magia y en el ritual, por oposición a las formas musicales occidentales orientadas a la afirmación optimista del progreso histórico (ej: *Novena sinfonía* de Beethoven) o, más pragmáticamente, a la satisfacción de los requerimientos del mercado (ej: música para la publicidad y el cine a cuya producción se dedica el narrador en la urbe). Por ambas vías, el barroco de Carpentier critica la tendencia del mundo moderno a rechazar, en nombre de la utilidad y del disfrute del instante presente, el sentido trágico de la existencia.

No es extraño que una novela centrada en la «resurrección» de un músico le otorgue un lugar central al problema de la expresión musical de lo trágico. Esta cuestión, según vimos antes, ocupa el primer plano en la escena del treno del hechicero, cuya posición medular en el texto ha sido resaltada a menudo por los comentaristas; Taylor la considera incluso “el eje de

toda la novela”, porque allí “el narrador revela el fondo de su alma: las ideas más íntimas sobre su música y la de otros compositores, y la debilidad y fuerza de su propia personalidad” (1977: 142). Lo que no se ha advertido, en cambio, es el hecho de que esa escena se inscribe en un eslabonamiento de situaciones relacionadas con la muerte a lo largo del viaje del narrador por el país del sur. En cada uno de los cuatro capítulos de la fase de resurrección aparece al menos un evento en el que los «heraldos negros» hacen acto de presencia y dan muestras de su poder. En el capítulo II, aparte de las víctimas de los tiroteos callejeros debidos a la revolución que coincide con el arribo del narrador y Mouche al país del sur, en el hotel en el que se alojan ocurre que un Kappelmeister austríaco –quien, irónicamente, está en la ciudad para dirigir en concierto el *Réquiem* de Brahms– es derribado de un balazo y su cadáver es expuesto en el *hall* “con un crucifijo entre las solapas de su frac” (130). En el capítulo III, durante el velorio del padre de Rosario (191-194), el narrador se aterra por las tremendas muestras de dolor de las nueve hijas que, turnándose con sus plañidos frente al cadáver, le parecen evocar las coéforas de la tragedia antigua: “Esto era, ante todo, una suerte de protesta desesperada, conminatoria, casi mágica, ante la presencia de la Muerte en la casa” (192). Es llamativa la afinidad de tal descripción con la que se hace luego, en el capítulo IV, de la ceremonia fúnebre del treno del hechicero (244-5), la cual asume también el cariz de una protesta trágica. Luego, en el capítulo V, está la escena en la que el narrador, contenido por los escrúpulos morales propios de su educación, no se atreve a matar al leproso Nicasio, que ha violado a una niña impúber de la aldea, de modo que es Marcos quien toma el fusil y dispara a quemarropa (288-9).

Estas escenas forman un *crescendo* en el que la cercanía y la implicación del narrador con la muerte alcanzan la cima en el treno del hechicero, cuyo ejemplo lo incita a componer su propia música. Al final del viaje, la escena del leproso lo enfrenta al albur de ser él mismo el portador de la muerte para otro ser humano –a lo cual se rehúsa, justo antes de volver a la gran urbe. Nos hallamos aquí ante una faceta del trabajo de Carpentier escasamente notada: el camino de la resurrección está punteado por las campanadas repetidas de la muerte, cuya resonancia trágica se hace más intensa cuanto más hondamente se interna el narrador en una selva pletórica de vida y en la naturaleza imponente. El primer encuentro del narrador con Rosario, su amante mestiza, en lo alto de la cordillera, sella el tono de esa inmersión que lo enfrenta alternativamente a la profusión vital de la selva y a los lamentos más desgarradores por

la mortalidad humana. Como muchos otros pasajes de *Los pasos perdidos*, también esa escena se inspira en una experiencia personal de Carpentier, a saber, su visita al páramo de Mucuchíes, el cual describe en una crónica como “uno de los techos de América” y en donde toma nota de un hecho extraño: “Hace poco, varios excursionistas, agarrados arteralmente por el «mal de páramos» se durmieron para no despertar más, llevados por la muerte más suave que pueda conocer el hombre, ya que le hunde, sin que él se dé cuenta de ello, en un sueño de las alturas” (1999: 72-3). Cuando Rosario aparece en medio de la carretera, está sumida justo en ese trance, y es entonces, según el narrador, que resuena su grito de Eurídice rescatada por Orfeo: “La mujer pareció despertar repentinamente; dio un grito y se agarró a mí, implorando, con voz quebrada por el aire delgado, que no la dejaran morir de nuevo” (1985: 145). La implicación del texto es clara: para renacer a una vida auténtica, para recobrar la consonancia con el pulso de la tierra, es preciso haber conocido de cerca el abrazo de la muerte, el hálito del abismo que puede engullirnos de un momento a otro. El barroco es, en este sentido, un fruto del entrelazamiento de la vida y la muerte: una música o un relato que trazan una curva sinuosa sobre un talud asediado por el rumor silencioso del caos.

Estas y otras escenas del recorrido por la naturaleza americana aluden críticamente a la enajenación del habitante promedio de las ciudades modernas en relación con la finitud de la existencia humana. Así, después de asistir a los gritos lastimeros y al rasgar de vestiduras de Rosario y sus hermanas ante el cadáver de su padre, el narrador comenta:

Los hombres de las ciudades en que yo había vivido siempre no conocían ya el sentido de esas voces, en efecto, por haber olvidado el lenguaje de quienes saben hablar a los muertos. El lenguaje de quienes saben del horror último de quedar solos y adivinan la angustia de los que imploran que no los dejen solos en tan incierto camino. Al gritar que se arrojarían a la tumba del padre, las nueve hermanas cumplían con una de las más nobles formas del rito milenario, según el cual se dan cosas al muerto, se le hacen promesas imposibles, para burlar su soledad... Recordaba, a la vez, cuán mezquina y mediocre cosa se había vuelto la muerte para los hombres de mi Orilla –mi gente–, con sus grandes negocios fríos, de bronce, pompas y oraciones, que mal ocultaban, tras de sus coronas y lechos de hielo, una mera agremiación de preparadores enlutados, con solemnidades de cumplido, objetos usados por muchos, y algunas manos tendidas sobre el cadáver, en espera de monedas. Pudieran sonreír algunos ante la tragedia que aquí se representaba. Pero, a través de ella, se alcanzaban los ritos primeros del hombre. (193-4)

La solemnidad y la carga emotiva de la situación no impiden que, en los días siguientes, se selle la unión amorosa del narrador con Rosario. La vecindad de la muerte y la vida es una simbiosis de principios opuestos que se corresponden porque, en realidad, están mezclados y forman parte del mismo pliegue barroco. En esta escena, como en la del treno del hechicero, el enfrentamiento con la muerte está ligado a la intensificación del impulso vital, pero el recorrido inverso también es posible, como pasa al final del viaje. Recordemos que es justo en el instante en que Rosario le dice al narrador que la estación de lluvias es propicia para tener un hijo (287) cuando se oyen los gritos anunciadores de una desgracia: el leproso Nicasio ha agredido a una niña, razón por la cual Marcos le dispara sin otorgarle el derecho de confesión. Esta no es, por demás, la última de las muertes que marcan el relato del narrador. Todavía hay otra, la de fray Pedro de Henestrosa, de la que sólo se entera meses después, gracias a un boletín de misiones. Al parecer, el fraile se había internado con ánimo evangelizador en una zona de indios bravíos que lo mutilaron atrozmente y enviaron su cadáver río abajo en una curiara, a título de advertencia para los otros hombres blancos. El narrador destaca la valentía del capuchino, que, a sus ojos, “había tenido la suprema merced que el hombre puede otorgarse a sí mismo: la de salir al encuentro de su propia muerte, retarla y caer traspasado en lucha que sea, para el vencido, asaeteada victoria de Sebastián: confusión y derrota final de la muerte” (317).¹⁰²

Los destinos del fraile y del leproso relativizan la idealización del ambiente selvático que permea la visión del narrador. La forma en que el texto presenta la noticia del martirio del fraile tiene matices ambiguos. Si bien el hecho suscita en el narrador ese tipo de admiración que el ejemplo de una fe ardiente puede suscitar en un espíritu desarraigado como el suyo, la acción de los indígenas que utilizan el cadáver del fraile como mensaje macabro pone entre paréntesis la imagen del buen salvaje al tiempo que arroja un manto de duda sobre la legitimidad de las prácticas misioneras empeñadas en implantar las semillas de la civilización en las fronteras más remotas. La muerte del leproso es un caso distinto. La mera existencia de ese hombre enfermo en los alrededores de la aldea representa una amenaza constante a las

¹⁰² Jaeck resalta el poder desmitificador de la muerte en la novela: “Carpentier implies that there is no Garden of Eden – only representations of an «origin» created by man himself in an attempt to overcome the anguish of a life rendered meaningless by the irrevocable presence of death” (1992: 539). Las habladurías de la prensa sensacionalista son, desde esta óptica, versiones degradadas del intento de superar la conciencia de la finitud. Así como el treno del hechicero busca colmar el vacío causado por la muerte, al volver a la urbe el narrador descubre que su viaje ha motivado toda clase de conjeturas y relatos, vale decir, palabras que cubren el vacío causado por su ausencia.

pretensiones de armonización del Adelantado, mientras que su asesinato a manos de Marcos desarticula internamente el impulso utópico del proyecto: “La descomposición física de Nicasio va acompañada de una desintegración semántica, pues con él muere el tabú estructural de la utopía” (de Ferrari 2002: 225). A diferencia de lo ocurrido con las otras muertes referidas en la novela, los cadáveres del fraile y el leproso no son objeto de ningún ritual funerario, sino que el primero es entregado por los indios a la corriente del río, mientras que el segundo queda abandonado, no muy lejos de la aldea, en un claro del bosque. Al cabo, ambos son pasto de los buitres (Carpentier 1985: 294 y 319), que los reintegran sin más mediaciones en los procesos de reciclaje biológico de los que depende el funcionamiento de los ecosistemas selváticos.

Si a estas representaciones diversas de la muerte le agregamos las que hacen referencia a los horrores de la segunda guerra mundial, sobre todo la «Mansión del Calofrío» con sus “exterminios en masa”, sus “cremaciones entre murallas salpicadas de sangre” y sus “montones de huesos” (159) que horrorizan al narrador y cuyo recuerdo lo acosa cada vez que escucha la *Novena sinfonía* de Beethoven (79-80 y 158-62), notaremos que a lo largo de la novela de Carpentier existe un contrapunto constante de vida y muerte, un contraste deliberado entre la abundancia de formas biológicas y culturales y los eventos de aniquilación que la subtienden a cada paso. Probablemente lo que le confiere mayor resonancia simbólica a la escena del treno del hechicero es la forma en que el ensalmo del chamán atina a darle consistencia, con los solos recursos de su garganta, su cuerpo y su maraca, a ese contraste. Bien vale la pena volver una vez más al pasaje en el que, sobre el telón de fondo del silencio selvático, emerge la voz órfica que se desdobra para hacer audible el forcejeo de las potencias elementales:

Hay un silencio ritual, preparador del ensalmo, que lleva la expectación de los que esperan a su colmo. Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que es ya más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu que posee el cadáver. Una sale de la garganta del ensalmador; la otra, de su vientre. Una es grave y confusa como un subterráneo hervor de lava; la otra, de timbre mediano, es colérica y destemplada. Se alternan. Se responden. Una increpa cuando la otra gime; la del vientre se hace sarcasmo cuando la que surge del gástrico parece apremiar. Hay como portamentos guturales, prolongados en aullidos; sílabas que, de pronto, se repiten mucho, llegando a crear un ritmo; hay trinos de súbito cortados por cuatro notas que son el embrión de una melodía. Pero luego es el vibrar de la lengua entre los labios, el ronquido hacia adentro, el jadeo a contratiempo sobre la maraca. (244-5)

Esta monodía en la que, no obstante, se percibe ya un germen de contrapunto basado en la ventriloquia, ilustra muy bien el carácter simbiótico del barroco de Carpentier, con su proliferación de formas y su acumulación de pliegues en los que convergen, en plena inmanencia, lo terrestre y lo divino. La oposición de los instrumentos de cuerda (apolíneos) y los de viento y percusión (dionisiacos) se refleja en la alternancia entre la voz que procede de las cuerdas vocales y la que brota del vientre, entre el gemido gutural y las vibraciones de la lengua y la maraca. Se expresa así un contraste de las fuerzas ctónicas con respecto a las celestes presente igualmente en la tradición occidental desde la antigüedad; no en vano la lira es el instrumento del olímpico Apolo, mientras la flauta es el instrumento del sátiro Marsyas y del silvestre Pan.

En el marco de este simbolismo, el narrador-Orfeo es una figura fronteriza que baja con su lira al antro subterráneo, pero que a la postre se instala, con todas sus contradicciones y titubeos, en la superficie del mundo, en ese plano que, a la manera de una cinta de Moebius, reúne lo alto y lo bajo en un circuito continuo, plegado sobre sí mismo, situado siempre en el mismo lado de la realidad –porque, a fin de cuentas, sólo hay un lado que basta para albergar la diversidad de las cosas existentes. ¿Y acaso no es eso lo «maravilloso-real» que asombra a Carpentier? ¿Que lo admirable, lo insólito y aun lo horrendo no estén ocultos en las alturas ni sepultados en las profundidades sino plenamente «a la vista» –a condición de que se sepa apreciar la superficie en la que habitan? ¿Que la cima y la sima (dos palabras cuyo sonido es muy parecido aunque designan posiciones opuestas) correspondan a las protuberancias y a las depresiones de esa superficie, como las diferencias de altura (los «portamentos guturales») de la voz del hechicero-chamán?¹⁰³

El narrador-Carpentier, en su novela-diario titulada *Los pasos perdidos*, realiza por ende una exploración de las afinidades y las diferencias entre el chamán primitivo y el compositor

¹⁰³ La intuición de la pura inmanencia implícita en la obra de Carpentier es afín a la propuesta por Deleuze en su teoría de la génesis del sentido: “Le double sens de la surface, la continuité de l’envers et de l’endroit, remplacent la hauteur et la profondeur. Rien derrière le rideau, sauf des mélanges innommables. Rien au-dessus du tapis, sauf le ciel vide. Le sens apparait et se joue à la surface, du moins si l’on sait battre convenablement celle-ci... Le philosophe n’est plus l’être des cavernes, ni l’âme ou l’oiseau de Platon, mais l’animal plat des surfaces, la tique, le pou” (1969: 158). Luego añade el pensador francés: “Ce qui est plus profond que tout fond, c’est la surface, la peau” (166). En esta valoración de la superficie como única sede posible de lo alto y lo bajo, lo espiritual y lo corporal, reside una de las clave del potencial crítico del barroco –un tema que Deleuze aborda con lujo de detalles en su libro sobre Leibniz, cuyo significativo título es *Le pli*.

moderno (cuyo prototipo en el texto es Beethoven). Al treno del hechicero, basado en la oralidad ancestral y en una percusión repetitiva hasta lo obsesionante, se le opone el desarrollo armónico propio de las obras sinfónicas escritas (el ejemplo más obvio es la *Novena sinfonía*, con su compleja arquitectura sonora orientada hacia un desenlace apoteósico). Así, mientras el treno evoca la intemporalidad de los ritmos naturales –el murmullo del agua que fluye, el rumor del viento entre el follaje selvático–, la obra de Beethoven se inscribe en la historia de la música clásica, lineal y acumulativa, en la que cada nuevo compositor trabaja con base en el legado recibido de sus antecesores y abona a su vez el terreno en el que trabajarán los compositores de los tiempos venideros. En buena medida, el fracaso del narrador a la hora de componer su propio *Treno* radica en las dificultades que supone unificar dos tipos de música (de hecho, dos mundos de la vida) heterogéneos. Pero ellos concurren, al modo de retazos distintos que hacen parte de una misma colcha, en el diario del narrador, cuyo relato forma, por así decirlo, un río verbal nutrido por varias cuencas hídricas (no sobra a este respecto recordar que, ante la imposibilidad de traducir literalmente al francés el título de la novela de Carpentier, la opción elegida para la versión en esa lengua fue *Le partage des eaux*). En consecuencia, si por un lado el texto desmantela las ilusiones de fusionar armónicamente lo primitivo y lo moderno, la naturaleza y la cultura, lo autóctono y lo occidental, por otro lado afirma la opción de su coexistencia y de su mezcla barroca –dependiendo, por supuesto, del «reparto» y la «distribución»– en ese ámbito natural e históricamente simbiótico que es América Latina.

En esta tónica, mientras la *Novena sinfonía* es el ejemplo por excelencia de la música clásica occidental –que es también, desde luego, una música de elite, dirigida a un público «urbano» en el doble sentido del término: «citadino» y «educado»–, el treno del hechicero es un ejemplo de ritual mágico asociado a formas primitivas de música y danza –enraizadas en la cultura popular–. Como dice Lassus, la «armonía», que representa en Occidente «la estética de la razón» y que es por naturaleza «religiosa y consonante», se contrapone a la «monodia diabólica y sensual» (2002: 199). Es preciso, sin embargo, no plantear tal oposición en forma demasiado rígida. Por una parte, en el ámbito de la música occidental, el texto resalta la existencia de la música para la publicidad y el cine, que no es de elite ni pertenece a la historia de la música clásica –aunque pueda nutrirse de ella–, y cuyo advenimiento señala el paso hacia

la cultura de masas. Por otra parte, en el ámbito de la música primitiva, el texto le da relieve a los Diablos de Yare (Carpentier 1985: 179-81), ceremonia con la que los piaroas celebran el Corpus Christi y acerca de la cual dice el escritor cubano: “los Diablos de Yare nos hacen pensar, automáticamente, en las fiestas del Corpus de la Edad Media”. La ceremonia, explica Carpentier, es “una suerte de «auto sacramental» primitivo, con acción coreográfica de un «demonio enmascarado», rodeado de cinco personajes totalmente vestidos de fibras, con el semblante oculto... Hay una orquesta de grandes trompas de madera y varias flautas acompañan este drama-ballet, en tanto que dos músicos hacen bramar siniestramente la jarra de dos embocaduras” (citado en González Echevarría 1985: 180, nota 41). La afinidad de esta celebración popular con el treno del hechicero es indicada no sólo por el empleo de la jarra sonora, sino también por el protagonismo del personaje demoníaco y la centralidad de los aerófonos en el acompañamiento, pero asociados ahora a un vistoso despliegue de música festiva y bailes carnavalescos.

La oposición entre el hechicero primitivo y el compositor moderno se ve igualmente matizada en la medida en que ambos comparten la condición de intermediarios: ellos son «instrumentos», o bien «puntos de plegamiento» en donde se produce –aunque por vías distintas– el encuentro de lo sensual y lo espiritual, del abandono y el control racional. No olvidemos que al narrador-músico de *Los pasos perdidos* el problema de la inspiración se le plantea con particular intensidad. Eso le añade un espesor adicional a la escena a la que asiste en mitad de la selva y que pone ante sus ojos un momento álgido de encarnación de ese misterio. Mientras entona su ensalmo, el hechicero-chamán es un «inspirado», vale decir, un “nudo de fuerzas contrarias” en el que “su voz y la otra voz se enlazan y se confunden” y en el que “las fronteras se vuelven borrosas” sin desaparecer nunca del todo (Paz 1972: 159). Su figura puede ser vista, por tanto, como una impensada encarnación selvática del «ángel de las maracas» que el narrador había detallado unos días antes –luego de la ceremonia de los Diablos de Yare– esculpido en el tímpano de una iglesia en ruinas. La imagen del ángel maraquero y el treno del «órfico ensalmador» shirishana representan, no la fusión, sino la convergencia, la simbiosis de lo celestial-divino –los trinos alados, las sílabas que anuncian un ritmo, las notas que esbozan una melodía– y lo subterráneo-diabólico –la voz bronca cual lava hirviente cuyo sonido se asemeja al de la jarra sonora, la calabaza llena de guijarros que es un modelo en

miniatura del «vientre cósmico»—. Por esta razón, para Carpentier, el ángel de las maracas era el símbolo más elocuente del barroco americano¹⁰⁴.

La esterilidad creativa del narrador en la gran urbe se deriva, por contraste, de una combinación de la racionalización y la sofisticación técnica de la producción musical con la ausencia de vínculo o el franco rechazo de las fuentes irracionales e inconscientes de la inspiración, eso que Paz denomina «la otra voz». Las instrumentaciones para la publicidad y el cine que forman el núcleo del trabajo del narrador en la urbe son, hasta cierto punto, una negación de la música. Tales obras en el fondo no son concebidas para ser escuchadas, sino en función de otros fines: como herramienta de persuasión, como trasfondo sonoro eficaz¹⁰⁵. Carentes de impulso renovador, de interlocución creativa con las obras maestras del pasado, de inscripción en un marco histórico que permita discernir en ellas “lo nuevo y lo repetido, lo que es descubrimiento y lo que es imitación” (Kundera 1993: 30), esas formas musicales, omnipresentes en la actualidad, están situadas por fuera de la historia de la música —o después del fin de esa historia. He aquí una paradoja que merece notarse: el narrador sale de la selva pensando en recuperar —mediante la adquisición de tinta y papel para escribir su obra— el hilo roto con la historia de la música; pero la civilización industrial a la que vuelve ya está dejando atrás esa historia, y el campo de las artes ya se ha lanzado a toda máquina en una época en la que, como lo advirtió Benjamin, la reproductibilidad técnica de las obras las sumerge en la inmediatez, triturando su aura y disolviendo sus vínculos con la tradición (1968: 221). En concordancia con ello, el desarraigo del narrador-músico antes y después de su viaje no obedece tanto a una falta de conexión con las raíces, como a una falta de conexión *tout court*.

¹⁰⁴ Esa imagen tenía, en efecto, valor emblemático para el Carpentier musicólogo: “To me this sculpture —the immortal angel and the maracas of our earthly continent— sums up the whole spirit and character of the entire history of Latin American music” (1975: 47). La misma idea adquiere en otro de sus ensayos una aplicación más abarcadora: “En la portada de una iglesia de Misiones aparece, dentro de un clásico *concierto celestial*, un ángel tocando las maracas. Eso es lo importante: *un ángel tocando las maracas*. El bajo medioevo americanizado” (1987b: 17).

¹⁰⁵ La forma en que Carpentier explica la monotonía que notaba en la música para cine de mediados de siglo se aplica bien a la situación del narrador: “Los compositores de Hollywood... se han atado a un pequeño número de fórmulas, que se reducen a poner música de angustia en los momentos angustiosos, música idílica en las escenas de amor, y música galopante en los asaltos de diligencias... Todo muy bien instrumentado, muy eficiente, perfectamente sincronizado. Pero, al fin y al cabo, música que nadie escucha y que, por lo mismo, podría ser para dos películas de argumentos análogos” (1987a: 214). Difundida en los *mass media*, ese tipo de música carece de un elemento que a Carpentier le parecía crucial en “toda manifestación musical”, a saber, el “contacto humano”, la “emoción colectiva” derivados de la ejecución directa y que, por lo tanto, sólo pueden obtenerse asistiendo a un concierto (202-3).

Sintiéndose cortado del fluir de la vida, la búsqueda de los orígenes a la que termina consagrando sus vacaciones se alimenta del mismo tipo de insatisfacción que subyace a esa necesidad compulsiva de «estar conectados» –a los medios de comunicación, a las redes sociales– que acosa a los individuos en las ciudades contemporáneas.

El recorrido del narrador por la selva le permite, en suma, recobrar temporalmente la sensación de ser parte de la naturaleza, haciendo aflorar esa otra voz impersonal sin la cual no puede existir auténtica inspiración. La ceremonia realizada por el hechicero-chamán marca un punto de giro decisivo en su itinerario (tal como lo sugiere el hecho de que ella tenga lugar el 21 de junio, día del solsticio de verano) justamente porque es el evento catalizador de su resurrección como músico inspirado. Vale la pena resaltar que apenas cuatro días después de esa escena, sintiéndose renovado física y espiritualmente, el narrador decide no regresar más a la urbe, dándole rienda suelta a su deseo de integrarse al mundo primigenio que el viaje le ha revelado, a la sensualidad redescubierta con Rosario. Como lo han notado los críticos, la selva es el fermento que trasmuta al personaje, redimiéndolo de la grisura de su ser habitual¹⁰⁶. Ni el recurso constante del narrador a descripciones fundadas en tópicos de la tradición occidental, ni el imperio que ejercen sobre él las ideas románticas y surrealistas, ni los altibajos y fluctuaciones de su temperamento, ni aun su fiasco final como compositor, anulan el poder vivificante e inspirador de la selva, gracias al cual esta aparece en el texto como la contraparte de la urbe moderna.

Pese a la complejidad con la que Carpentier entreteje estos hilos en la novela, al cabo se perfila en ella una pauta organizativa superpuesta transversalmente al proceso de resurrección del narrador y basada, según lo muestra el cuadro 6, en la confrontación de las perspectivas primitiva /selvática y moderna /urbana (y en el correspondiente contraste entre sus obras musicales representativas):

¹⁰⁶ En opinión de Taylor, “el impulso artístico no existe en el compositor. Es una fuerza que emana de la gran selva hispanoamericana, tan poderosa que, durante breves momentos, transforma en creador a un hombre que nada excepcional ha hecho en su vida” (1977: 153). Rogers, por su parte, resalta que no sólo en *Los pasos perdidos* sino también en las demás novelas de la selva “the earth itself becomes a catalyst for artistic and literary expression” (2012: 24).

Cuadro 6. Premodernidad y modernidad musical en *Los pasos perdidos*

<i>Treno del Hechicero / Ceremonia de los Diablos de Yare</i>	<i>Novena sinfonía de Beethoven / Música para la publicidad y el cine</i>
Música indígena primitiva	Música occidental moderna
Oralidad, improvisación, danza	Escritura, desarrollo prefijado
Función mágico-ritual	Función estético-expresiva
Sentido trágico de la existencia	Optimismo, fe en el progreso
La repetición constante	El tiempo histórico lineal
Forma de vida comunal	Individualismo urbano

La fuerza con la que el texto despliega este contraste es remachada por las valoraciones implícitas de las obras musicales. No es casual que el narrador asocie el treno del hechicero – un ensalmo de carácter funerario– con las ideas de «nacimiento» (de la música) y de «resurrección» (de su propia vocación), mientras que asocia la *Novena sinfonía* de Beethoven – una obra de tono optimista y triunfal– con las hecatombes acontecidas durante la segunda guerra mundial. Estamos aquí ante una inversión valorativa en virtud de la cual el lamento trágico es fuente de vida, mientras que la promesa de fraternidad y armonía desemboca en muerte y en horror. El narrador repudia la *Novena sinfonía* porque, como apunta Valdez Moses, ella había “refinado el gusto musical del pueblo alemán sin erradicar su racismo” (1984: 14); en el ensalmo del hechicero, en cambio, percibe una afirmación de la vida frente al poder inapelable de los mandatarios de la muerte. En lo que resta de esta sección quiero mostrar cómo, a la luz de tales antagonismos, se puede precisar con mayor detalle el sentido de la afirmación de Carpentier según la cual la selva es barroca, así como concretar el alcance de la novela en lo concerniente a las cuestiones ambientales.

La tesis carpenteriana del barroquismo de la selva se basa, a mi juicio, en tres rasgos interdependientes de la selva suramericana. En primer lugar, el escritor cubano muestra cómo la selva ofrece un portentoso compendio de simbiosis y de mezclas de todo tipo. Así como el treno del hechicero asombra al narrador con su mixtura de palabra y música, de rito y danza, los entornos selváticos descritos en *Los pasos perdidos* congregan usualmente elementos de

una tremenda diversidad. Al narrador la realidad selvática le parece tan rica y variada que siente que haría falta un genio enciclopédico para inventariar todos sus componentes: “Hay mañanas en que quisiera ser naturalista, geólogo, etnógrafo, botánico, historiador, para comprenderlo todo, anotarlo todo, explicar en lo posible” (Carpentier 1985: 269). El carácter multifacético de la selva hace que esta pueda parecer, a los ojos de quien la recorre y según las circunstancias, un sitio angustioso (223), un refugio de apacible verdor (270), un Arca de Noé (189), un «mundo de lo prenatal» (266), una supervivencia de la prehistoria (227), un ámbito de «lo Desconocido» (206), un «caldero demoníaco» (265), un reino mimético de apariencias falaces (227-9), un tejido de «aguas vivas» (252), etcétera. Por esta razón, según lo apunta Marcone, durante el viaje el narrador-músico toma conciencia de la insuficiencia de su conocimiento, ya que “una representación de la selva requeriría un saber multidisciplinario e interdisciplinario que él no tiene” (2007: 12). El encuentro con la selva obliga al narrador a reconocer los límites de su capacidad intelectual –un sentimiento al que no se sustraen los especialistas: “Hasta los botánicos más avezados se sienten humillados ante la pasmosa diversidad de la selva amazónica... En otras palabras, el botánico que trabaja en el Amazonas debe estar consciente de su propia ignorancia” (Davis 2010: 472). Estas palabras aplican igualmente bien a la selva del Orinoco a la que viaja el narrador, la cual está unida a la Amazonía a través del Canal del Casiquiare y comparte sus rasgos esenciales. En todo caso, más allá de los matices subjetivos derivados de la perspectiva individual del narrador, y de los derivados de la sucesión de capas de lenguaje acumuladas históricamente a propósito de la selva, los entornos selváticos encierran de hecho una complejidad sin la cual esa pluralidad de descripciones construidas por los humanos sería impensable.

En segundo lugar, los procesos biogeográficos de la selva se destacan por su dinamismo e inestabilidad, dos rasgos que Carpentier considera típicos del barroco: “El academicismo es característico de las épocas asentadas, plenas de sí mismas, seguras de sí mismas. El barroco, en cambio, se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación” (1987: 110). Los bosques tropicales húmedos son lugares en constante mutación, sujetos a las variaciones derivadas del intenso reciclaje de materia orgánica que exige su funcionamiento ecosistémico, así como a los trastornos anuales ligados a la alternancia de la estación seca y la lluviosa. Se trata, por ende, de los sitios menos «cuadrículados» o «académicos» que se pueda concebir,

máxime teniendo en cuenta la escala de ciertos fenómenos. Carpentier se refirió a menudo al contraste entre la domesticidad de la naturaleza europea y la pujanza de la americana. Muestra de ello es este comentario, escrito luego de leer la noticia de un ciclón en la Florida: “Todavía América vive bajo el signo telúrico de las grandes tormentas y de las grandes inundaciones” (1999: 121). Pese al énfasis en la magnitud de los eventos climáticos, sería errado creer que se trata aquí de una cuestión de mero «gigantismo». En las selvas tropicales, en efecto, se reitera por doquier en pequeña escala la complejidad de la gran escala, lo que amplifica exponencialmente el número de pliegues que hacen de ellas paradigmas de diversidad biológica y de densidad ambiental. En un pasaje de su diario escribe el narrador:

Asomado a una oquedad en la que apenas pudiera ocultarse un niño, contemplo una vida de líquenes, de musgos, de pigmentos plateados, de herrumbres vegetales, que es, en escala minúscula, un mundo tan complejo como el de la gran selva de abajo. Hay tantas vegetaciones distintas, en un palmo de humedad, como especies se disputan allá el espacio que debiera bastar para un solo árbol. (Carpentier 1985: 258).

A la vez que anticipa ciertos desarrollos de la ecología de la biodiversidad, este pasaje pone de relieve la «vocación fractal» de los ecosistemas de bosque húmedo¹⁰⁷.

En tercer lugar, el barroquismo selvático se caracteriza por una ambigüedad que tiende a disolver las separaciones demasiado rígidas trazadas usualmente entre vida y muerte, sujeto y objeto, naturaleza y cultura, y otros dualismos. Ya hemos visto cómo, durante el viaje, la pureza natural es descrita frecuentemente con un lenguaje saturado de referencias culturales, cómo la profusión de formas de vida que le salen al paso al narrador se trenza con los eventos fúnebres. Tales ambivalencias contribuyen en forma decisiva a producir un texto en el que lo construido y lo dado, lo subjetivo y lo objetivo se entreveran de cabo a rabo. Las reacciones del narrador en su encuentro con la selva no distan mucho de la que le suscita la ceremonia del treno del hechicero: “Trato de mantenerme fuera de esto, de guardar distancias. Y, sin

¹⁰⁷ La tendencia del trópico al exceso barroco se revela asimismo en que, como lo demuestra Hallé con variedad de ejemplos, las especies más grandes y las más pequeñas de muchos grupos zoológicos y botánicos habitan en la zona tropical (2010: 204 y 213). El autor explica esta tendencia apelando a lo que denomina la “*règle des dimensions extrêmes*”, cuya formulación dice que “*plantes et animaux manifestent pleinement leurs potentialités évolutives aux basses latitudes, notamment par une gamme complète de leurs dimensions. Aux latitudes moyennes, cette gamme est tronquée sous l’action des contraintes physiques et les êtres vivants ont des dimensions intermédiaires*” (212). La vocación fractal de la selva es bien ilustrada por los mapas hidrográficos que muestran cómo en el sistema hídrico amazónico los ríos subsidiarios reproducen a escala más pequeña, en su zona de influencia, un patrón similar al que gobierna el despliegue del río principal en el conjunto de la cuenca.

embargo, no puedo sustraerme a la horrenda fascinación que esta ceremonia ejerce sobre mí...” (245). En la selva, lo fascinante puede ser horrendo, y la aniquilación de los individuos es un tránsito hacia la multiplicidad de la vida que se agita y bulle por todas partes. Así lo sugiere el pasaje en que el Adelantado llama al narrador para mostrarle “una cosa horrenda: un caimán muerto, de carnes putrefactas, debajo de cuyo cuero se metían, por enjambres, las moscas verdes. Era tal el zumbido que dentro de la carroña resonaba, que, por momentos, alcanzaba una afinación de queja dulzona, como si alguien –una mujer llorosa, tal vez– gimiera por las fauces del saurio” (224). Con su alusión a la plañidera, esta escena natural se hace eco, por un lado, del llanto de Rosario y sus hermanas en el velorio de su padre, ocurrido tres días antes, al tiempo que, por otro lado, presagia la ceremonia del treno del hechicero, que tendrá lugar tres días después. La «afinación» del zumbido de las moscas en las fauces del caimán prefigura oscuramente la teoría del origen de la música formulada al final por el narrador, según la cual las primeras formas musicales surgen en el mundo animal. Pero un indicio mucho más palpable de esta intuición sobreviene poco después, cuando anochece y el narrador constata que una música pavorosa –en la que, como en el treno del hechicero, predominan los vientos y la percusión– brota de la selva, gracias al concurso de una multitud de ejecutantes nocturnos:

Tenía miedo. Las sombras se cerraban ya en un crepúsculo prematuro, y apenas hubimos organizado un campamento somero, fue la noche. Cada cual se aisló en el ámbito acuñador de su hamaca. Y el croar de enormes ranas invadió la selva. Las tinieblas se estremecían de sustos y deslizamientos. Alguien, no se sabía dónde, empezó a probar la embocadura de un oboe. Un cobre grotesco rompió a reír en el fondo de un caño. Mil flautas de dos notas, distintamente afinadas, se respondieron a través de las frondas. Y fueron peines de metal, sierras que mordían leños, lengüetas de harmónicas, tremulantes y rasca-rasca de grillos, que parecían cubrir la tierra entera. Hubo como gritos de pavo real, borborigmos errantes, silbidos que subían y bajaban, *cosas* que pasaban debajo de nosotros, pegadas al suelo; *cosas* que se zambullían, martillaban, crujían, aullaban como niños, relinchaban en la cima de los árboles, agitaban cencerros en el fondo de un hoyo. (224-5)

En paralelo al dismantelamiento de la frontera rígida de separación entre lo animal y lo humano, el narrador vive un proceso de integración paulatina de lo artificial y lo natural. Según vimos antes, a su llegada a la selva el personaje cree que la música surge a partir de la imitación humana de sonidos naturales: los gorjeos de algunos pájaros, el trote de ciertos

cuadrúpedos, el murmullo del agua, el fragor de la lluvia. Pero en la selva descubre que la imitación es un hecho natural por excelencia: “Lo que más me asombraba era el inacabable mimetismo de la naturaleza virgen. Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad, poniendo muchas verdades en entredicho” (227). Este es un momento culminante del descubrimiento del barroquismo selvático por parte del narrador: en el seno de la espesura reinan un artificio y una simulación que “oscurecen la verdadera naturaleza de la realidad” (Jaeck 1992: 537). Antes que los discursos humanos la cubran, formando sobre ella un palimpsesto, ya la naturaleza se las arregla para ocultarse a sí misma, sin dejar por ello de estar «a la vista». Su «ocultarse» no consiste en un deslizamiento a un plano superior o inferior, a un «más allá» trascendente o a un mundo subterráneo, sino en un «aparecer» que, no obstante, se sustrae a la identificación a través de una reverberación incesante de similitudes y espejismos:

Los caimanes que acechaban en los bajos fondos de la selva anegada, inmóviles, con las fauces en espera, parecían maderos podridos, vestidos de escaramujos; los bejucos parecían reptiles y las serpientes parecían lianas, cuando sus pieles no tenían nervaduras de maderas preciosas, ojos de ala de falena, escamas de ananá o anillas de coral; las plantas acuáticas se apretaban en alfombra tupida, escondiendo el agua que les corría debajo, fingiéndose vegetación de tierra muy firme: las cortezas caídas cobraban muy pronto una consistencia de laurel en salmuera, y los hongos eran como coladas de cobre, como espolvoreos de azufre, junto a la falsedad de un camaleón demasiado rama, demasiado lapislázuli, demasiado plomo estriado de un amarillo intenso, simulación, ahora, de salpicaduras de sol caídas a través de hojas que nunca dejaban pasar el sol entero. La selva era el mundo de la mentira, de la trama y del falso semblante; allí todo era disfraz, estratagema, juego de apariencias, metamorfosis... En todas partes parecía haber flores; pero los colores de las flores eran mentidos, casi siempre, por la vida de hojas en distinto grado de madurez o decrepitud... Hasta el cielo mentía a veces, cuando, invirtiendo su altura en el azogue de los lagunatos, se hundía en profundidades celestemente abisales. (227-228)

El hallazgo de este «mundo de la mentira» resulta tanto más irónico si se tiene en cuenta la ambición del narrador de dar cuenta de los portentos que se le presentan a lo largo del viaje sin apelar a “piezas de baratillo poético” (182), una actitud que refleja a su vez el proyecto de Carpentier de captar lo insólito de la realidad americana sin recurrir a maravillas surrealistas “obtenidas con trucos de prestidigitación” (1987: 74). El objetivo del novelista cubano en sus obras de los años cuarenta y cincuenta era, según advierte Camayd-Freixas, actuar “como un

mero descubridor y cronista de realidades ocultas, no como un creador de ficciones y falsedades” (2000: 129). El hecho de que la naturaleza esté poblada de signos y de señales engañosas –de las cuales el narrador puede interpretar algunas mientras otras, sin duda la mayoría, le pasan inadvertidas debido a su desconocimiento de la región– resulta por eso ambiguo en sí mismo: si de un lado subvierte la pretensión de Carpentier de producir una narración que sea el fiel reflejo de la realidad descrita en ella, de otro lado, al desmontar la separación de naturaleza y artificio, apuntala el carácter barroco de la selva. Este es resaltado ya durante la entrada en la selva por el paso marcado con las tres letras V superpuestas. En ese caño secreto, el narrador pierde por completo el sentido de la orientación:

No se sabía ya lo que era del árbol y lo que era del reflejo. No se sabía ya si la claridad venía de abajo o de arriba, si el techo era de agua, o el agua suelo; si las troneras abiertas en la hojarasca no eran pozos luminosos conseguidos en lo anegado. Como los maderos, los palos, las lianas, se reflejaban en ángulos abiertos o cerrados, se acababa por creer en pasos ilusorios, en salidas, corredores, orillas, inexistentes. (Carpentier 1985: 223)

De este modo, la estética de lo «real maravilloso» de Carpentier es impugnada y a la vez ratificada por la realidad selvática: si bien es ilusorio creer en la posibilidad de una representación «transparente» de la selva, como si el lenguaje no introdujera un elemento de ficción y artificio hasta en la crónica más fiel, el barroquismo de la selva es convalidado por la forma en que los pliegues y repliegues del entorno contrarían las categorizaciones dualistas de lo alto y lo bajo, lo aparente y lo real, la luz y la oscuridad.

El efecto combinado de los tres rasgos de la selva que acabo de deslindar (simbiosis, dinamismo, ambigüedad) hace que sea difícil para el narrador transmitir una idea cabal de ese mundo, y que este tienda a quedar envuelto en el aura de lo extraño, lo enigmático, lo mágico. A los problemas propios de cualquier intento por traducir verbalmente la experiencia, se suman los atribuibles al perfil del emisor. El relato que leemos es, después de todo, obra de un hombre de la ciudad, cuya condición de recién llegado a la selva se trasluce a cada paso. Por eso, después de cruzar el caño secreto que da acceso al corazón de la selva, mientras en torno suyo “todos parecían tranquilos”, el narrador está “aturdido, asustado, febril” (224-5). Luego, durante la tempestad nocturna que amenaza con hacer zozobrar la curiara en la que viajan, no es el narrador quien protege con su abrazo a Rosario, sino esta a aquel (231), una escena que parodia la figura romántica del viajero europeo decidido a consignar en sus escritos la

sublimidad del paisaje americano (Wylie 2009: 52-3). Antes de llegar a la Gran Sabana, el narrador ignora casi todo sobre la selva del trópico, salvo las representaciones de la tradición colonial; a la complejidad real de ese entorno se añaden por ende los sesgos y equívocos causados por su ignorancia del terreno, que lo llevan a magnificar ciertos rasgos y a pasar por alto otros. En este aspecto, su posición no es muy distinta a la de los cronistas de siglos anteriores; el narrador-Carpentier vive su estadía en la selva como un descubrimiento, y la pluralidad de lo que ve allí lo impele a “nombrar cosa tras cosa a modo del explorador que marca señales, para no extraviarse, en los troncos de los árboles que va dejando atrás de sus pasos” (Benítez Rojo 1989: 196; ver también Martín 1995: 111-130).

Descubrir, explorar, marcar señales, nombrar: tales acciones subrayan la pertenencia del cronista a un mundo de la vida distinto y, por tanto, su visión de la selva como ámbito ajeno y distante, que debe ser cartografiado, aunque su barroquismo y su diversidad lo tornen reacio a tal racionalización. ¿Pero cómo hacerle justicia entonces a su especificidad? Aquí es donde el estilo de Carpentier aparece como un tipo de escritura realista que, en su afán por ser fiel a la complejidad del entorno selvático, apela a estrategias descriptivas barrocas. El problema que dichas estrategias procuran resolver es el de expresar experiencia nueva usando el lenguaje familiar. Si los lenguajes naturales son el vehículo que recoge la experiencia del mundo acopiada en el pasado, ¿cómo pueden ellos comunicar situaciones y realidades inéditas? Para efectos de la descripción de América, la raíz histórica del problema se remonta a la época de la conquista. Recordemos que, en esos tiempos, españoles y nativos se vieron confrontados a objetos nuevos y especies desconocidas para los cuales sus lenguajes no tenían palabras. La solución al problema, según lo ha mostrado Schumacher, consistió en postular «conceptos mágicos» que, asimilando lo nuevo a lo conocido, corregían la tensión entre la experiencia acumulada en los lenguajes naturales y las nuevas experiencias surgidas en esa situación de descubrimiento y de cambio (2012: 173-6). Por esta vía, un español podía llamar a la iguana «serpiente con patas» y al colibrí «pájaro que vuela hacia atrás», mientras que un nativo podía llamar a los bergantines «casas flotantes» y a los caballos «venados gigantes». Como podemos ver, lo mágico aquí no es lo sobrenatural, sino el nexo que surge de la mezcla inesperada, en un objeto o situación, de facetas que nunca habían estado juntas –así pasa en el caso del «ángel de las maracas». Lo mágico también puede surgir de la impredecibilidad o rareza de ciertos

eventos, como el referido por Fernández de Enciso con respecto a un “árbol legendario cuya sombra da dolor de cabeza, y luego una hinchazón de la cara, y que llega a dejar ciego a quien allí se queda dormido” (citado en Gerbi 1978: 106)¹⁰⁸. Según Schumacher, la profusión de conceptos y de eventos «mágicos» –Carpentier diría: «maravillosos»– en las crónicas de Indias fue determinante para el surgimiento de la tradición según la cual América es un «mundo de maravillas» (2012: 166) –tradición cuya muestra más notable del último siglo radica en las narrativas de lo «real maravilloso» y el «realismo mágico».

En la obra de Carpentier, además de las descripciones detalladas, de la dramatización retórica de lo insólito o fabuloso, y del uso de alusiones eruditas como fórmulas para acercar al lector a la realidad americana, se destaca el recurso frecuente a conceptos y a eventos «mágicos». Así por ejemplo, el narrador de *Los pasos perdidos* describe la selva como el “mundo del lagarto-cohombro, la castaña-erizo, la crisálida-ciempiés, la larva con carne de zanahoria y el pez eléctrico que fulminaba desde el poso de las linazas” (1985: 228)¹⁰⁹. En una vena similar, en *El siglo de las luces* se habla de árboles denominados «ananás-porcelana», «piñón-botija», o «palo-iguana», y de curiosas especies marinas como los «peces-bueyes», los «peces-tigres», el «pez-capitán» y el «pez-mujer» con «pechos de sirena». El texto mismo aclara que se trata de estrategias verbales útiles para hablar de objetos y de especies que, por su naturaleza híbrida o mestiza, reúnen rasgos pertenecientes a categorías distintas: “Esteban se maravillaba al observar cómo el lenguaje, en estas islas, había tenido que usar de la

¹⁰⁸ En *El arpa y la sombra*, Carpentier recrea paródicamente la emergencia de esta problemática en el marco de los viajes de Cristóbal Colón. He aquí las reflexiones del Almirante en la novela al no poder comunicar lo que veía: “Había que describir esa tierra nueva. Pero, al tratar de hacerlo, me hallé ante la perplejidad de quien tiene que nombrar cosas totalmente distintas de todas las conocidas” (1979: 104). Haría falta “un nuevo Adán” para cumplir esa tarea. Pensando en que su auditorio europeo le entienda, Colón no sólo asimila lo que ve a lo ya conocido, aunque no sea fiel a la realidad, sino que proyecta sobre la realidad sus propios deseos: “Hablo de campos de Castilla, aquí donde nada, pero nada, recuerda los campos de Castilla. No he visto árboles de especias, y auguro aquí debe haber especias. Hablo de *minas de oro* donde no sé de ninguna” (106). Resulta cómico el desconcierto de Colón al conocer los «reyes» de las islas de las Antillas: “Unos reyes que aquí llaman *caciques*. Pero eran reyes en cueros (¿quién puede imaginar semejante cosa!), con unas reinas de tetas desnudas” (109).

¹⁰⁹ Un buen ejemplo de evento mágico ocurre el día del entierro del padre de Rosario, pues una nube rojiza se levanta en el horizonte y oculta la salida del sol: “Cuando la nube estuvo sobre nosotros, comenzaron a llover mariposas sobre los techos, en las vasijas, sobre nuestros hombros. Eran mariposas pequeñas, de un amaranto profundo, estriadas de violado, que se habían levantado por miríadas y miríadas, en algún ignoto lugar del continente, detrás de la selva inmensa, acaso espantadas, arrojadas, luego de una multiplicación vertiginosa, por algún cataclismo, por algún suceso tremendo, sin testigos ni historia” (1985: 195). Los críticos ven en este episodio un precedente de las mariposas amarillas que revolotean en torno a uno de los personajes de *Cien años de soledad* de García Márquez.

aglutinación, la amalgama verbal y la metáfora, para traducir la ambigüedad formal de cosas que participaban de varias esencias” (1967: 213). En consecuencia, el proyecto literario de Carpentier de ser fiel al barroquismo y al carácter simbiótico de América es prefigurado por la evolución de la lengua española desde los tiempos del descubrimiento y la conquista. Enfrentada al desafío de describir a América, la lengua tenía que flexibilizarse y adoptar nuevas formas de nominación, a fin de no correr “el riesgo de flotar para siempre sobre la realidad sin fundirse nunca con ella” (Ospina 2007: 89). El barroco de Carpentier expresa ejemplarmente, en este sentido, los impulsos cruzados que subyacen a buena parte de la literatura hispanoamericana del siglo XX: se trata de acoplar y ajustar la lengua heredada de los colonizadores a la realidad de América, pero también de lograr que América se incorpore al universo mental de Occidente.

Este proyecto revive en un contexto poscolonial la perplejidad y desconcierto de los cronistas a cuya pluma se deben los primeros relatos de la colonización del continente. Eso explica por qué el barroquismo verbal de Carpentier, pese a su manifiesta voluntad realista, termina recubriendo con frecuencia la complejidad de la realidad. La lectura que hace Chiampì de la obra de Carpentier es pertinente en este punto porque muestra cómo los hábitos retóricos del autor dan lugar a una prosa en la cual “la abundancia de los pormenores, la notación en fuga, por contigüidad, la proliferación encadenada de interpretantes, en vez de dejar transparente el objeto... aumentan su opacidad” (1983a: 33), al punto que este ya no se hace presente sino que se torna “algo irrepresentable” (41). Dicho balance es aplicable, al menos en parte, a la imagen de la selva que hallamos en *Los pasos perdidos*. Si bien ya no estamos más ante un infierno verde ni ante un paraíso virgen –dos imágenes desenmascaradas por el propio texto como meras «capas de lenguaje» del palimpsesto colonial–, la selva sigue siendo, o bien un ámbito ajeno y atemorizante, o bien un refugio curativo e inspirador. En ambos casos, la selva parece un mundo aparte, envuelto en una nube de misterio que lo torna inaccesible –o, si se prefiere, un paraíso perdido uterino que se recuerda con nostalgia pero al que no es posible regresar. Así lo indica el pasaje en que el Adelantado compara el bosque de la Gran Sabana al Arca de Noé: la selva es un cofre secreto, una matriz descomunal que sólo tiene una pequeña puerta, un vasto ecosistema cerrado sobre sí mismo, que sólo revela sus arcanos a ciertos iniciados. A la luz de esta visión, naturaleza y cultura son figuradas de nuevo como

compartimentos estancos, mutuamente excluyentes. El narrador es el único personaje que tiene un puente de comunicación, pero luego, al perder el rumbo, queda abocado a la patética evocación de su utopía selvática y al mutismo del iniciado que no puede publicar las claves «mágicas» a las que ha tenido acceso.

Desde un punto de vista ecocrítico, la visión ambiental de Carpentier presenta aquí su flanco más vulnerable. La representación de la selva como contorno sellado e inexpugnable, para ingresar al cual sólo existe una vía secreta de acceso, va en contravía de la experiencia histórica de las últimas décadas. Esta ha demostrado suficientemente que la selva no sólo es accesible por muchos sitios sino también muy frágil, puesto que su vigor y diversidad no cesan de retroceder ante el avance de la deforestación masiva. Si bien *Los pasos perdidos*, como lo indica su título, es entre otras cosas una novela de ilusiones perdidas, hay una ilusión que el narrador mantiene hasta el final. Ella consiste en pensar que la selva es por esencia un ámbito de “tiempos inmutables”, en el que “los viajes del hombre se rigen por el Código de las Lluvias” (1985: 174). A los ojos del narrador, la región que ha visitado es una comarca cerrada, más o menos ajena a los trajines de la historia, de cuyos prodigios es mejor guardar el secreto para evitar que sea invadida por la civilización: “No puedo, en efecto, revelar lo que de maravilloso ha tenido mi viaje, puesto que ello equivaldría a poner los peores visitantes sobre el rumbo de Santa Mónica y del Valle de las Mesetas” (300). Este argumento no carece de lógica: desde hace siglos la naturaleza americana viene siendo descrita como tierra de maravillas, y esos relatos han atraído oleadas siempre renovadas de colonización y de explotación. Sin embargo, la creencia de que es posible guardar el secreto y preservar la inmutabilidad de la selva refleja una percepción anterior a la toma de conciencia de la crisis ecológica. Hoy sabemos que los Códigos de las Lluvias están sujetos a las transformaciones del entorno introducidas por la actividad humana, y que los visitantes cuyo arribo al Valle de las Mesetas el narrador quisiera evitar, van a llegar allí de todos modos, atraídos por la leyenda, por la sed de riquezas, por el deseo de explorar la última frontera, por la intención de desarrollar proyectos agrícolas y mineros –o por alguna otra razón¹¹⁰.

¹¹⁰ No le falta por ende razón a Rodríguez cuando advierte que la novela de Carpentier está teñida de nostalgia anticipada por la destrucción de la selva: “There is a sense of –or wish for– the natural preservations that are projected. The defense of the refugium theory on the basis of symbolic and figurative impenetrability sublimates the fact that the jungle is entirely –and persistently– penetrable” (2004: 216).

Tales inconsistencias no le restan fuerza a la visión crítica de la civilización occidental que Carpentier presenta en su novela. Con esto no me refiero únicamente al malestar expresado en el texto con respecto a la barbarie desencadenada en Europa durante la segunda guerra mundial, sino también a los dardos contra la atmósfera viciada de la gran urbe moderna, en función de cuyas necesidades, sin embargo, prosigue su marcha la colonización de las regiones silvestres que todavía quedan en el planeta. González Echevarría destaca con razón, en *Los pasos perdidos*, “una preocupación que no podemos sino denominar ecológica”, la cual “se manifiesta sobre todo en las escenas en la ciudad, descrita en el último capítulo en términos apocalípticos. La civilización se erige sobre las ruinas de la naturaleza domada y saqueada; la violencia destructora del Apocalipsis se cierne sobre ella” (1985: 47). Por esta vía, a la falta de autenticidad y de arraigo que percibe en los habitantes de la urbe, el narrador le contrapone la fuerza originaria de un mundo selvático acompasado con el ritmo de la tierra. Esa nostalgia de la vida en plena naturaleza es, desde luego, el producto típico de una civilización que presiente que ya ha ido demasiado lejos por el camino del progreso. Pero sería una crasa equivocación pensar que tal sentimiento obedece únicamente a una actitud reaccionaria para la cual todo tiempo pasado fue mejor. La nostalgia en este caso es síntoma de los problemas reales asociados al avance de una concepción «culturalista» que promueve el incremento constante de la libertad y la riqueza de los humanos a expensas de la base natural de la cual depende su subsistencia. Como lo advierte Handley, Carpentier descubre en sus viajes a las selvas del Orinoco que la cultura tiene, “a su propio riesgo”, una “tendencia a crecer impaciente con respecto al mundo natural, y al margen de su dinamismo” (2011: 125). El fallo capital de la cultura moderna es, en este orden de ideas, el de ceder a la tentación de creer en su propia autosuficiencia.

En la oposición ciudad / selva que rige el simbolismo espacial de la novela de Carpentier, podemos ver entonces una crítica a la disociación de naturaleza y cultura dominante en la modernidad. En efecto, desde la época de Bacon y Descartes, el avance cultural y científico se basa en una visión objetiva de la naturaleza, que la concibe como un vasto mecanismo inanimado y, consecuentemente, como un stock de recursos disponibles para su explotación por parte de los humanos. Desde esta perspectiva, el Yo autobiográfico del narrador es una imagen del sujeto moderno entregado a su voluntad de poseer el mundo natural y catalogar su

diversidad¹¹¹. Lo que el narrador constata al final son los efectos nocivos no previstos de esa empresa objetivadora. La atmósfera apocalíptica de la urbe, donde los sujetos perciben la naturaleza ante todo a través de las imágenes difundidas por los medios masivos y aplacan la pérdida de sentido de sus vidas consumiendo drogas y analgésicos diversos, revela el desfase establecido por el mundo moderno entre los imperativos de la agenda humanista –crecimiento económico, aumento de la calidad de vida, protección de los derechos, expansión de la autonomía individual– y los derivados de la dependencia de las formaciones sociales con respecto a los ecosistemas y a los procesos de la biosfera. No en vano la modernidad es representada en el texto por la técnica, las artes, los medios masivos: la avioneta que rescata al narrador, la tinta y el papel que este requiere para escribir el *Treno*, los periodistas que lo acosan cuando vuelve a la gran urbe, la música de Beethoven... Frente a ese orbe afanoso del progreso y el desarrollo históricos, la selva alberga una música y un ritmo distintos que le recuerdan a los humanos su propia condición natural, una música y un ritmo basados en la repetición invariable de los ciclos ecosistémicos, pero no por ello menos delicados y sutiles:

No estoy aquí para pensar. No debo pensar. Ante todo sentir y ver. Y cuando de ver se pasa a mirar, se encienden raras luces y todo cobra una voz. Así, he descubierto, de pronto, en un segundo fulgurante, que existe una Danza de los Árboles. No son todos los que conocen el secreto de bailar en el viento. Pero los que poseen la gracia, organizan rondas de hojas ligeras, de ramas, de retoños, en torno a su propio tronco estremecido. Y es todo un ritmo el que se crea en las frondas; ritmo ascendente e inquieto, con encrespamientos y retornos de olas, con blancas pausas, respiros, vencimientos, que se alborozan y son torbellino, de repente, en una música prodigiosa de lo verde. Nada hay más hermoso que la danza de un macizo de bambúes en la brisa. Ninguna coreografía humana tiene la euritmia de una rama que se dibuja sobre el cielo. Llego a preguntarme a veces si las formas superiores de la emoción estética no consistirán, simplemente, en un supremo entendimiento de lo creado. Un día, los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las calcedonias, en los pardos terciopelos de la falena, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era, desde siempre, un poema. (1985: 270)

¹¹¹ Conche muestra cómo, con la postulación del *cogito*, Descartes “inaugure un processus d’enfermement qui le sépare radicalement de la Nature, laquelle il ne retrouvera jamais. La Nature sera la grande absente du système. Lorsque Descartes parle de « nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature », on voit quelle idée rétrécie il s’en fait” (2001: 5). Tal objetivación de la naturaleza supone “l’idée selon laquelle il existe un monde objectif régi par des lois naturelles et opposé au caractère conventionnel de la vie sociale. Cette idée a préparé le terrain pour l’utilisation instrumentale de la nature par le truchement du dispositif technoscientifique associé à l’essor du capitalisme industriel. D’un côté, les écosystèmes, les matières premières, le climat ; de l’autre, les groupes humains, la propriété privée, les techniques, l’histoire” (Ordóñez 2013: 64).

Momentos de epifanía como este –en el que la resurrección del narrador alcanza su culmen– diluyen el carácter abstracto de las oposiciones naturaleza / cultura, sujeto / objeto, para dar paso a un sentimiento de admiración que se resiste al encasillamiento en el lenguaje académico y cuya expresión exige por ello el aliento vivificador de la poesía. No sólo es plausible pensar, como hace el narrador al final del viaje, que el origen de la música se remonta al mundo animal: el bosque también tiene un lenguaje, una voz, una cadencia, una música que conviene aprender a escuchar, tratar de entender. La naturaleza no es sólo una suma de objetos ni un depósito de materias primas: es una interlocutora, y, a la postre, la matriz que hace posible toda interlocución. Pero el inicio de un diálogo con ella requiere que el hombre se sustraiga a la fluctuación mental de las ideas, al esquematismo de los conceptos, al influjo de las imágenes recibidas, a la rigidez de los saberes doctos. Por eso el narrador decide suspender temporalmente la actividad del pensamiento –una suerte de *epojé* entendida, en vena fenomenológica, como la deliberada interrupción o puesta entre paréntesis de la manera habitual de observar el mundo– en favor de una percepción purificada en la que el mundo mismo pueda manifestarse tal como es, dando paso a una visión directa, genuina. No es que el pensamiento se anule, sino que se aquieta y deja aparecer, como dice Husserl, «las cosas mismas» (2013: 119 y 190-1), así como las aguas de un estanque sólo reflejan la luna en lo alto del cielo si están en perfecto reposo. Es entonces cuando se escucha la «música de lo verde», cuando se percibe la «danza de los árboles». No es cuestión de fundirse con la naturaleza, sino de salir a su encuentro para sentir quedamente su presencia, para entrever, a través de sus manifestaciones parciales en el mundo, su plenitud inabarcable. Al descubrir, en un segundo fulgurante, la danza verde y la música del bosque, el narrador experimenta ese asombro que hace posible, según lo han notado los filósofos desde Platón y Aristóteles, el origen del pensamiento.

Es esencial advertir que no hay aquí ninguna idealización, puesto que se trata de una experiencia inevitablemente efímera, en cuya armonía se trasparenta la finitud de quienes intervienen en ella: tanto los árboles y las hojas del bosque como el hombre que los percibe están abocados a desaparecer, así como toda música desemboca en algún momento en el silencio. En la fugacidad de sus encuentros con la naturaleza, el hombre enfrenta la evidencia de su propia naturaleza mortal. Por eso la presencia de la naturaleza ante el hombre adopta

fácilmente el aspecto de algo inhumano o sobrehumano, como lo constata enseguida quien se ve perdido en la oscuridad del bosque, en medio de una nevada, o quien tiene que sufrir las consecuencias de un sismo, una inundación u otro cataclismo natural. De hecho, la naturaleza suele guardar silencio y ser impasible ante las esperanzas y los sufrimientos de los humanos. Eso no impide que, mientras estamos vivos, sea ella la que nos sustenta, y cuando morimos, sea ella la que acoge nuestros restos. En el fondo, es este sentido trágico de la existencia lo que el narrador echa de menos en la agitación incesante de la urbe, cuyos pobladores se han convertido sin saberlo y sin quererlo en “hacedores de Apocalipsis” (1985: 329) y por eso tienden a idealizar la naturaleza o a ver en ella una fuerza hostil, dependiendo de sus anhelos y de sus temores. Más allá de tales simplificaciones, el narrador comprueba en la selva que la vida y la muerte son la trama y la urdimbre de un mismo pliegue barroco, que el mundo selvático “es implacable, terrible, a pesar de su belleza”, y que la naturaleza “no es algo divertido” sino el escenario de “la vasta tragedia de lo creado” (256)¹¹².

Nótese, por otra parte, que el Orinoco no es el único entorno en donde el narrador entabla una relación de cercanía con el bosque. A la «Danza de los Árboles» que el narrador contempla en la selva le corresponde la «Danza de los Abetos» que busca al final, en la gran urbe, para aliviar su nostalgia. Escribe a este respecto el narrador en su diario:

Quando el recuerdo de Rosario se encaja en mi carne como un dolor intolerable, emprendo interminables caminatas que me conducen siempre al Parque Central, donde el olor de los árboles herrumbrosos de otoño, que ya se adormilan en brumas, me procura algún aplacamiento. Algunas cortezas, húmedas de lluvia, me recuerdan, al tacto, las leñas mojadas de nuestras últimas fogatas, con su humo acre que hacía llorar riendo a *Tu mujer*, junto a la ventana donde se asomaba a tomar resuello. Contemplo la Danza de los Abetos, buscando en el movimiento de sus agujas algún signo propiciatorio. (314)

¹¹² Suscribo por ello la tesis de Handley de que la naturaleza, en *Los pasos perdidos*, en vez de ser pura armonía, es constante patentización de la finitud humana, como lo expresa el treno del hechicero: “Representation that accepts the biological reality of death, of unpredictable change, of surprising beauty and horror, is art attuned to the minute changes and formal dynamism of ecology, an ever-dying, regenerative, and hence baroque, world” (2011: 130). Esto es acorde con el sentido original del término «naturaleza», según lo aclara Conche: “Dire que l’étude de la Nature porte « sur la génération et la destruction » des êtres, c’est dire qu’elle a pour objet, pour tout ce qui est, la venue à être et la cessation d’être : la vie et la mort. Penser la Nature comme φύσις, c’est, suivant l’étymologie, penser la Source génératrice, l’origine et la naissance, la croissance ; mais c’est aussi penser le déclin et la mort. L’évidence de la Nature et l’évidence de la mort ne sont qu’une seule et même évidence” (2001: 13); luego añade: “C’est cela même que signifie le mot « Nature » : que vie et mort ne sont pas dissociables, que le vivant ne saurait échapper à la mort” (67).

La referencia al Parque Central sugiere que también en el corazón de Nueva York, la urbe moderna arquetípica, es posible buscar la compañía de los árboles, escuchar el rumor del viento entre el follaje espeso. No es la única ocasión en que el texto resalta la inconveniencia de pensar naturaleza y cultura como dominios separados. Los entornos que solemos llamar «naturales» exhiben a cada paso en el relato las huellas de la actividad humana –pensemos, por ejemplo, en la admiración del narrador ante los petroglifos que le muestra el Adelantado en la zona más aislada de las Grandes Mesetas (256-7)–, mientras que la existencia social y cultural de los habitantes de la ciudad más industrializada depende de los procesos naturales –baste recordar los videos publicitarios que musicaliza el narrador, basados en grabaciones de la pesca del atún y en imágenes de otras especies marinas comestibles en su hábitat. Para Carpentier no se trata, por lo tanto, de enfrentar naturaleza y cultura –ya hemos visto que en ambas reinan el artificio y la mimesis– sino más bien de subrayar su imbricación. Lo que marca la diferencia entre la Danza de los Árboles en el Orinoco y la de los Abetos en Nueva York no son tanto los árboles ni el viento, sino el talante tan distinto con que el narrador experimenta la presencia de la naturaleza en ambas situaciones. En la selva, la música del bosque señala la cúspide de su resurrección como hombre y como músico. Por eso, mientras dura la danza de encrespadas olas verdes, el narrador está instalado en un presente sin fisuras, en el que capta plenamente la euritmia de los árboles y el viento –se trata de una «epifanía» en el sentido etimológico del término: manifestación, revelación–. Las repetidas visitas al Parque Central indican, por contraste, que la melancolía y el desasosiego se han adueñado otra vez de él, a quien los árboles otoñales le parecen herrumbrosos, adormilados en la bruma –un síntoma de su estado de ánimo en la gran urbe. Habiendo dejado atrás su breve período de resurrección, el narrador está desgarrado de nuevo entre la realidad y el deseo, confinado en su subjetividad, a solas con sus fantasmas y sus añoranzas, y por eso la presencia de los abetos pasa a segundo plano. Los árboles son ahora para él un mero estímulo sensorial que remueve el dolor de su herida, un recordatorio de algo ausente que quisiera recuperar.

La novela de Carpentier muestra, en consecuencia, (1) que naturaleza y cultura no están separadas ni fusionadas, sino entretejidas, y (2) que la salida al encuentro con el mundo natural no desemboca en una concordancia o una comunión plena, excepto durante lapsos fugaces –aunque no por ello menos valiosos y reveladores. La inhabilidad del narrador para permanecer

en la selva por falta de tinta y papel subraya el hecho de que la relación entre naturaleza y cultura funciona como un tejido –no una unión– en el que la naturaleza aporta los hilos básicos que la cultura modela en función de sus necesidades y fines: para escribir el *Treno* hacen falta las técnicas de producción de tinta y papel existentes en la gran urbe, pero para producir tinta y papel hacen falta en primer lugar los árboles y las plantas que abundan en la selva. La inhabilidad posterior del narrador –una vez obtenidas las ansiadas provisiones de tinta y papel– para dar con el camino de vuelta a Santa Mónica de los Venados es a su vez una señal de que el «hiato entre la naturaleza y el discurso» no se puede eliminar (Buell 2005: 33); eso explica por qué el narrador termina representando, en el cierre, la nostalgia de la civilización moderna por la naturaleza perdida, la melancolía de la subjetividad por la plenitud de la realidad fáctica de la que se ha distanciado, la añoranza de la palabra por la carne y la sangre de la experiencia vivida.

Estos resultados negativos, sin embargo, no anulan otros dos resultados igualmente decisivos que se derivan del texto: (1) que la naturaleza, con toda su carga de vida y muerte, es la fuerza creadora, inspiradora sin la cual ninguna formación cultural, ninguna conciencia de sí, ningún discurso ni arte podrían existir; (2) que la reivindicación del barroco como simbiosis o «vida en común», destacada por el texto en tanto que rasgo propio de la realidad americana, tiene un valor que va más allá de esa adscripción regional, puesto que la crisis global contemporánea reclama justamente una nueva simbiosis, una «nueva alianza» entre los procesos culturales y las dinámicas naturales que deje atrás el enfrentamiento de sujeto y objeto dominante en la ciencia y el pensamiento modernos¹¹³. El narrador descubre en la selva que incluso el valor que él más aprecia de su cultura –la música– hunde sus raíces en la historia natural y tiene expresiones inestimables en las sociedades tradicionales. Por eso, para proteger la selva y los saberes autóctonos surgidos de la prolongada convivencia con ella, es crucial reconocer la pluralidad de tiempos y de culturas del mundo. Ello implica, sin duda, una

¹¹³ Tomo la expresión del título del libro de Prigogine y Stengers, quienes escriben: “Il faut qui prenne fin le règne de l’abstraction qui aboutit à figer l’objet en face du sujet. La nature, objet de science, est aussi ce qui a produit les hommes capables de science” (1986: 161); he aquí su conclusión: “La nature n’est pas faite pour nous, et elle n’est pas livrée à notre volonté. ... Le temps est venu de nouvelles alliances, depuis toujours nouées, longtemps méconnues, entre l’histoire des hommes, de leurs sociétés, de leurs savoirs et l’aventure exploratrice de la nature” (392-3). A lo largo del texto los autores muestran en detalle cómo las ciencias viven actualmente la transición hacia un paradigma de inestabilidad, incertidumbre, que bien podríamos llamar «barroco» en el sentido de Carpentier.

profunda revisión del proyecto progresista empeñado en modernizar todas las formas de interacción de los grupos humanos con sus entornos ambientales, en explotar y someter a control racional cada rincón de la biosfera. La pérdida de los saberes y los mundos de la vida ancestrales es lamentable, no sólo por su valor intrínseco, sino porque su desaparición entraña un empobrecimiento del horizonte de expectativas de la propia modernidad. Así lo indican los términos en los que se refirió Carpentier, en una de sus últimas conferencias, a los males acarreados por la oleada colonizadora de los años sesenta y setenta:

La apertura de la Carretera Transamazónica es, a la vez, una necesidad fundamental de la economía americana, y un horrible drama. Con ella y sus ramificaciones, desaparecerán poblaciones enteras de aborígenes americanos, antes de que hayamos podido estudiar a fondo sus tradiciones, sus costumbres, su literatura oral, sus cosmogonías, su música... Ya somos los testigos impotentes de los inicios de un tipo de genocidio que estará enteramente consumado antes de treinta años. (1987: 150)

En conclusión, el alcance de la novela de Carpentier con respecto a la problemática ambiental desborda con mucho el marco de las discusiones sobre lo «real maravilloso», la naturaleza americana o la identidad continental –lo que no significa de ningún modo que esos debates sean irrelevantes. La parodia de las visiones románticas, la crítica del estilo de vida urbano, la afirmación del carácter esencialmente ambiguo de la existencia humana llevadas a cabo en *Los pasos perdidos* subrayan las insuficiencias del proyecto modernizador y plantean la urgencia de un cambio de paradigma. Aunque la novela de Carpentier no escapa a la ambivalencia constitutiva de las narrativas de la selva –así lo evidencian el lenguaje y las actitudes de su protagonista, impregnados hasta la médula del mismo impulso explorador y colonizador que sirve como motor de la modernidad–, podemos ver en su rehabilitación del exceso barroco una afirmación de los poderes creadores y simbióticos de la naturaleza frente a la pretendida autosuficiencia de la razón instrumental. La obra contiene, en este sentido, dos vertientes críticas, una *deconstructiva*, basada en la reapropiación paródica de los imaginarios coloniales y románticos de la selva, otra *afirmativa*, orientada a la reivindicación del barroco y de lo «real maravilloso» americano.

Como el lector advertirá, esas dos vertientes –que el cuadro 7 recapitula– condensan de hecho las preocupaciones principales que han guiado mi lectura:

Cuadro 7. Las dos vertientes críticas de *Los pasos perdidos*

<p><u>Vertiente</u> <u>deconstructiva</u></p>	<p>Crítica de las ilusiones románticas de regreso a la naturaleza Imposibilidad de ser a la vez occidental y autóctono, visitante y nativo Develamiento de los imaginarios de la selva como palimpsesto colonial Fracaso de la oda vocal y sinfónica concebida por el narrador-músico</p>
<p><u>Vertiente</u> <u>afirmativa</u></p>	<p>La naturaleza como ámbito barroco y fuente de inspiración América como <i>patchwork</i> de tiempos históricos, culturas, ecosistemas Necesidad de un ensamble simbiótico renovado de naturaleza y cultura Elogio de lo «real maravilloso» en el texto del narrador-Carpentier</p>

En el plano deconstructivo, el trabajo de Carpentier radicaliza el enfoque crítico iniciado por Rivera. En un conocido pasaje de *La vorágine*, Cova expresa la ruptura de sus ilusiones románticas frente a la realidad selvática en estos términos: “¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales!” (1987: 197). Este pasaje prefigura otro de Carpentier en *Visión de América*: “Nada de evocación literaria. Nada de mitos encuadrados por el alejandrino o domados por la batuta” (1999: 22). En *Los pasos perdidos*, Carpentier lleva esa empresa de desmitificación a un nivel más alto de conciencia autocrítica, poniendo al descubierto las causas por las cuales no es tarea fácil sustraerse al influjo de los discursos heredados. No en vano la obra despliega en su propio tejido verbal las aporías de la escritura sobre la realidad americana, tematizando a la vez los imaginarios de la naturaleza y el trasfondo histórico que subyace a ellos y que apuntala silenciosamente su permanencia en el tiempo. En su búsqueda de una expresión genuina del barroco americano, Carpentier descubre que el problema con la naturaleza continental no es que no haya sido verbalizada y se necesite un nuevo Adán que la nombre, sino que los estratos de lenguaje que la envuelven nos impiden nombrarla, o para ser más precisos, nos hacen nombrarla, aun sin quererlo, al trasluz de proyecciones míticas e históricas de vieja data. El fracaso final del narrador en la escritura del *Treno* simboliza al mismo tiempo la quiebra de sus pretensiones de originalidad y su incapacidad para articular en forma duradera su actividad artística con el mundo natural en el cual ha encontrado inspiración.

Cuando pasamos al plano afirmativo, la dimensión ambiental de la novela adquiere mayor relieve. Frente a la pérdida de sentido de la vida de la urbe, en donde “cualquier apetencia profunda, cualquier rebeldía, cualquier impulso, es atajado siempre por el miedo” (1985: 311), el texto plantea la posibilidad de una «resurrección» insuflada por la pujanza creadora de la naturaleza, por su vitalidad barroca que, mediante un “vasto movimiento de posesión, de acoplamiento, de incestos” (265), posibilita el reciclaje constante de los seres y de las formas. El cierre del texto enfatiza el riesgo de que tal resurrección sea efímera, y de que culmine en un retorno al decaimiento y a la alienación. La historia del narrador-músico, de hecho, no ofrece indicaciones acerca de cómo eludir ese riesgo, ya que nos conduce a un universo curativo pero hermético y arcano, cuya puerta de acceso se abre por un breve lapso antes de cerrarse en forma irreversible. No obstante, el elogio de lo «real maravilloso» y la afirmación de América como escenario de una renovación basada en la simbiosis de tiempos, de culturas y de formas de vida indican tácitamente la dirección en la que conviene avanzar. La novela de Carpentier sugiere la necesidad de repensar el binomio «naturaleza / cultura», no porque sea preciso abandonar esos conceptos, sino para superar la noción moderna que los concibe como antagonistas. La cultura es un complemento y no un sustituto de la naturaleza. La idea de «regresar a la naturaleza» es vana en la medida en que nuestra percepción de los entornos ambientales está siempre impregnada de cultura, sea que vivamos en una gran urbe o en mitad de la selva. Lo que se requiere más bien es superar la nociva segregación de mundos instaurada por el dualismo moderno. A este respecto, la elaboración de modalidades simbióticas e incluyentes de acople de las formaciones sociales con los entornos ambientales es una vía que, en las actuales circunstancias, merece la más detenida consideración.

Más allá de lo «real maravilloso» y del «realismo mágico»

El punto débil de la estética de Carpentier, que ha contribuido decisivamente a opacar la pertinencia de *Los pasos perdidos* con respecto a la problemática ambiental, es su definición esencialista de la realidad latinoamericana como «maravillosa» e «insólita». No me detendré ahora a enumerar las numerosas voces críticas que han detectado en esa tesis, con razón, el germen de una nueva exotización de la cultura y la geografía de la región –un corolario pernicioso que ha rondado igualmente a la narrativa del «realismo mágico», con la que, a pesar

de las diferencias de estilo y los matices en los modos narrativos, lo «real maravilloso» está estrechamente emparentado¹¹⁴. Baste señalar que la posición del «realismo mágico» y de lo «real maravilloso» en tanto que modos narrativos postcoloniales es difícil, ya que, si bien subvierten ciertos presupuestos básicos del racionalismo ilustrado, sobre todo el de la separación estricta de lo natural y lo sobrenatural, a la vez corren el riesgo de abonar el prejuicio racionalista según el cual lo legendario o mágico es típico de pueblos premodernos, atados a tradiciones y creencias míticas superadas hace tiempo en el Occidente progresista. Por su hibridez, estos subgéneros sitúan a sus autores en un escenario en el cual se exponen a incurrir, o bien en un esencialismo primitivista que los amarra nostálgicamente al pasado perdido, o bien en un tropicalismo que hace de sus relatos un producto de consumo en las metrópolis de la aldea global, perdiendo de uno u otro modo su filo crítico.

Resulta tanto más notable, por ello, la pericia narrativa que ha permitido el surgimiento de obras maestras como *Los pasos perdidos* o *Cien años de soledad*, cuya calidad se debe, entre otras razones, al hecho de que sus textos incluyen puntos de vista que socavan la deriva exotista de sus modos de expresión. Esto les permitió a sus autores eludir, en sus mejores creaciones posteriores, la tentación de repetir mecánicamente unas fórmulas que se habían revelado exitosas. Así por ejemplo, la prosa de García Márquez logra su máxima limpidez y rigor en *El general en su laberinto*, una obra que rehúye a propósito los gestos del «realismo mágico». En su novela sobre Bolívar, García Márquez pone en boca de este personaje histórico un reclamo de autonomía continental cuyos términos resaltan la aspiración de que América Latina, además de ser libre territorialmente, lo sea también cultural y mentalmente. Dicho reclamo no supone que América sea un lugar extraño a (o inconmensurable con) la tradición europea; supone sólo que es un lugar distinto. Bolívar enuncia su declaración de independencia así: “«Los europeos piensan que sólo lo que inventa Europa es bueno para el universo mundo,

¹¹⁴ Cito sólo dos autores. Para Rama, lo «real maravilloso» de Carpentier es “una reformulación, ajustada a los nuevos parámetros, del *exotismo* que los latinoamericanos cultivaron tanto para los europeos que lo solicitaban como para los propios compatriotas de las ciudades que comenzaban a ignorar lo que pasaba más allá de los suburbios. Tan deliciosamente artificioso (y reparador espiritualmente) como las novelas pastoriles que se escribieron en el quinientos para el cenáculo cortesano de las ciudades italianas” (1981: 236). Chiampi dice, por su parte, refiriéndose al realismo mágico: “Por más que se admita el potencial creador de la palabra en la nueva novela hispanoamericana, su deseo de crear «mágicamente» un referente mediante la nominación se somete irremediamente al código de una lengua prestada para incorporar lo real americano al repertorio occidental. La pasión adánica (legítima como lenguaje) es despojada de la intención mágica por tal contingencia histórica, y solamente la convoca para atender, una vez más, a la exigencia foránea de la moda de lo exótico americano” (1983b: 53).

y que todo lo que sea distinto es execrable»” (1989: 130), y luego de repasar algunas de las masacres y carnicerías que han ensangrentado la historia europea, concluye: “«Así que no nos hagan más el favor de decirnos lo que debemos hacer... No traten de enseñarnos cómo debemos ser, no traten de que seamos iguales a ustedes, no pretendan que hagamos bien en veinte años lo que ustedes han hecho tan mal en dos mil... ¡Por favor, carajos, déjenos hacer tranquilos nuestra Edad Media!»” (132). Esta voluntad que afirma la diferencia de América Latina con respecto a Europa adoptando implícitamente como marco de referencia el legado cultural europeo, es análoga a la que forma el núcleo propulsor de las narrativas de lo «real maravilloso» y el «realismo mágico». No se trata de un rechazo frontal de la modernidad sino de una reacción contra una modernidad trunca, parcial, insensible a la composición mixta y a las especificidades culturales de las sociedades de la región.

En el caso de Carpentier, su afirmación de la diferencia americana es vigorosamente matizada por el señalamiento expreso de las bases antropológicas en virtud de las cuales sus historias y personajes se insertan en el marco de una condición humana compartida. Buena muestra de ello es el cuento “Los advertidos”, ambientado en la misma región del Orinoco en la que se sitúan los hechos narrados en los capítulos centrales de *Los pasos perdidos*. El cuento ilustra bien la noción de Carpentier de que el narrador latinoamericano no debe limitarse a recrear el color provincial ni los tipos humanos de la región, sino resaltar lo que desborda el regionalismo, según lo explica en un ensayo: “No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano, además) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, pueda hallarse en las gentes nuestras” (1987: 10). El eje del cuento es el mito del Diluvio en su versión suramericana. El interés de Carpentier por los mitos relativos a una gran inundación ocurrida en la selva aparece esbozado en *Los pasos perdidos*, en el pasaje en que el narrador habla de los petroglifos que el Adelantado le mostró un día, trazados en la parte más alta de unas paredes de roca para ascender hasta la cual se habrían requerido unos andamios elevadísimos. Evocando el tema, el Adelantado cuenta a su vez el asombro que lo invadió el día en que oyó a su hijo Marcos referir la historia del Diluvio Universal, de la cual nunca le había dicho nada por considerarla una patraña. Resultó que Marcos había oído un relato similar de boca de unos indios de la selva, quienes decían que los petroglifos habían sido dibujados

“en días de gigantesca creciente, cuando el río se hinchara hasta allí, por un hombre que, al ver subir las aguas, salvó una pareja de cada especie animal en una gran canoa” (1985: 257).

El cuento “Los advertidos” refiere la historia de ese hombre, un anciano indígena de la selva llamado Amaliwak, al que «la Gran-Voz-de-Quien-Todo-lo-Hizo» le encarga la tarea de construir la canoa. Lo más sugestivo es que, cuando la inundación sobreviene, Amaliwak descubre que él no es el único elegido, que hay muchos otros navegantes de distintas razas, guiados por dioses de distintas culturas, embarcados en navíos de distintos estilos que llevan en su interior especies animales distintas. El cuento recrea, por lo tanto, una pluralidad de horizontes culturales que, sin embargo, es compatible con la existencia de una condición humana común. Si bien cada horizonte tiene rasgos únicos e irremplazables, la unidad de lo humano coexiste con esa variedad: los representantes de cada raza adoran sus propios dioses, pero todos tienen un dios; hablan lenguas distintas, pero todos tienen una para comunicarse; comen alimentos diversos y beben distintos licores, pero todos necesitan preparar alimentos y bebidas para subsistir; y así por el estilo. De esta manera, Carpentier recrea el mito de la Gran Inundación y a la vez lo desmitifica, lo relativiza. Si bien cada variante del mito (la historia suramericana de la Gran Canoa de Amaliwak, la semítica del Arca de Noé, la griega de Deucalión, la asiática del Hombre de Sin, etcétera) se presenta como la versión verdadera de la tentativa de depuración de la cultura humana por parte de la divinidad, la multiplicidad de relatos invalida esa pretensión. Los mitos aparecen entonces como expresiones parciales de un modo de pensar compartido por todas las culturas, pero cambiante y sujeto a toda suerte de variaciones geográficas e históricas.

Carpentier sigue aquí, desde luego, el tipo de afirmación de la unidad en la multiplicidad característico de las ciencias humanas de la primera mitad del siglo XX, tal y como este fue desarrollado en los estudios de mitología comparada de Frazer –en especial sus escritos sobre las tradiciones y leyendas de la Gran Inundación– y en el estructuralismo de Lévi-Strauss¹¹⁵. El

¹¹⁵ Las similitudes entre relatos procedentes de distintas partes del mundo se deben, según Frazer, a dos factores: “Many of these resemblances are to be explained by simple transmission, with more or less of modification, from people to people, and many are to be explained as having originated independently through the similar action of the human mind in response to similar environment” (1916: 233). Con esto Frazer no quería decir que la selva amazónica fuera similar a la llanura mesopotámica, sino que los pueblos que habitaban en esos lugares conocían los efectos de inundaciones causadas por la creciente de los ríos. En cuanto a los trabajos de Lévi-Strauss, estos muestran, según Carpentier, que “el pensamiento colectivo de cualquier pueblo de los mal llamados «primitivos» o «salvajes» procede de acuerdo con leyes universales que son comunes a todos los hombres” (1999: 101).

novelista cubano, empero, va más allá de esas fuentes en un aspecto específico, a saber, su énfasis en el hecho de que la pluralidad de horizontes entraña la necesidad de una apertura dolorosa de cada horizonte particular con respecto a los otros. Esto entraña, a su vez, una fuente constante de conflictos, ya que los encuentros no siempre tienen un cariz constructivo y culminan con frecuencia en choques violentos. Cada horizonte existencial y cultural tiene, en efecto, la tendencia a considerarse a sí mismo el portador de la verdad sobre el mundo. De ahí la desilusión de Amaliwak y los otros sabios al descubrir que cada uno de ellos no es el único elegido, sino apenas uno entre muchos: “Una gran congoja... les ponía lágrimas a las gargantas. Se había venido abajo el orgullo de creerse elegidos –ungidos– por las divinidades que, en suma, eran varias, y hablaban a los hombres de idéntica manera” (1977: 59). Cuando la Gran Inundación termina y cada uno de los sabios retorna a su región de origen, Amaliwak sufre su segunda desilusión, al constatar que la catástrofe purificadora no ha dado sus frutos, pues los humanos siguen tan inclinados como antes a la agresividad y la guerra: “Amaliwak regresó rápidamente a la Enorme-Canoa, viendo cómo los hombres, recién salvados, se mataban unos a otros” (60). Ambas desilusiones están asociadas, ya que la propensión al mal que caracteriza a los humanos –y que la inundación no logra desarraigar– es atizada por la multiplicidad de opiniones y enfoques implícitos en la pluralidad de horizontes, según lo nota Amaliwak: “Los dioses eran muchos –pensaba–. Y donde hay tantos dioses como pueblos, no puede reinar la concordia, sino que debe vivirse en desavenencia y turbamulta en torno a las cosas del Universo” (59-60).¹¹⁶

Carpentier relata, por ende, la historia de un fracaso (el del proyecto de los dioses de regenerar a los humanos), pero también la de un aprendizaje difícil (a partir de ahora, como lo sugiere el título del cuento, los sabios están «advertidos»: ninguna cultura es única, ningún dios es único, nadie puede considerarse a sí mismo el único elegido). Esto indica hasta qué punto Carpentier era consciente de que su afirmación de la particularidad histórico-geográfica de

¹¹⁶ Uso en estos párrafos el término «horizonte» en el sentido que le da Gadamer: “The horizon is the range of vision that includes everything that can be seen from a particular vantage point” (2004: 301). La posibilidad de lograr el entendimiento en un contexto de pluralidad de horizontes culturales requiere lo que Gadamer llama «apertura», que consiste en la capacidad de reconocer y de aceptar, no por coacción sino en forma voluntaria, los puntos de vista ajenos que restringen o recortan el punto de vista propio (355). Tal tipo de reconocimiento, como lo muestra el cuento de Carpentier, casi siempre resulta doloroso, ya que obliga a cada quien a aceptar los límites del horizonte de visión en el cual estaba cómodamente instalado hasta el momento del choque o del encuentro con los otros.

América Latina tenía lugar en un contexto de globalización inminente de los choques y los intercambios culturales. Para el escritor cubano, lo que implican mitos como el de Amaliwak, compartido por piaroas, shirishanas y otros grupos indígenas del Orinoco, es que con ellos “América reclama su lugar dentro de la universalidad de los mitos, demasiado analizados en función exclusiva de sus raíces semíticas o mediterráneas” (1999: 30-1). Aquí tenemos una ilustración del alcance y los límites del americanismo carpenteriano: la idea es rehabilitar lo específico de la cultura regional, pero en el seno de un universalismo cuyos estándares de reconocimiento vienen dados por la tradición del humanismo europeo. Este aspecto ha sido subrayado por Oelker, quien opina que el encuentro de los sabios en altamar durante la inundación “se constituye en proyecto y modelo, en *germen utópico de un humanismo de las virtudes cotidianas* que se traducen en la preocupación por el otro como sujeto igual, aunque diferente de mí” (2003: 84). Ese utopismo es neutralizado en parte por el desencanto final de Amaliwak, el cual indica que la propensión humana al mal es indesarraigable. El problema es que, bajo estas premisas, la tasación de lo «real maravilloso» depende de una mirada externa para la cual la realidad latinoamericana suele lucir ajena, peculiar. Eso explica la tensión que mina la postura de Carpentier, la cual, en primera instancia, pone el acento en la diferencia: «América es distinta», pero luego, ante el deslizamiento a lo pintoresco que eso conlleva, traslada el énfasis hacia la similitud: «América no es tan distinta, después de todo».

Dicha tensión, definatoria de la postura del intelectual latinoamericano dividido entre dos mundos, marca en profundidad el barroco de Carpentier, cuya entusiasta descripción de la naturaleza americana y de su pura inmanencia manifiesta en sí misma las señales del marco histórico-discursivo al que pertenece. En palabras de Rama, el barroquismo de Carpentier “deviene un discurso ficto que opera dentro de las severas constricciones de la sociedad. Su incesante y zigzagueante desvío, su enroscamiento, su sistema de sustituciones laterales, su tenaz reiteración de una misma energía material, testimonian la compresión dentro de la cual se formula y el forzoso sometimiento al poder” (1981: 245). Pero –y así lo indica el desenlace de “Los advertidos”, cuando el viejo Amaliwak constata que ha perdido el tiempo y que todo ha vuelto otra vez al mismo punto en donde estaba al comienzo– ese poder que constriñe el despliegue barroco de lo «real maravilloso» no es solamente el de los discursos (μῦθος) bajo cuyo imperio emerge la cultura latinoamericana moderna, sino también el de la naturaleza

(φύσις), en cuya historia regida por la alternancia de las fuerzas de la vida y la muerte, por el incesante aparecer y desaparecer de los entes, la historia humana forma apenas un bucle más. La naturaleza, con su ímpetu creador / destructor, es “pavorosa en su dulzura exterminadora”, cual “la voz de la Gran-Serpiente-Generadora cuyas palabras cantarinas helaban la sangre” (1977: 51). En consecuencia, este cuento selvático no sólo compendia los temas medulares que recorren de cabo a rabo la obra de Carpentier, sino que muestra una vez más cómo esta acaba poniendo en duda las ilusiones modernas de soberanía de la historia con respecto al mito, de la cultura con respecto a la naturaleza.

El arpa y la sombra (1979), pequeña joya narrativa publicada por Carpentier un año antes de su muerte, ratifica hasta qué punto él mismo fue uno de los críticos más lúcidos de la estética de lo «real maravilloso». En esta novela, el blanco de la parodia es Cristóbal Colón, cuya vida y acciones son sistemáticamente desmitificadas mediante una composición que es, entre otras cosas, “un viaje a través de los siglos y los continentes” (Kundera 2005: 188). El texto muestra cómo el navegante genovés no fue verdaderamente un descubridor, sino más bien un soñador, un embustero, un publicista *avant la lettre* que, a despecho de su supuesta condición de portador de la fe de Cristo, le concedía más importancia a la consecución de oro que a la salvación del alma de los indígenas. Esta crítica punzante resulta tanto más sugestiva si tenemos en cuenta la identificación, apenas velada, del autor con el personaje. Así como la inminencia de la muerte obliga al personaje a ajustar cuentas con su pasado, el autor ajusta cuentas con el suyo, a sabiendas de que *El arpa y la sombra* es su despedida del reino de este mundo. En ese ajuste de cuentas salen a relucir las afinidades entre un Colón que cuenta maravillas en la corte española acerca de las tierras recién halladas y un Carpentier que le cuenta maravillas acerca de esas mismas tierras al público ilustrado varios siglos después. El escritor cubano reconoce de este modo, según lo comenta Benítez Rojo, “que su Retablo de Maravillas –su teoría de «lo real maravilloso»– era una farsa, un *performance* que, vistiendo un pintoresquismo de nuevo cuño, le sirvió para maravillar a los tronos intelectuales de Occidente” (1989: 264).

No obstante, la obra de Carpentier es más que sólo el fruto de un aplicado pregonero de maravillas. Al duplicar paródicamente la escritura de Colón, al mostrar cómo este inventa un mundo a la medida de sus deseos y aspiraciones a partir de textos de Marco Polo, Séneca,

Plinio y otros autores, Carpentier subvierte la historia tradicional, haciéndola blanco de una revisión crítica, poniendo entre paréntesis la gesta descubridora. El repaso paciente de las crónicas, comenzando por los diarios de Colón, pone en evidencia su textura fabuladora, en la que se trenzan apretadamente los hilos de la naturaleza y de la historia. Con su literatura, y a semejanza de los cronistas del siglo XVI, Carpentier abre un espacio en donde la historia americana se aparta del discurso oficial para transformarse en testimonio de la experiencia vivida, con todas sus contradicciones entre el mundo que aparece ante la vista y el que proyecta la imaginación, entre la realidad que se percibe y la que se desea o se teme, entre la identidad que se deja atrás y la que se vislumbra en el horizonte, elaborada a partir de retazos heteróclitos. Como anota Martin, “las voces de los cronistas son voces escindidas en ellas mismas, voces en busca de una identidad, voces alienadas de sus fuentes... El peregrinar de Colón y Alvar Núñez, de Bernal Díaz y Cortés por tierras de América espejea un viaje interior que fuerza un doble movimiento de separación del viejo ser y de identidad con el nuevo” (1995: 37). Si bien Carpentier, al igual que el narrador de *Los pasos perdidos*, comienza repitiendo inconscientemente los gestos de los europeos recién llegados a América, a la larga se distancia críticamente con respecto a ellos, dejando atrás la solemnidad de los orígenes y de la historia oficial. Después de constatar que su entusiasmo y su asombro ante la realidad americana repiten viejos ademanes ya inscritos en las crónicas y los diarios de viajes, Carpentier arriba al verdadero descubrimiento: que esa realidad es maravillosa –incluyendo “lo feo, lo deforme, lo terrible” que hay en ella (1987: 114)–, no porque sea americana, sino porque es real, a despecho de los discursos histórico-literarios que la exaltan o la deforman, la embellecen o la satanizan –y lo mismo vale para la selva tropical.

El nuevo panorama que así surge muestra cómo la escritura histórica es un tribunal cambiante que interpreta los hechos de acuerdo con los intereses y expectativas de quien la escribe cada vez. Es sólo a posteriori que la historia parece una sucesión causal nítida y bien hilada; mientras se la está viviendo es confusa e incierta. Prueba de ello es que Colón nunca supo realmente a dónde había llegado y la reina Isabel nunca sospechó el impacto que los viajes colombinos tendrían a largo plazo; el oro buscado apareció años más tarde, cuando ya ambos descansaban bajo tierra. Tres siglos después, el papa Pío IX –por cálculo político y basándose en la imagen idílica que Roselly de Lorgues traza en su biografía del Almirante–

trata de canonizar a Colón sin saber que la conducta de este no refleja en absoluto los valores cristianos. En realidad, como lo sugiere la última parte de *El arpa y la sombra*, nunca hay un Juicio Final; una y otra vez es preciso retomar los hechos y reinterpretarlos a la luz del estado del arte y de las nuevas cuestiones que surgen por el camino. ¿Y acaso no es eso lo que hace el propio Carpentier? Durante la fantástica deliberación que le niega a Colón la beatificación, Julio Verne –reconocido experto en «viajes extraordinarios»– comparece como testigo y plantea una cuestión embarazosa: “«*Por este viaje, el viejo mundo asumía la responsabilidad de la educación moral y política del mundo nuevo. ¿Pero, acaso estaba a la altura de esa tarea, con tantas ideas estrechas como acarreaaba, sus impulsos semi-bárbaros, sus odios religiosos...? Por lo pronto, empezó Colón por apresar a varios indios, con el propósito de venderlos en España*»” (1979: 166). La revisión carpenteriana de la biografía de Colón pone de manifiesto lo que, a fin de cuentas, este personaje podía representar desde el punto de vista de las poblaciones amerindias: “Para ellos, Christophoros –un Christophoros que ni un solo versículo de los Evangelios citó al escribir sus cartas y relaciones– fue, en realidad, un Príncipe de Trastornos, Príncipe de Sangre, Príncipe de Lágrimas, Príncipe de Plagas –jinete de Apocalipsis” (145).

Por otra parte, al revolver los polvorientos anales de la historia, surgen eventos olvidados significativos, como este que Andrea Doria le menciona a Colón:

Bartolomé Cornejo en San Juan de Puerto Rico abrió, y con la anuencia de tres obispos, la Primera Casa de Putas del Continente, el día 4 de agosto de 1526 –fecha memorable aquélla, que algo tuvo ya de «Día de la Raza», puesto que allí laboraban mozas traídas de la Península, porque las indias, que nunca habían practicado el tal oficio, ignoraban las mañas que tú y yo bien conocemos... ¿eh, marino? (179)

Esto también es parte del legado de los europeos en América, insinúa socarronamente Carpentier, burlándose de la historia tradicional; también es parte de lo «real maravilloso» y de la simbiosis continental, insinúa a la vez, burlándose de sí mismo. El narrador-Carpentier parte en busca de los orígenes de la cultura latinoamericana y estos se le escapan una y otra vez, detrás de una maraña de imágenes y de textos; mas no por ello vuelve con las manos vacías: en su lugar encuentra un cúmulo de eventos postergados, de lugares geográficos ignorados, de capítulos tachados de la historia secreta de los países de la región que forman la sustancia de buena parte de su obra. Los dos intentos fallidos de santificación de Colón recreados por

Carpentier en su novela-testamento son buenos ejemplos de sucesos históricos que, rescatados del olvido, nos asombran y nos hacen ver la historia aprendida en el colegio a una luz distinta. La tensión entre lo pintoresco y lo universal revela así su faceta creativa. Carpentier desentierra los viejos relatos míticos, retoma los discursos endurecidos por la inercia de la tradición y los relativiza mediante un reciclaje paródico que le cierra el paso a nuevas formas de identificación rígida o de canonización.

Por eso el valor más perdurable de la obra de Carpentier no se encuentra, a mi juicio, en sus consignas americanistas ni en su inmersión en la red intertextual sobre la cual ha sido construida la imagen de América a través de los siglos, sino en su exploración de las sinergias de mito e historia, de naturaleza y cultura, en el contexto de la problemática incorporación de América Latina al universo mental de Occidente. Ahí radica, por lo demás, la pertinencia de sus novelas y cuentos de cara a la situación contemporánea. Desde la perspectiva elaborada por Carpentier, la rehabilitación del barroco y la simbiosis de culturas / mundos es la semilla para una posible renovación civilizatoria en el seno de la globalización –aunque, desde luego, la suerte de esa semilla depende de azares históricos y de decisiones pendientes ligadas al despliegue de la civilización tecnológica. Su postura anticipa aquí planteamientos como los de Glissant, quien ve en la afirmación de la identidad a través de las relaciones e intercambios con los otros (y no a través del aferramiento a una raíz o a un mito de origen) la base de la «creolización», entendida por el escritor martiniqueño, no como una fusión sino como una convergencia –Carpentier diría: simbiosis– de culturas que se articulan entre sí cual retazos de una colcha abigarrada y multiforme, renuente a las tendencias a la homogeneización o a la estandarización¹¹⁷.

Es igualmente significativo que en la propia obra de Carpentier aparezcan esbozadas rutas recorridas luego por otros narradores en novelas que adoptan, en mayor o menor grado, una postura crítica en relación con las estéticas de lo «real maravilloso» y del «realismo mágico». Entre las novelas ambientadas –por lo menos en parte– en la selva, se destacan tres:

¹¹⁷ Según Glissant, “la créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation « s’intervalorisent », c’est-à-dire qu’il n’y ait pas de dégradation ou de diminution de l’être, soit de l’intérieur, soit de l’extérieur, dans ce contact et dans ce mélange” (1995: 16); por esta razón, es preciso “sortir de l’identité racine unique et entrer dans la vérité de la créolisation du monde (21); en ello se juega, a juicio de este autor, el entendimiento entre culturas a escala global: “Vivre la totalité-monde à partir du lieu qui est le sien, c’est établir relation et non pas consacrer exclusion” (50).

Daimón (1978) de Abel Posse, *La danza inmóvil* (1983) de Manuel Scorza, *Colibrí* (1984) de Severo Sarduy. En estas obras, las referencias a la selva como un ámbito «real» tienden a eclipsarse, dando paso a textos en los que el ambiente selvático es apenas un simulacro, una construcción imaginaria, una referencia literaria.

En *Daimón*, Posse se adentra en los terrenos de la nueva novela histórica, ampliamente abonados por el trabajo narrativo de Carpentier. El escritor argentino enfoca sus críticas en el impacto adverso ejercido en América por los europeos. En el marco de un viaje ilusorio de Lope de Aguirre y los marañones a lo largo y ancho del continente desde el siglo XVI hasta el XX, Posse resalta, a nivel cultural, los efectos negativos derivados de la imposición del cristianismo por los españoles, y a nivel ambiental, la correspondiente degradación de los ecosistemas. En vena nietzscheana, el narrador apoda a los europeos “blanquiñosos” y juzga que la cruz, más que un símbolo sacro, es un “instrumento de torturas” (1989: 28) que delata la pulsión de muerte y la voluntad de poder de los invasores. Aguirre lucha en el más allá con las almas de los indígenas asesinados, pues la mala conciencia sigue acosándolo. Algunos de ellos lo interpelan airados: “«¿Has visto, Lope? ¿Qué queda de vuestro cristianismo? Mejor hubiera sido que no hubierais venido a salvarnos. ¡Ja! ¡Haz que nos devuelvan nuestros dioses, tan solo así habrá paz, no te hagas ilusiones, hermanito! ¡Eran verdaderos nuestros dioses: nunca hubieran enseñado a malgastar la vida en una cruz!»” (105). En cuanto a la relación con el mundo tropical, el narrador define a los europeos por su “rotunda incapacidad para comprender el equilibrio y el orden natural de las cosas” (28). En la novela de Posse, los invasores son una plaga que altera sin remedio la armonía edénica imperante hasta entonces en “los reinos selváticos”. Empero, a diferencia de lo que sucede en *Los pasos perdidos*, la noción de que la selva era el paraíso no tiene un contrapeso crítico que destaque el origen colonial de esa noción, lo que le resta fuerza al contenido ecologista de la obra.

En *Colibrí* de Sarduy abundan las imágenes convencionales de la selva –el gran río, las bandas de macacos, las nubes de jejenes chupadores de sangre, las toninas danzantes, la espesura de helechos y árboles gigantes fatigada por los cazadores, incluso el viaje del protagonista al corazón de la selva y luego de retorno a la ciudad–, pero transfiguradas por una prosa cuyo exceso barroco ya no es proliferante sino lujoso, cuyo derroche verbal no es acumulativo sino afiligranado. El texto de Sarduy ofrece un extraño relato que utiliza como

disfraz los tropos de *La vorágine* y de *Los pasos perdidos*, reduciendo a pura imagen las aventuras de busca del origen –en especial el atado a la percepción telúrica de la naturaleza continental– y ahondando la impugnación del subjetivismo y el dualismo modernos –en especial la separación despótica «hombre / mujer» que subyace al machismo latinoamericano. Con ligeras pinceladas esparcidas aquí y allá, la novela pinta la selva como un ámbito donde los procesos biológicos forman una macabra escenografía, en la que unas formas de vida se agitan bulliciosamente mientras otras caen o se hunden, con intervalos de reposo que escanden la pulsación verbal del pliegue barroco:

A medida que caía la noche, se alzaba el alboroto de la selva: gritos, aleteos, chillidos, picos perforadores, patas lacerantes o constructoras, frutos cayendo, crujidos, picoteos, acezos, arrullos, defecaciones, vómitos. A veces, como si obedeciera a un agotamiento colectivo, o a lo tajante de una orden, surgía un silencio, instante petrificado que venía a romper un golpe fibroso y seco, un nido que caía desde muy alto y se estrellaba contra el tapiz verdinegro del suelo. Recomenzaba de inmediato la algarabía unánime. (Sarduy 1984: 45-6)

Este pasaje, cuya cadena de significantes parece un remedo de la «Pavorosa Música Nocturna» escuchada por el narrador-músico de Carpentier en cercanías de Santa Mónica de los Venados, es un buen ejemplo de cómo *Colibrí* estiliza o deforma rasgos tomados de otras narrativas de la selva. Lo mismo puede decirse de la figura de La Regente, que es una copia monstruosa de la madona Zorayda Ayram de *La vorágine*, o de la Cabeza Colosal Olmeca que encuentra el protagonista en la selva (36-7) y que parodia el hallazgo de los petroglifos selváticos en *Los pasos perdidos*. González Echevarría ha mostrado cómo la utilización de esta y de otras estrategias narrativas similares “corroboran la autenticidad, la autoctonía del mito de lo nuevo, pero sólo para revelar a la vez las contradicciones que lo constituyen. El arte americano, el artista americano, está condenado a la novedad, pero esta no representa un escape de lo viejo, de lo antiguo, de lo anterior, sino una especie de danza de la muerte con él” (1987: 242). La vía escogida por Sarduy en *Colibrí*, con su recreación transgresora de las novelas canónicas, refleja un tránsito del tipo de simbiosis ontológica llevado a cabo por Carpentier en *Los pasos perdidos* y por García Márquez en *Cien años de soledad*, a otra forma de simbiosis que podemos denominar «tropológica», en la que el autor corta amarras con respecto a la concepción mimética del lenguaje y se entrega a un ejercicio de simulación y regodeo verbal, con todos los riesgos que conlleva ese exceso dilapidador.

La danza inmóvil de Scorza nos ofrece, a su turno, una confrontación de los mecanismos en virtud de los cuales América Latina se vuelve objeto de percepciones tópicas en Europa. El texto incluye en el primer capítulo –a través de la voz de uno de los personajes principales, un escritor suramericano que trata de convencer a un editor de que publique su novela– la sinopsis de su argumento:

Estoy escribiendo la historia de un guerrillero que agoniza amarrado a un árbol de la Amazonía... Mientras muere, el personaje rememora su vida y más concretamente su fuga... Hay personajes que narran la historia desde París. La novela es un contrapunto entre un guerrillero y un ex guerrillero. Desde otro punto de vista, un conflicto entre dos hombres que deben optar entre el Amor y la Revolución. Uno escoge la Revolución. El otro, el Amor. Al final de sus vidas ambos creen que el otro eligió mejor. Por un juego de espejos envidian sus vidas... En París es donde los dos personajes deben escoger entre Amor y Revolución. (1983: 17-8)

Como sucede en *Los pasos perdidos* y en “El camino de Santiago” de Carpentier, los hechos narrados en *La danza inmóvil* oscilan entre dos mundos contrapuestos: el centro y la periferia, París y la Amazonía peruana, el Sena y los ríos selváticos –el Tambo, el Urubamba–, los espacios cerrados de los restaurantes y apartamentos lujosos en la ciudad y los espacios abiertos en la selva. En ese contraste, París es el polo principal en torno al cual gravitan los destinos de los personajes. Allí es donde el escritor se afana por persuadir al editor del interés que tiene su obra. El texto sugiere que la inclusión del entorno selvático y de los guerrilleros en la trama responde en parte a un cálculo del escritor para lograr ese objetivo. Esos eran, al fin y al cabo, el tipo de escenario y de personajes que muchos lectores europeos esperaban encontrar en una novela hispanoamericana en los años ochenta. En este sentido, *La danza inmóvil* no sólo vuelve objeto de burla las circunstancias de su propia génesis y publicación, sino que satiriza el sometimiento de los autores a las exigencias de un mercado editorial marcado por el llamado «boom» narrativo de los años sesenta, por el carisma de personajes como el Che Guevara, por las noticias relativas a los movimientos guerrilleros. Como dice Schwartz, la novela de Scorza es “una metanarrativa innovadora que irónicamente critica la producción transnacional de una gran parte de la narrativa contemporánea latinoamericana” (1997: 438), sin excluir del campo de visión “su propia transformación en un bien de consumo cultural, incorporando las negociaciones legales, la propaganda de los medios masivos, y las relaciones públicas

literarias” (443). De ahí el rol de París como eje de la red corporativa a través de la cual se filtran todas las historias narradas en el texto, mientras la selva aparece sólo como insumo simbólico «reputado». “La transformación de la narrativa latinoamericana en un bien de consumo”, concluye Schwartz en su análisis de la novela, “tanto si uno la detesta, la resiste o la ridiculiza, es tan real que es incluso «ficcionalizada»” (447).

En este marco autorreferencial, el humor de Scorza se ceba en la conversión de lo «real maravilloso» y el «realismo mágico» en nuevos estereotipos de una América Latina exótica y apasionada, mediante exageraciones tan patentes que lo reducen al absurdo, como la lluvia de peces con forma de falos que cae sobre Iquitos: “Las gentes gritan en las calles: «¡Están lloviendo shullos!», comienzan a bailar, a abrazarse, a perderse detrás de las tapias, a desplomarse detrás de los arbustos, a confundirse en los oleajes de una fornicación colosal” (1983: 148). Al mismo tiempo, el texto que leemos muestra cómo el recurso a los estereotipos por vía del reciclaje paródico resulta ser una estrategia narrativa efectiva. Cuando uno de los agentes le reprocha al escritor suramericano que su novela, tal como la ha resumido, es sólo otra historia más en la que al protagonista «se lo traga la selva» (17), el escritor arguye con vehemencia que el verdadero núcleo de los hechos narrados es París, pero eso no impide que su texto reincida en los tópicos que ya habían sido sometidos a escrutinio en *La vorágine*. Así, en el pasaje en que Nicolás Centenario se escapa de la Colonia Penitenciaria del Sepa, Basurco dice que esa Colonia “no requiere muros, ¿para qué?, la vigilan selvas, ríos, pantanos infranqueables, víboras mortales, grandes tigres negros” (20). Una y otra vez el texto revive las viejas representaciones del infierno verde, de “las selvas asfixiantes, fangosas, pululantes de otorongos, de grandes víboras, arañas mortales, de animales y peligros con nombre y sin nombre” (173). Para los militares, la selva es una aliada de los guerrilleros y traficantes, como lo advierte el capitán Arce durante su cacería del gringo Pent: “En esa maldita selva de Ayacucho, cualquiera puede esconderse” (153).

Las relaciones amorosas truncadas de los protagonistas expresan la lógica de mediación y el cúmulo de malentendidos que rigen las representaciones de la realidad de América Latina en Europa –y viceversa. Santiago seduce a la francesa Marie Claire con mentiras, haciéndole un dramático relato de su presunta participación en los hechos de la caída de Salvador Allende durante el golpe militar de Pinochet en Chile (42-3), pero después, cuando Marie Claire se

entera de que Santiago, enamorado de ella, ha abandonado la guerrilla, su pasión por él se esfuma. En realidad, ella no estaba enamorada de Santiago sino de la imagen que él encarnaba: la efigie romántica del guerrillero que lucha por su pueblo, una imagen que la hacía sentirse partícipe de una causa justa, redimiéndola de la mediocridad de su tranquila y placentera vida parisina. La otra cara de la moneda es simbolizada por Nicolás Centenario, quien, atado a la tangarana amazónica de la cual sabe que saldrán los ríos de hormigas que lo van a devorar, delira recordando su amor con Francesca en París, frustrado por la convicción revolucionaria que lo ha llevado a esa selva de la que ya no saldrá, y entonces la ciudad luz y la espesura amazónica se mezclan, se invaden la una a la otra, se trenzan en un solo flujo de imágenes, una corriente híbrida hecha de mundos paralelos que terminan superponiéndose, como cuando el guerrillero cruza a nado el Boulevard Saint-Germain (95-8).

La figura de Nicolás atado a la tangarana es sin duda la alusión irónica más evidente al realismo mágico, pues ella compendia en forma ejemplar los hilos claves de la historia de los Buendía en *Cien años de soledad*: el personaje de Scorza está amarrado a un árbol –como el fundador José Arcadio Buendía–, es un subversivo –como el coronel Aureliano Buendía– y al final se lo comen las hormigas –como al bebé con cola de cerdo cuya muerte prelude la destrucción de Macondo–. Además, su apellido –Centenario– es una velada alusión al título de la novela de García Márquez. Un siglo de agitada historia de una dinastía familiar da paso al perfil inmóvil de un hombre en el cual la única danza que se percibe es la del espeso oleaje de hormigas que se desliza sobre él. Notemos, sin embargo, que esa imagen del hombre devorado por las hormigas nos remite igualmente a las narrativas del primer tercio del siglo XX, entre ellas “La miel silvestre” de Quiroga y algunas escenas de *La vorágine* de Rivera –la invasión de tambochas, la muerte de Barrera devorado por las pirañas–. Este sistema de alusiones a las capas de lenguaje que han articulado la simbiosis de naturaleza e historia en América Latina adquiere una resonancia tanto más desengañada y sarcástica en el texto de Scorza en la medida en que, esta vez, las hormigas son un instrumento en manos de los militares, que las utilizan para anonadar los sueños revolucionarios del guerrillero –así como en *Cien años de soledad* el diluvio ya no era la “Lluvia de Cólera de Dioses” que caía en “Los advertidos” de Carpentier (1977: 52), sino un evento desencadenado por los ingenieros de la Compañía Bananera “como un pretexto para eludir compromisos con los trabajadores” (García Márquez 1987: 422).

No menos ilustrativa resulta la imagen del momento en que Nicolás, que ha venido huyendo dejándose arrastrar por la corriente del río durante varios días, es capturado por los militares. El evento es inesperado para él, pues sobreviene en la noche, luego de un aguacero, justo cuando se siente más resguardado por la oscuridad y sólo le falta evadir un puesto de control antes de escapar de sus perseguidores:

Tiritando mira el último Puesto de Control. Pero un inusitado resplandor lo ciega. ¿De dónde tamaña luz, ese mediodía tan cercano que parece brotar de él? ¡Brotó de él! Las luciérnagas, todas las luciérnagas, se adhieren a las superficies húmedas. Infinitas luciérnagas lo esculpen en oro, incrustan de oro su balsa de oro, con angustia de oro quiere ahuyentar a sus delatores de oro, con manos de oro trata de apartar la capa de oro que cubre su cuerpo de oro, las luciérnagas que lo coronan Nicolás I, Señor de las Lluvias, Rey de las Corrientes. La balsa se acerca al Puesto, piensa arrojarse al agua, demasiado tarde, los centinelas descubren la embarcación fulgurante de Nicolás I y último, primer y postrero monarca de las luciérnagas, destronado en el momento mismo en que vencía... (222)

Esta escena, en que la imagen vistosa de Nicolás cubierto de luciérnagas se hace eco de la de Mauricio Babilonia rodeado de mariposas amarillas, apunta a la vez al pasado colonial y al presente inmediato de la sociedad peruana. Ella pone sobre el tapete, por un lado, los hilos que vinculan los hechos narrados con la tradición de la búsqueda de El Dorado. A bordo de su balsa, Nicolás repite el cuadro legendario del cacique indígena que se cubre de oro antes de bañarse en las aguas de la laguna a la que acude a depositar su ofrenda. El imaginario de las riquezas sumergidas en el río u ocultas en el bosque se halla tan hondamente anclado en el inconsciente colectivo que continúa gobernando en buena medida la articulación de historia natural e historia humana en el continente. En ello se basa, por ejemplo, el tráfico de armas de Pent, quien recauda dinero en Estados Unidos de inversionistas a quienes seduce pintándoles “las fabulosas posibilidades de la «Amazonian Wood». Un tronco de madera fina no cuesta nada puesto en la desembocadura del Amazonas; pero desembarcado en Hamburgo vale cien veces su precio en dólares” (145). Pero, por otro lado, la imagen del hombre que brilla en la oscuridad alude también al grupo *Sendero Luminoso*, probable destinatario de las armas importadas por Pent y que estaba muy activo en la sierra en la época de publicación de la novela. Desde este ángulo, es irónico que el polvo de oro formado por la miríada de insectos refulgentes haga del guerrillero un reflector humano y revele su presencia a los soldados del

puesto de vigilancia, abonando el camino hacia la otra escena diurna en la que otra miríada de insectos –esta vez de color oscuro: las hormigas– dará cuenta de él.

En este y otros pasajes de la novela de Scorza se trasparenta la dificultad de compaginar la necesaria crítica de la transformación de la narrativa latinoamericana contemporánea en bien de consumo con la preservación de su indudable potencial crítico con respecto a las formas de dominación neocolonial. Si el modo narrativo empleado en *Cien años de soledad* impugna la pretensión del racionalismo moderno de ser el único poseedor de las claves para establecer la verdad acerca de la realidad, su reciclaje paródico en *La danza inmóvil* pone de manifiesto los límites de esa crítica. El realismo mágico, al situar en pie de igualdad los códigos de lo natural y lo sobrenatural, tratando con idéntica familiaridad los hechos menudos de la vida cotidiana y los eventos inauditos o prodigiosos, conjuga lo espiritual y lo material en un único plegamiento barroco –como ya vimos que sucedía, por otras vías, en la obra de Carpentier–, pone entre paréntesis la noción moderna de naturaleza y acaba suscitando, según lo apunta Chiampi, “la desnaturalización de lo real y la naturalización de lo maravilloso” (1983b: 205) o bien, como dice Chanady, la «naturalización de lo sobrenatural» (1985)¹¹⁸. La renovada visión del mundo que así surge es susceptible, sin embargo, de convertirse en una mera válvula de escape o una fórmula de evasión para un público cansado de vivir bajo las reglas del sistema económico y social vigente, basado en las premisas racionalistas de la modernidad. Así lo sugiere la novela de Scorza, que no en vano se cierra, en un último juego de espejos entre Europa y América Latina, con el contraste de la muerte de Nicolás, golpeado y entregado por el capitán Basurco a la voracidad de las hormigas en la selva peruana, y la banal disputa de los encopetados millonarios Reitz y de Marly en *La Coupole*, quienes se arrojan el uno al otro una bandeja de crema Chantilly y un baldado de aceite usado para motor ante la divertida estupefacción de los

¹¹⁸ Chiampi destaca en el rótulo «realismo maravilloso» –que ella prefiere al de «realismo mágico»– “la expresividad del oxímoron que instala en su significante el significado de la no-disyunción” (1983b: 167); según esta autora, el realismo maravilloso “tiende a anular la discriminación entre la naturaleza y la sobrenaturaleza, por el rechazo de la arbitrariedad de la norma y de la represión contenida en el juego de los contrarios” (80). Chanady, por su parte, caracteriza así el realismo mágico: “The description of a supernatural event as normal eliminates the antinomy between the real and the supernatural on the level of the text, and therefore also resolves it on the level of the implied reader. Although the latter still perceives this antinomy, he suspends his normal reactions of wonder in order to conform to the requirements of the textual code. If the abnormal is described as normal, then reader response is determined accordingly. An antinomy which exists on the semantic level is resolved in the act of reading if the focalizer does not perceive it and if the narrator invalidates the contradiction between the real and the impossible by describing both kinds of phenomena in the same way. It is this resolution of semantic antinomy on the level of focalization which characterizes magical realism” (1985: 36).

clientes del restaurante. Refiriéndose a tal disputa, el narrador comenta con sarcasmo: “A estos héroes de Chantilly y aceite quemado, ¿les faltaba una verdadera guerra?” (1983: 230).

Al oxímoron del «realismo mágico», y de paso también al de lo «real maravilloso», Scorza les opone, en consecuencia, otro que denuncia el riesgo de petrificación que acecha a los escritores y artistas poscoloniales: la «danza inmóvil», la canonización esterilizante, la metamorfosis en bloques estratégicamente puestos sobre el pedestal de la otredad, en calidad de flamantes piezas del inagotable museo de los colonialismos. Los desenlaces de *Los pasos perdidos*, de *El arpa y la sombra*, de *Cien años de soledad* y de *El general en su laberinto* deberían ser suficientes para mostrar hasta qué punto los autores de estas novelas se resisten a entregarse a un ensueño utópico o a una reivindicación complaciente de la diferencia de América Latina. No obstante, dentro de la lógica del capitalismo global, los peligros de usurpación de la creatividad periférica por las fuerzas del mercado son ubicuos, ya que, como lo anota Durix, “los poderes imperiales privan a los pueblos colonizados no solamente de sus territorios y riquezas sino también de su imaginación” (1998: 187). Las novelas de Posse, Sarduy y Scorza que acabo de comentar señalan –cada una a su manera, e independientemente de sus planteamientos más o menos afines al posmodernismo en boga en las últimas décadas del siglo XX– la necesidad de una vigilia crítica constante.

También hay que contar, por lo demás, con aquellos autores que han recreado el mundo selvático empleando fórmulas afines a la estética del «realismo mágico». Buena muestra de ello son dos narraciones de Isabel Allende, su cuento “Walimai” y su novela *La ciudad de las bestias* (1989 y 2002). En estos textos, los imaginarios tradicionales conviven con ligeros apuntes críticos con respecto a las dinámicas de la colonización. La escritora chilena articula ambos relatos en torno al nomadismo forzado que marca la historia moderna de muchos pueblos selváticos. “Walimai” tiene el interés de que su narrador es un indígena de la selva venezolana, desde cuya perspectiva los colonos blancos y mestizos parecen sucios y torpes, débiles y totalmente inhábiles para moverse por la espesura, lo que no les impide estar persuadidos de su superioridad y dejarse llevar por la codicia y el ímpetu explotador. Los forasteros recurren incluso a la inoculación deliberada de enfermedades contagiosas entre las tribus para expulsarlas de sus tierras, como sucede en *La ciudad de las bestias*, cuya trama alude a la debacle demográfica vivida en la región a causa del arribo de los hombres blancos.

Los relatos y consejos de Walimai a su nieta subrayan el contraste entre la relación armoniosa de los indígenas con su entorno, en el cual se camuflan hasta hacerse virtualmente invisibles, y la depredación que traen consigo los colonos. La autora, que ha colaborado con Greenpeace en campañas orientadas a preservar los bosques fomentando la publicación de libros en papel reciclado, instrumentaliza las facetas más llamativas de la cosmovisión indígena y los tópicos más socorridos del realismo mágico como estrategia para atraer la atención del público lector juvenil acerca de las dificultades que atraviesan hoy las selvas tropicales húmedas.

Un caso distinto, mucho más interesante, es el del novelista peruano Mario Vargas Llosa, cuyas obras se apartan de los enfoques de lo «real maravilloso» y del «realismo mágico», favoreciendo un modo narrativo más próximo al realismo tradicional. A las novelas selváticas de este escritor, por su posición destacada en la narrativa hispanoamericana contemporánea, por su enorme difusión internacional y, sobre todo, por el interés intrínseco de la forma en que se representa en ellas el universo amazónico, les dedicaré el capítulo siguiente.

Capítulo 6

El antagonismo entre bárbaros y civilizados en las novelas selváticas de Mario Vargas Llosa

«Esta tierra está hecha de hermosuras que jamás se han contado, o se han contado malamente lo cual ha sido peor que callarlas.»

César Calvo, *Las tres mitades de Ino Moxo*, 187.

« Si l'Occident a produit des ethnographes, c'est qu'un bien puissant remords devait le tourmenter...»

Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, 497.

Uno de los ejes de las narrativas de la selva es el dualismo de «civilización» y «barbarie», dos términos que, siguiendo la pauta fijada por Sarmiento en *Facundo*, hacen referencia a la cultura urbana letrada de corte progresista y al mundo natural aún no domesticado, portador de fuerzas opuestas al despliegue de la modernidad. El planteamiento de ese debate, sin embargo, suele seguir en el subgénero un camino inverso a la que sigue en la obra de Sarmiento. Si la cuestión que afana al ensayista argentino es la derrota de las fuerzas civilizadoras afincadas en Buenos Aires ante el avance de la barbarie procedente de las pampas y encarnada en la figura del caudillo gaucho, en los cuentos y novelas de la selva son los heraldos de la civilización quienes, abandonando las ciudades para adentrarse en los ámbitos salvajes del continente, fracasan en su intento por llevar allí las luces del progreso. Sarmiento atribuía el triunfo del caudillo bárbaro al hecho de que la gran ciudad le había negado a las provincias los beneficios de la civilización y había tenido que pagar un alto precio por su arrogancia (1993: 136). En las narrativas de la selva, son hombres educados en las ciudades y vinculados con la elite ilustrada quienes tienden un puente entre las urbes y el mundo selvático, pero sus proyectos, marcados por el signo de la explotación, la utopía, el delirio, tropiezan con escollos que los hunden. La exploración que las narrativas de la selva hacen en torno a tales fracasos arroja luces sobre los obstáculos que le impiden a la civilización moderna adoptar una relación simbiótica con las selvas tropicales.

En comparación con otros entornos ambientales de América Latina –la puna, el chaco, los llanos, el *sertão*–, la selva parece ser especialmente refractaria a la incorporación al mundo moderno y a la organización estatal del espacio. Así lo indica la amplia difusión de los imaginarios del infierno verde, los cuales expresan las dificultades de los forasteros para acomodarse al entorno selvático, la propensión de algunos de ellos a recurrir a la violencia en las condiciones que rodean habitualmente la inmersión en la espesura, la tendencia a percibir la selva como un escenario de amenazante otredad. Los imaginarios paradisiacos, lejos de ayudar a resolver el problema, lo agravan, dando pie a toda clase de fantasías sobre la pureza del bosque y las maravillas ocultas en su seno. Desfigurada por las proyecciones del miedo y del anhelo, desgarrada por esa violencia que unas veces le abre y otras le cierra el paso a las promesas de enriquecimiento, a partir de la bonanza cauchera la selva se vuelve un desafío importante –aunque todavía no urgente– para los gobiernos de diversos países de América Latina. ¿Qué uso darle a los vastos territorios selváticos, aparentemente muy fértiles? ¿Cómo integrar a las estructuras de la nación las comunidades autóctonas que habitan en ellos? ¿Cómo aprovechar los recursos de la selva sin alterar drásticamente sus procesos endógenos? ¿De qué modo evitar los pillajes a los que esas regiones están expuestas, debido a la precaria presencia del estado y a la frecuente corrupción de sus funcionarios?

Las narrativas de la selva tocan a menudo estas cuestiones, sobre todo en las obras de autores que, como Sarmiento en su época, intervinieron en la escena pública de sus países al frente de partidos políticos de corte liberal. Tal es el caso de Rómulo Gallegos y de Mario Vargas Llosa. Recordemos que Gallegos fue presidente de Venezuela durante nueve meses de 1948, al cabo de los cuales fue depuesto por un golpe militar. Vargas Llosa, por su parte, estuvo cerca de ser elegido presidente del Perú en 1990, luego de año y medio de intenso proselitismo a la cabeza del movimiento Frente Democrático. Ambos autores, desde mucho tiempo antes de su implicación en actividades políticas, habían abordado en sus novelas el problema de cómo explotar y encauzar el potencial de las zonas selváticas, convirtiéndolas en factor de progreso para sus respectivos países. En su replanteo del viejo debate entre civilización y barbarie, obras como *Canaima*, *La casa verde* y *El hablador* claramente se sitúan del lado de la civilización, entendida como proceso de desarrollo socioeconómico al cual la selva y sus habitantes tarde o temprano tendrán que adaptarse. De ahí que en esas obras los

indígenas sean presentados casi siempre como tribus primitivas sumidas en el atraso; de ahí el malestar de Gallegos y Vargas Llosa ante la brecha que se interpone entre los espacios civilizados y las selvas tropicales; de ahí su caracterización de esa brecha en términos dicotómicos, sea en el plano espacio-temporal (porque el tiempo pausado y los ambientes intrincados de la selva se diferencian radicalmente de la segmentación espacial y el vértigo temporal imperantes en las ciudades) o en el socio-cultural (porque los pobladores indígenas y mestizos del Amazonas y el Orinoco, debido a sus formas de vida supuestamente arcaicas y a su entendimiento mítico de la realidad, resultan a su juicio incompatibles con la lógica de la racionalidad modernizadora).

Consideremos por un momento las dos novelas mayores de Gallegos. Al comparar sus desenlaces, se advierte que en *Doña Bárbara*, obra arquetípica de los llanos venezolanos, el matrimonio de Santos Luzardo con Marisela, la hija de la protagonista, expresa la confianza del autor en la conquista de la tierra por el imperio de la ley y en el empalme de las grandes llanuras con la civilización, única vía para hacerlas productivas e integrarlas en la economía y el desarrollo cultural de la nación; por contraste, en *Canaima* –cuyo escenario principal no son los llanos sino la selva– esa confianza se disipa, y el enlace de Marcos Vargas con la indígena Aymara simplemente confirma la disolución del ímpetu emancipador del primero en el seno de la inmensidad selvática. No en vano el narrador se lamenta desde el comienzo del relato de la triste suerte “del aborígen abandonado a su condición primitiva, que languidece y se extingue como raza sin haber existido como pueblo para la vida del país” (1970: 9). Las reflexiones de Marcos Vargas luego de unirse a la tribu de Ponchopire tienen un tono similar: “¿Sería posible sacar algo fuerte de aquellos indios melancólicos? ¿Quedarían rescoldos avivables de la antigua rebeldía rabiosa bajo aquellas cenizas de sumisión fatalista?” (262). Por su conocimiento de la selva, los indios en principio estarían mejor habilitados que cualquier blanco para aprovechar la productividad de la tierra y la abundancia de recursos hídricos de la región. Pero una vez instalado entre ellos, Marcos Vargas desecha tales ideas y, abrazando con tristeza a Aymara, abandona su sueño secreto de “crear un gran pueblo indio”. Rubricando el abatimiento que se adueña del personaje, el narrador comenta: “Frente a ellos, bajo la noche fosca, el Ventuari arrastraba su inútil caudal. Aguas perdidas sobre la vasta tierra inculta” (263). El cierre de la novela, con el envío del hijo de Marcos Vargas a un colegio de la capital,

sugiere que la articulación de la vida selvática con el mundo civilizado a la larga pasa por el mestizaje. Se trata, sin embargo, de un final abierto, que no descarta la posibilidad de nuevos fracasos dolorosos, asociados a proyectos políticos integradores poco acordes con la historia natural y social de la selva.

Al igual que Gallegos, muchos otros escritores hispanoamericanos del siglo XX asumen de entrada, a tono con la tendencia predominante entre las elites cultivadas, una concepción rectilínea de la historia según la cual la modernidad representa el progreso civilizatorio mientras que la selva representa el atraso y la barbarie. No obstante, ya hemos comprobado que las narrativas de la selva suelen incluir una dimensión crítica vigorosa con respecto a los impactos suscitados en la selva por la civilización occidental, acompañada con frecuencia del empeño por rehabilitar los entornos salvajes de los prejuicios y estigmas que los acosan. Esa tensión típicamente mestiza entre la tradición y la modernidad, entre el impulso crítico y la vocación civilizadora, entre la denuncia de los atropellos vividos en las selvas y el deseo por llevar a ellas el desarrollo y el progreso, se manifiesta con particular intensidad en las novelas de Mario Vargas Llosa, autor del que me ocuparé a continuación y que, en buena medida, prolonga hasta nuestros días la senda inaugurada por Sarmiento y continuada por Gallegos, modulándola de acuerdo con las cambiantes circunstancias históricas de una América Latina lanzada a toda máquina por el sendero de la globalización.

Vargas Llosa ha escrito hasta la fecha cuatro obras en las que el ambiente selvático es central y que abarcan casi la totalidad de su trayectoria como novelista: *La casa verde* (1966), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *El hablador* (1987) y *El sueño del celta* (2010). La distancia temporal entre la primera y la última es de casi medio siglo, un lapso durante el cual el pensamiento político de Vargas Llosa ha tenido una evolución en la que se distinguen varias fases, sin que sea siempre fácil discernir con precisión la lógica que rige el tránsito de una fase a la siguiente y el impacto que ello ejerce sobre su trabajo narrativo. Puesto que el abanico de problemas abordados y el repertorio de técnicas narrativas desplegado en esas obras son sumamente variados y sugestivos, bien podría consagrarse una monografía completa al estudio de las representaciones de la selva en la obra de Vargas Llosa. Mis pretensiones en este capítulo son más moderadas. En las páginas que siguen, concentraré la atención en la forma como Vargas Llosa aborda un grupo escogido de temas: la oposición entre la barbarie selvática

y los empeños civilizatorios en *La casa verde* y en *Pantaleón y las visitadoras*, el impacto del mundo moderno sobre las comunidades indígenas de la selva en *El hablador*, el legado histórico de las caucherías en *El sueño del celta*.

Las huellas del legado colonial: La casa verde y Pantaleón y las visitadoras

La lectura de *La casa verde* medio siglo después de su aparición suscita ante todo una sensación de perplejidad. Pero esta no se debe a la compleja estructura de la novela, ni al refinamiento de las técnicas narrativas utilizadas por el autor, ni a las dificultades formales que plantea la obra y con las cuales el lector actual ya está familiarizado. La perplejidad surge más bien del encuentro con una novela en la que el enfoque crítico con respecto a la herencia colonial coexiste con la reincidencia de diversos tópicos coloniales a lo largo del texto. En esta novela aflora una vena rebelde que se ajusta bien a las convicciones expresadas por Vargas Llosa en su discurso al recibir el premio Rómulo Gallegos en 1967, según las cuales el escritor es un “eterno aguafiestas” cuya razón de ser radica en “la protesta, la contradicción y la crítica” (1986a:177-8) y “la literatura es una forma de insurrección permanente” que “no admite las camisas de fuerza” (179). A tono con ello, cuando revisamos la rica producción novelística hispanoamericana de los años sesenta *La casa verde* se destaca por la forma en que relativiza las fronteras entre civilización y barbarie, mostrando que estas no coinciden con los que el discurso colonialista decimonónico traza comúnmente entre el mundo urbano occidental y la selva primitiva, sino con los que sería necesario trazar, de manera transversal, entre las facetas civilizadas y las facetas bárbaras de la propia cultura occidental, sea en su despliegue en las metrópolis o en sus incursiones en las zonas selváticas. No obstante, en *La casa verde* encontramos también abundantes referencias a la selva que reproducen fielmente las pautas de los imaginarios heredados de la época colonial, una lista de tópicos que incluye la barbarie de los nativos y su comportamiento animalesco, el enmarañamiento indescifrable de la espesura selvática, la necesidad de civilizar esas regiones salvajes, y así sucesivamente¹¹⁹. ¿Cómo

¹¹⁹ La intensidad de las contradicciones que recorren la obra de Vargas Llosa ha sido señalada por diversos autores. Se destacan entre ellos Ortiz, quien ve en *La casa verde* “un campo de tensiones ideológicas en el que se critican y reafirman, a la vez, realidades y visiones de mundo colonialistas” (2012: 119), y Muñoz, quien escribe: “The oscillations and contradictions in his sociotheoretical thinking have so far made it imposible for Vargas Llosa to offer his readers an unified moral or conceptual system” (2000: 103).

explicar esta rara conjunción de insolencia y docilidad, de rebelión y conformismo? ¿A qué se debe esta paradoja en virtud de la cual Vargas Llosa deshace con una mano el cuadro crítico que traza con la otra?

Para darle una respuesta plausible a estas preguntas, hace falta exponer más claramente y con ayuda de ejemplos el cariz que asume esa duplicidad en la novela. El hilo conductor central de *La casa verde*, el factor cohesivo y unificador de las cinco historias que se alternan en el texto, es la exploración de las relaciones entre cultura y naturaleza, las cuales asumen en la novela de Vargas Llosa la forma de un enfrentamiento entre civilización y barbarie. Consecuentemente, los hechos narrados en el texto están ambientados en dos espacios geográficos contrastantes: la selva amazónica, con sus anchos ríos y sus bosques espesos, y la ciudad de Piura, situada en el litoral seco del norte del Perú. En *Historia secreta de una novela*, Vargas Llosa explica el contraste: “Piura es el desierto, el color amarillo, el algodón, el Perú español, la «civilización». Santa María de Nieva es la selva, la exuberancia vegetal, el color verde, tribus que aún no han entrado a la historia, instituciones y costumbres que parecen supervivencias medievales” (1971: 9). En el plano cultural se sitúa entonces la ciudad de Piura, circundada por las arenas del desierto costero y que, como lo indica el entrecomillado utilizado por Vargas Llosa, no representa la civilización propiamente dicha, sino sólo su periferia –Piura es una ciudad pequeña, provinciana y relativamente apartada del resto del Perú, sobre todo en la época de los acontecimientos referidos en la novela–. Allí se encuentran las dos casas verdes que, además de compartir el nombre, están dedicadas a la misma función: el burdel legendario de don Anselmo y el que administra muchos años después su hija, la Chunga. En el plano natural se sitúa el vasto entorno selvático, atravesado por ríos caudalosos –el Marañón, el Santiago, el Ucayali– y en donde habitan diversos pueblos nativos –shapras, aguarunas, huambisas, achuales–. Allí están además los centros de operaciones de las instituciones que constituyen las principales avanzadas de la civilización a mediados del siglo XX en la Amazonía peruana: el Ejército, la Guardia Civil y la Iglesia, representada por la Misión de monjas de Santa María de Nieva.

El texto, empero, no enfatiza la separación entre los dos términos de la oposición, sino que resalta su unidad indisociable. Así lo indica el título de la obra, que une el objeto «casa» –producto cultural por excelencia y emblema de la civilidad– con el color «verde» –símbolo del

entorno natural amazónico—. La descripción de la primera casa verde refuerza tal vínculo, pues ella, “como un organismo vivo, fue creciendo, madurando” (Vargas Llosa 2004: 127) y la pintura verde que la cubría “acabó por imprimir al paisaje una nota refrescante, vegetal, casi líquida” (128). Lo natural y lo cultural se fusionan de este modo en una imagen eficaz y nítida. También apunta en igual dirección el constante entrelazamiento de historias selváticas y piuranas, con personajes de una región que aparecen luego en la otra y escenas de la ciudad que son el contrapunto de otras ocurridas en la selva¹²⁰. El pasaje mejor logrado a este respecto es el de los relatos contiguos de la quema del bosque en la isla del río Santiago donde llega a instalarse Fushía con Lalita y el incendio de la primera casa verde en Piura a instancias del padre García (266-73). No es casual que aparezcan uno justo al lado del otro el incendio del bosque de lupunas —“ya está, se quemaron los diablos”, comenta Fushía (267)— y el del lupanar —“no se podía entrar, era el infierno ahí dentro”, dicen los mangaches que tratan de rescatar a la hija de don Anselmo del fuego (272)—: esta rima narrativa acopla dos situaciones en las que las fronteras entre civilización y barbarie se desplazan y ya no coinciden con las que separan la naturaleza y la cultura, o la selva y la ciudad. El comentario casual de Fushía, quien se burla del temor de los huambisas a quemar el bosque, subraya el trasfondo cristiano que subyace a la representación tradicional de la barbarie y a la vez lo relativiza, pues la creencia de los indígenas de que dentro de las lupunas hay duendes malignos es paralela a la de los misioneros que, desde los tiempos de la conquista, solían ver en la selva un ámbito minado por las fuerzas del mal. Las palabras ambiguas de los mangaches durante el incendio del lupanar en Piura son a su vez el reflejo simétrico del comentario de Fushía; si bien ellos sólo están explicando por qué no han podido sacar a la hija de don Anselmo de las llamas, su afirmación de que el interior de la casa verde era el infierno involuntariamente se hace eco del discurso intolerante del padre García, quien, al estilo de un inquisidor, no vacila en incitar a la multitud enardecida a destruir ese sitio que desde hace tiempo él viene fustigando en sus sermones como un antro de perdición, una antesala del castigo eterno.

¹²⁰ El alcance de la técnica de los vasos comunicantes para la interpretación de la obra ha sido indicada a menudo por los críticos. Köllmann destaca que en *La casa verde* “the dual categories of civilization and barbarism contaminate each other, just like the two contrasting settings of the novel become intertwined” (2014: 103). Williams, por su parte, afirma que el lector de la obra a la postre “discovers that the lives and identities of certain characters (particularly Bonifacia and Lituma) blur the boundaries of the «jungle» and «the city»” (2010: 75).

Este pasaje del texto, aparte de mostrar que en las ciudades la barbarie puede desatarse con tanta o más ferocidad que en las selvas, sugiere que son las mismas empresas y acciones destinadas a difundir los valores de la civilización occidental las que conducen a acciones bárbaras. Ello se debe a que sus promotores, convencidos ciegamente de su superioridad e insensibles a la perspectiva de los otros, reproducen la actitud colonial y no tienen el interés ni la voluntad de entablar un auténtico diálogo. En el fondo, lo que describe Vargas Llosa son dos modalidades distintas pero mutuamente solidarias de quemar la casa verde de la barbarie. Fushía obliga a los huambisas a destruir el bosque porque, a su juicio, los temores de los indios son meras supersticiones y la vegetación es sólo maleza que hace falta limpiar para poder vivir en la isla; el padre García incita a la multitud a destruir el burdel porque ve en él el factor que arrastra a los piuranos al pecado. En lugar de oponerse simétricamente, la destrucción del burdel (la casa construida en la que se atrincheró el pecado) y la del bosque selvático (la casa natural en la que se refugian las supersticiones) aparecen como aspectos complementarios de una faena civilizadora que no vacila en apelar, cuando lo cree necesario, al poder del fuego purificador.

Profundizando esta línea crítica, en *La casa verde* las intervenciones bienintencionadas de los heraldos de la cultura y del progreso suelen producir resultados funestos a causa de su incongruencia con una realidad marcada por la violencia. Dos de las líneas argumentales claves del texto son ejemplos elocuentes de ello. La primera es la historia de Bonifacia, la Selvática. Recordemos que, en la obertura de la novela, las monjas de la Misión de Santa María de Nieva, afanosas de sembrar en la selva las semillas de la fe cristiana, participan en la captura de un grupo de niñas indígenas a las que piensan civilizar, enseñándoles la diferencia entre el bien y el mal. Si bien las monjas primero ponen el grito en el cielo y después no cesan de rezar ante la agresividad con la que actúan los guardias encargados de la redada en la aldea aguaruna, sus protestas resultan gazmoñas o, al menos, ingenuas, pues la iniciativa ha sido de ellas y es apenas lógico que los indígenas opongan resistencia ante el atropello del que son objeto. En todo caso, las niñas raptadas son llevadas a la Misión, donde oficia como guarda otra chica indígena –una muchacha criada por Jum, el cacique aguaruna de Urakusa– a la que las monjas han bautizado Bonifacia. Pese a la buena voluntad implícita en la elección de ese nombre por parte de las religiosas, lo cierto es que esta y las demás chiquillas, cuando se hacen adultas, no

tienen más alternativa que prostituirse o trabajar como muchachas del servicio doméstico (una de cuyas funciones, usualmente, consiste en servir de iniciadoras sexuales de los hijos de la casa); de esta forma, quedan condenadas a ocupar los peldaños inferiores de la escala social¹²¹. Bonifacia, que pasa a ser la Selvática en Piura, termina en el burdel de la Chunga, manteniendo con lo poco que gana a su marido Lituma, quien, no obstante, la desprecia porque ella no logra amoldarse a la vida en la ciudad. Es así como se concreta el rol de «benefactora» al que la destinaba el nombre civilizado que le asignaron las monjas (el texto nunca dice cuál era su nombre indígena).

El otro ejemplo concierne a la historia del cacique Jum. En el segundo capítulo de la primera parte, dos hombres de la capital que están de paso por la selva, Bonino Pérez y Teófilo Cañas, le explican a Jum la explotación abusiva que ejercen los traficantes caucheros sobre su comunidad y lo incitan a rebelarse. Los dos hombres se asombran ante la aparente estulticia de los indígenas, que piensan que «Iquitos» es el nombre de una persona y no se percatan de que los traficantes, sacando ventaja de la asimetría de información sobre el valor monetario del caucho y las pieles de animales salvajes, hace tiempo los vienen estafando. Siguiendo las indicaciones de Pérez y Cañas –los cuales se marchan pronto y ya no aparecen más en el relato–, Jum organiza una cooperativa gracias a la cual los aguarunas acopian sus productos y los venden directamente en Iquitos, librándose de la perversa intermediación de los traficantes. Estos, sin embargo, encabezados por el empresario Julio Reátegui y con la complicidad de los militares, capturan a Jum, le confiscan toda la mercancía y obligan a los aguarunas a obedecer las reglas de juego acostumbradas, eternizando una vez más las injusticias del pasado. En el epílogo, Jum es brutalmente torturado por intentar hacer valer los derechos de los suyos, sin que la intercesión compasiva pero ineficaz de la madre superiora ante Reátegui –que ahora es el gobernador– aminore la crueldad del castigo que recibe el cacique aguaruna. “Identificado con Cristo mártir”, escribe Moody comentando el desenlace, “Jum cuelga en la plaza de Santa María de Nieva y su agonía es el elocuente testimonio de que el destino del hombre será, por siempre, que lo vuelvan a crucificar a través de los tiempos” (1983: 55). Esta identificación del

¹²¹ Durante un corto viaje a la selva en 1958, Vargas Llosa visitó la Misión a la que se refiere el texto; en *Historia secreta de una novela* comenta la impresión que la visita le produjo: “Sin quererlo ni saberlo, a costa de tremendos trabajos, las Madres de Santa María de Nieva estaban haciendo de proveedoras de domésticas para familias de clase media, y poblando con nuevas inquilinas el infierno de las barriadas y los prostíbulos de la civilización” (1971: 30).

indígena con uno de los símbolos históricos rectores de la cultura occidental baraja de nuevo las cartas de la civilización y la barbarie, apropiándose en términos críticos de una imagen que, hábilmente recontextualizada, resalta la arbitrariedad de la violencia ejercida sobre los nativos por las autoridades gubernamentales. No en vano una de las imágenes más punzantes de la novela es la de Jum retornando una y otra vez a Santa María de Nieva para reclamar la devolución de la muchacha que le raptaron y de la mercancía que le confiscaron, sin obtener nunca otra cosa que las burlas o los insultos de los guardias.

Los casos de Jum y de Bonifacia ponen de relieve la inercia histórica a raíz de la cual los desafueros cometidos en contra de los pueblos amerindios en la época colonial se perpetúan, bajo nuevos ropajes, en el Perú moderno. Los rastros de esa inercia los hallamos por igual en la selva y en la ciudad. La forma inhumana en que es truncado el vínculo de Jum con Bonifacia, los tratos discriminatorios que ella sufre en Piura y él en Santa María de Nieva ilustran bien la posición marginal de los indígenas –sobre todo los de la selva– dentro del conjunto de la sociedad peruana y subraya el impacto traumático que sigue teniendo en las fronteras de Occidente, a mediados del siglo XX, el choque de los criollos y mestizos con las etnias selváticas. En general, las partes de la novela que transcurren en la selva invitan al lector a reconsiderar ciertos prejuicios comunes sobre esas regiones. Por ejemplo: no es que en la selva el tiempo se detenga o la vida se sustraiga a las agitaciones de la historia, sino que allí se prolongan con singular persistencia los patrones de desigualdad e injusticia social instaurados en los siglos de dominio español. Después de la independencia, la tarea de conquistar la selva pasa a manos de criollos y mestizos, pero la inferioridad de los nativos se sigue dando por sentada; por eso durante el auge cauchero y hasta varias décadas más tarde, la explotación despiadada de los indígenas no sólo continúa sino que se ahonda, aun si la comercialización del caucho ya no genera las ganancias que la hicieron próspera en una época. Todo ello provoca la sensación de que la rueda de la historia se hubiera quedado dando vueltas en un mismo punto, como un mecanismo abandonado cuyo impulso tardara en detenerse. Pero esa es una impresión de la que conviene desconfiar. *La casa verde* muestra que el tiempo estancado de la selva no es anterior a la historia sino posterior a ella: es su amargo resultado. No es un tiempo detenido en sí mismo sino un tiempo que *fue* detenido y, como las niñas aguarunas, cortado bruscamente de las raíces que nutrían su dinamismo intrínseco –un dinamismo madurado históricamente por

sociedades humanas diversas a lo largo de muchos siglos hasta la llegada de los europeos, preservado por algún tiempo más en amplios sectores de la selva y cuyo sentido, por desgracia, aún escapa a la percepción de los recién llegados¹²².

El alcance de estas críticas a la herencia colonial se ve, sin embargo, considerablemente atenuado cuando nos percatamos de la forma casi sistemática en la que numerosos tópicos tradicionales continúan irrigando por doquier el texto de Vargas Llosa. La reiteración de esos tópicos parece a veces un gesto inconsciente, pero en la mayor parte de los casos encaja bien con opiniones y posturas defendidas por el autor en sus ensayos, conferencias o artículos. Si bien el novelista peruano suscribe a fondo el postulado narratológico según el cual el narrador “es siempre un personaje inventado, un ser de ficción” (Vargas Llosa 1997: 53), así como la tesis flaubertiana sobre la «objetividad» del narrador omnisciente, el cual debe “limitarse a narrar y no opinar sobre lo que narra” (62), lo cierto es que en *La casa verde* hay múltiples indicios que, desbordando esa pretendida neutralidad de la ficción, implican juicios de valor en los que se advierte la perspectiva del autor sobre los personajes o los hechos narrados. Esto afecta especialmente a la representación de los indígenas, en la que podemos distinguir dos niveles. En el primero se ubican las opiniones que diversos personajes de la novela –los guardias, los traficantes, las religiosas– emiten sobre los indígenas en los pasajes dialogados –designándolos peyorativamente con términos como «chunchos» y «paganos»–; en tales opiniones podemos ver un indicador de cuán arraigada está la discriminación hacia los grupos autóctonos en amplias capas de la población peruana. En el segundo nivel se ubican los juicios implícitos del narrador omnisciente; estos juicios nos llevan más lejos, pues sugieren que la discriminación manifestada por los personajes en el primer nivel impregna también, en buena medida, la perspectiva del propio Vargas Llosa.

Consideremos el siguiente párrafo, en el que Bonifacia encuentra a dos pupilas de la Misión escondidas en la despensa, muy asustadas, y empieza a hablarles en voz baja para tranquilizarlas:

¹²² Dussel plantea que, siglos antes de 1492, en América existía ya un “inmenso «mundo» cultural que ocupaba todo el continente, que había «descubierto» ríos, montañas, valles, praderas; que le había puesto «nombres»; que los había incorporado a su «mundo de la vida» con un sentido humano pleno. No era esto un «vacío» incivilizado y bárbaro: era un «pleno» de humanización, historia, sentido” (1994: 99). No hay ninguna razón por la cual las culturas asentadas en las selvas deban quedar por fuera de este razonamiento.

Bajo los matorrales de cabellos, los pequeños cuerpos entreverados se han puesto a temblar, se contagian sus estremecimientos y ese castañeteo de dientes parece el de los asustadizos maquisapas cuando los enjaulan. Bonifacia mira hacia la puerta de la despensa, se inclina y, muy despacio, desentonadamente, persuasivamente, comienza a gruñir. Algo cambia en la atmósfera, como si una bocanada de aire puro refrescara de golpe la oscuridad de la despensa. Bajo los muladares, los cuerpos dejan de temblar, dos cabecitas inician un prudente, apenas perceptible movimiento y Bonifacia sigue graznando, crepitando suavemente. (2004: 84)

El narrador compara aquí a las pupilas con micos enjaulados, y a sus cabelleras, con matorrales que, debido a la suciedad acumulada, están hechos un muladar. Bonifacia les habla en su lengua, pero las palabras que utiliza, en vez de evocar el fruto de la vocalización de un lenguaje humano, se asemejan a los gruñidos o graznidos de alguna fiera selvática. Tales descripciones desde luego no corresponden a un recuento neutral de los hechos; ellas implican más bien el punto de vista de un forastero a quien le parece que los aguarunas son mugrientos y se comportan y hablan como animales. Semejante forma de representar / juzgar a los nativos se evidencia igualmente en las descripciones del cacique Jum, cuyos labios morados “disparan ruidos ásperos y escupitajos” (200) cada vez que hace uso de la palabra. Cuando Jum acude a Santa María de Nieva a pedirle a los guardias la devolución de la muchacha y de las bolas de caucho que le han quitado, “comienza a hablar reciamente, casi sin pausas, y sigue escupiéndolo a su alrededor. No aparta los ojos del teniente que taconeando y observa disgustado la trayectoria de cada gargajo” (244). La afinidad del cacique con la naturaleza salvaje de la que procede es enfatizada varias veces por el narrador, entre ellas el momento en que Jum es torturado y “su cuerpo terroso... se confunde con la cobriza corteza de los troncos” (470). Estos y otros pasajes por el estilo –sería fácil multiplicar los ejemplos– se apoyan en una vieja noción que al mismo tiempo contribuyen a reforzar: la de que los indios son seres sucios e incultos, cuyo comportamiento es más próximo al de los irracionales que al de los humanos y cuyo lenguaje es incomprensible y tosco¹²³. Dentro del modo realista en el que Vargas Llosa escribe *La casa verde*, tópicos como este no son incorporados al texto a fin de revisarlos, denunciarlos,

¹²³ Coincido aquí con Rodríguez, cuyo análisis muestra que en *La casa verde*, “as in filmic portrayals of Amerindians, the message illustrates filth, ignorance, the undesirable animal in humans” (2004: 207), y por eso “the Aguarunas are described in animalistic terms” (209); a lo largo de la novela, añade la autora, “«Indians» don’t speak. They roar. Speech resonates as sound bridges between natural beings and religious/cultured subjects and the names of people are reduced to simple onomatopoeic sounds –Jum” (210).

criticarlos o parodiarlos; ellos más bien hacen las veces de operadores miméticos que afianzan el efecto de realidad de la narración. En consecuencia, si la descripción de los indígenas en la novela resulta verosímil, no es porque esté basada en un conocimiento detallado de los pueblos selváticos de la zona o en una observación juiciosa de su forma de vida, sino porque reafirma los estereotipos más arraigados que sobre ellos nos ha legado la época colonial.

Algo similar ocurre con las relativamente escasas descripciones de la selva¹²⁴. Por una parte, los sonidos selváticos se asemejan a los sonidos de las lenguas indígenas y son tan indescifrables como ellas. Así, en la isla del río Santiago, por las noches reinaba sólo “el runrún vegetal animal” (Vargas Llosa 2004: 212), y “la muralla circular del bosque, agitada siempre de un suave temblor, profería sin tregua un ronroneo idéntico, una especie de inacabable bostezo gutural” (213). Por otra parte, la selva misma es descrita desde el inicio como una fuerza hostil integrada por murallas de árboles que “exhalan un vaho quemante, pegajoso” (15); ella forma una masa densa e impenetrable cuyo avance amenaza los muros de la Misión religiosa, que a duras penas resisten “el empuje del bosque, la furiosa acometida vegetal” (36). Más adelante, cuando el práctico Nieves deserta de la guarnición de Borja y huye por el río, el texto apela al tópico de la selva enmarañada que desorienta a los hombres: “Pero dónde anda ahora, el caño parece girar en redondo y navega casi a oscuras, el bosque es espeso, el sol y el aire entran apenas, huele a madera podrida, a fango y, además, tanto murciélago, le duelen los brazos, tiene ronca la garganta de espantarlos, una semanita más. Ni para atrás ni para adelante, ni cómo retroceder al Marañón ni cómo llegar al Santiago, la corriente lo lleva a su antojo” (131). Aunque Nieves es natural de la región, el río y el bosque son tan enigmáticos para él como la conducta de las niñas aguarunas lo es para las monjas, o la de Jum para los guardias civiles. La novela aglutina así en un mismo núcleo de rudeza y barbarie a la selva tropical y a sus pobladores, dándole un nuevo aire a las nociones que nutren el discurso colonial sobre la selva desde el siglo XVI.

La tendencia del narrador a reiterar los tropos colonialistas se evidencia de nuevo en los pasajes sobre la vida de Bonifacia en Piura, los cuales pueden leerse como una historia de las

¹²⁴ Las descripciones detalladas de la selva son escasas, pero los puntos de anclaje diatópicos son numerosos y las alusiones a aspectos del entorno amazónico son abundantes, sólo que están diluidas en el relato de los hechos. A esto se refiere Oviedo cuando afirma que, “en *La casa verde*, la selva emerge como una condición indispensable de la acción, como un dato más que los sentidos registran en el torrente de acontecimientos” (1982: 171).

desventuras de un bárbaro en una ciudad de provincia. Habituada al ambiente húmedo de la selva, la desazón de Bonifacia con el clima seco de Piura es el campanazo de alerta que preludia sus tropiezos ulteriores en el proceso de integración al nuevo medio social. Si bien su casamiento con Lituma simboliza la unión de dos regiones del Perú que tradicionalmente han formado mundos aparte –la costa y la selva–, dicho vínculo a la postre se frustra, ya que Bonifacia aborta el hijo que espera de su marido. Ese hecho sella un fracaso que se presagiaba desde el comienzo, cuando, recién llegada a esa ciudad desconocida, Bonifacia se enfrenta a los problemas derivados del racismo y la segregación de la que es objeto. Lituma la maltrata, los amigos de Lituma ven en ella a una sirvienta, y el apodo de «la Selvática» que le asignan cuando empieza a trabajar en la casa verde debe entenderse en parte como un estigma que rubrica la condición de inferioridad a la que su origen la condena. Quizá lo que hace más difícil la vida de Bonifacia en Piura son justamente las vejaciones y humillaciones cotidianas que implica ese estigma en una atmósfera de machismo cerril. Como lo advierte Sarlo, en *La casa verde* “la violencia simbólica es más fuerte que la dominación física” (2014: 153). En concordancia con ello, los términos «hembra» / «indígena» / «selvática» forman en el texto una cadena de asociaciones semánticas cuyo poder discriminatorio aflora a menudo. En la ciudad, Bonifacia es «la Selvática» a pesar de que ella sólo corresponde en muy escasa medida al estereotipo urbano machista que tal rótulo designa.

Una de las conversaciones de los inconquistables en la casa verde revela la sustancia de ese imaginario:

–¿De veras que en la selva andan botadas las mujeres? –dijo el Mono–. ¿Son tan sensuales como dicen?

–Mucho más de lo que dicen –afirmó Lituma–. Hay que andarse defendiendo. Te descuidas y te exprimen, no sé cómo no salí de ahí con los pulmones puro agujero.

–Entonces uno se comerá a las que le da la gana –dijo José.

–Sobre todo si es costeño –dijo Lituma–. Los criollos las vuelven locas. [...]

–¿En Santa María de Nieva había muchas hembras, primo? –insistía el Mono.

–Se podía cambiar a diario –dijo Lituma–. Muchas, y calientes como las que más. De todo y al por mayor, blancas, morenitas, bastaba estirar la mano.

–Y si eran tan buenas mozas, ¿por qué te casaste con ésa? –rió Josefino–. Porque, no me digas, Lituma, es puro ojos, lo demás no vale nada. (Vargas Llosa 2004: 305)

Bonifacia dista mucho de ser una de esas «amazonas» ardientes, capaces de expresar a un hombre, que los amigos de Lituma se imaginan. Eso no impide que los inconquistables quieran reafirmar sus fantasías de un paraíso tropical exuberante, lleno de mujeres sensuales y fogosas. Por eso acosan a Lituma con preguntas sobre las otras innumerables amantes que sin duda (suponen ellos) él habrá tenido en la selva antes de casarse. Lituma, bien acomodado en el rol de macho que se pavonea de sus hazañas sexuales, refuerza casi mecánicamente unos tópicos que no por mil veces repetidos dejan de ser efectivos (para Lituma, porque realzan su aura de «macho»; para el narrador, por el valor idiosincrásico del que ellos son portadores). El aspecto de Bonifacia, bajita, delgada, asustadiza, bastaría para desmentir tales prejuicios si no fuera porque estos, incrustados literalmente en el habla, salen a relucir con naturalidad en la conversación sin que nadie se detenga a pensarlo dos veces. En cualquier caso, Bonifacia queda atrapada en una red de ambigüedades y equívocos. Como ella no tiene el perfil que le atribuye el imaginario machista a la mujer selvática, entonces «no vale nada». Pero... ¿acaso valdría mucho más si lo tuviera? ¿Qué le otorgaría ese hecho, aparte del dudoso estatus de «hembra apetecible»? Sólo sus ojos de color verde selva son hermosos, dice Josefino, pero precisamente en ellos se encarniza el enfoque despectivo del narrador omnisciente. He aquí su descripción de las tribulaciones de Bonifacia cuando trata de hacer entrar sus pies en un calzado que la martiriza mientras le sirve bebidas a los inconquistables: “Dos bestiecillas se agazaparon tras unas mechales de cabellos sueltos y, verdes, hostiles, atisbaron. El pie izquierdo de Bonifacia, medio salido del zapato, forcejeaba por entrar de nuevo” (400). El narrador le recuerda así al lector que, detrás de la actitud obediente y temerosa de Bonifacia, dos diminutas bestias salvajes siguen al acecho, aunque amansadas por la humillación:

Bonifacia se paró y, muy despacio, fue de uno a otro, llenándoles de nuevo las copas, separando apenas los pies de ese suelo resbaladizo que las humilladas bestiecillas observaban desde lo alto con desconfianza.

–Si hubieras nacido en Piura, no andarías pisando huevos –rió Lituma, abriendo los ojos–. Estarías acostumbrada a los zapatos. (401)

Pero Bonifacia no cesa de tropezar en ese piso resbaladizo que es para ella Piura. Avergonzado del comportamiento de su mujer, que delata su origen indígena a cada paso, Lituma comienza recalcándole la diferencia entre la modernidad urbana y el atraso de la selva –“Lo distinto es que Piura es una ciudad con edificios, autos y cinemas... Y Santa María de

Nieva, un pueblucho con calatos, mosquitos y lluvias que lo pudren todo, comenzando por las gentes” (400)– y termina gritándole y abofeteándola delante de sus amigos. Si al comienzo ella todavía se muestra orgullosa de su procedencia, al cabo se avergüenza y hasta llega a negar que conozca la lengua de los «chunchos» (455). Golpeada y postergada por Lituma; seducida luego por Josefino, que la convence de abortar; obligada finalmente a prostituirse, Bonifacia completa a las malas el aprendizaje de su nuevo lugar en el mundo. A despecho de los elementos críticos que contiene el texto, los ambiguos parentescos entre selva, feminidad y marginalidad que forman parte del más vetusto discurso colonial tejen en torno a Bonifacia una malla de menosprecio de la que ya no logra zafarse, y su integración al entorno social urbano sólo se lleva a cabo al precio de la negación de su historia y de sus raíces, junto con la degradación moral que ello conlleva. “Al final de la obra”, señala con razón Ortiz, “Bonifacia ha culminado su proceso de asimilación, y su resistencia ha sido quebrantada. [...] El ingreso a la nación le ha exigido a la muchacha un total despojo de sí misma, incluido su propio cuerpo” (2012: 124). Por esta razón, al terminar la lectura, uno se pregunta cuál puede ser el valor civilizatorio de esa faena de aculturación iniciada en una aldea amazónica y concluida en un burdel de Piura. Suscitar esta pregunta es, de hecho, uno de los principales méritos de la obra. No obstante, subsiste también la penosa sensación de que el narrador comparte el desprecio hacia los personajes indígenas que son explotados y aculturados en el marco de los procesos civilizadores. Con agudo filo crítico, la novela denuncia los abusos sempiternos de los caucheros, las arbitrariedades de los agentes del estado, la hipocresía de las monjas, la omnipresente discriminación contra las tribus amazónicas, pero a la vez incorpora el punto de vista colonial en la descripción de los indígenas y de la selva, lo que resulta inconsecuente con esa denuncia.

Retomemos entonces la cuestión con la que empecé el análisis. ¿Por qué Vargas Llosa, al tiempo que denuncia la violencia física y simbólica ejercida por los emisarios de la civilización contra la selva y sus pobladores indígenas, reincide en los tropos coloniales que durante siglos han justificado esa violencia como un arma legítima contra la barbarie? Si su novela expone las razones por las cuales la civilización que ha derrotado a tantos Jum y doblegado a tantas Bonifacias no tiene autoridad moral para enorgullecerse de esos triunfos, ¿por qué recurre una vez más al discurso degradante y despectivo con el que esa misma civilización suele marcar a

los nativos y a su mundo? Estas cuestiones dependen en gran medida de las opiniones políticas y la visión de la historia de Vargas Llosa, desarrolladas ampliamente en sus ensayos y artículos sobre el tema. Sin embargo, el lugar en donde se expresa más a fondo el pensamiento político e histórico de un novelista es en sus novelas, no porque estas sean un mero vehículo de las tesis que él defiende, sino porque es en la forma artística de la ficción novelesca en donde cristalizan las experiencias sociales e históricas que nutren su escritura¹²⁵. Por lo tanto, así como el texto de *La casa verde* expresa la ambigüedad de su autor con respecto a la herencia colonial, así también él contiene, depositadas en su arquitectura narrativa, las claves para aclarar las dudas que esa ambigüedad suscita.

Quizá el rasgo decisivo de la novela de Vargas Llosa a este respecto sea el contraste entre el trasfondo tradicional del que proceden las historias que cuenta y la complejidad del andamiaje narrativo empleado para contarlas. Por un lado, en *La casa verde* encontramos personajes y escenarios que nos remiten a las novelas regionalistas de los años veinte y treinta; por otro lado, las técnicas narrativas que Vargas Llosa utiliza están entre las más sugestivas y renovadoras de la literatura contemporánea. En este sentido, *La casa verde* es una novela regionalista y vanguardista a la vez, y si bien, como señala Fuentes, en ella Vargas Llosa “regresa al más tradicional de los temas latinoamericanos, el hombre asediado por la naturaleza” (1972: 37), es preciso añadir que lo hace provisto de un nutrido repertorio de procedimientos narrativos novedosos. Tal mixtura contribuyó al éxito alcanzado por la novela, pero no fue el tema sino la novedad de las técnicas desplegadas por su autor lo que nutrió la idea de que esta obra hacía parte del selecto grupo de creaciones de los años sesenta gracias a las cuales la narrativa de América Latina finalmente entraba en la corriente principal de la literatura mundial. Aunque la realidad en la cual se apoyaba *La casa verde* no difería mucho de la que había inspirado novelas como *Canaima* o *El mundo es ancho y ajeno*, lo esencial era que, en la obra de Vargas Llosa, la novela hispanoamericana alcanzaba unas cimas de complejidad técnica y de sofisticación literaria que la ponían a la altura de sus pares en Europa o los Estados Unidos.

¹²⁵ Sigo aquí uno de los planteamientos medulares de la filosofía del arte de Adorno. Escribe el filósofo alemán al comienzo de su *Teoría estética*: “La forme esthétique est un contenu sédimenté. [...] Les antagonismes non résolus de la réalité se reproduisent dans les œuvres d’art comme problèmes immanents de leur forme” (20-1). Casi al final, Adorno retoma la idea y la precisa: “Du point de vue social, l’élément décisif des œuvres d’art est le contenu révélé par leurs structures formelles” (318).

El lenguaje empleado por los críticos en sus comentarios de *La casa verde* resalta esa relevancia otorgada al factor técnico. Puesto que el hecho es bien conocido, presentaré sólo un par de ejemplos. Figueroa Amaral detecta en la novela los indicios de un paso de la época del libro a la época de los medios audiovisuales: “*La casa verde* se ha movido del vasto mundo lineal de la lectura, el mundo en que hemos vivido desde la invención de la imprenta, a nuestro mundo condicionado por la técnica, al mundo de la imagen, el mundo del cine. No basta leerla línea a línea, hay que *verla*” (1968: 114). Castro-Klarén, por su parte, considera que el uso de diálogos cruzados dota a la novela de una estructura “parecida a la doble espiral del código genético”, lo que le permite a Vargas Llosa superponer “un conjunto de sucesos distantes sobre uno más cercano al presente del tiempo de la narración”, multiplicando los puntos de vista que iluminan los sucesos (1988: 54). La obra aparece así revestida con el aura de prestigio que le confieren sus analogías formales con desarrollos científicos y tecnológicos de áreas tan disímiles como la biología molecular y los nuevos medios de comunicación. El propio Vargas Llosa corrobora este protagonismo de la técnica narrativa en el prólogo que añadió a *La casa verde* en 1998: “Probablemente, la deuda mayor que contraí al escribirla fue con William Faulkner, en cuyos libros descubrí las hechicerías de la forma en la ficción, la sinfonía de puntos de vista, ambigüedades, matices, tonalidades y perspectivas de que una astuta construcción y un estilo cuidado podían dotar a una historia” (2004: 9).

Este reconocimiento de la deuda con Faulkner, sin embargo, resulta ambivalente, pues si por un lado afianza la vinculación de *La casa verde* con la línea principal de desarrollo de la narrativa del siglo XX, por el otro nos envía de rebote al polo opuesto del contraste que estamos comentando. Recordemos que Faulkner utiliza sus complicadas técnicas narrativas para recrear los dramas e injusticias del mundo rural del viejo sur de Estados Unidos, anclado en un pasado agrario y esclavista resistente al avance de la industrialización. Algo similar ocurre con Vargas Llosa. *La casa verde* es un artefacto verbal imponente y diseñado con esmero, que recrea un mundo arcaico, machista, violento, refractario al progreso de tipo occidental¹²⁶. Por esta razón, los audaces e innovadores recursos narrativos utilizados por su

¹²⁶ Las afinidades de Faulkner con América Latina son señaladas por Vargas Llosa cuando explica así la tardanza de la academia norteamericana en reconocer el talento del novelista sureño: “El mundo de Faulkner no era el suyo, en efecto. Era el nuestro” (1986b: 301). “En la turbulencia y complejidad del mundo «inventado» por Faulkner, los lectores latinoamericanos descubríamos, transfigurada, nuestra propia realidad” (302).

autor parecen darle un soplo de modernidad a personajes y ambientes que la novela describe como focos de tradicionalismo (la provinciana ciudad de Piura, con sus habitantes incultos y estrechos de miras) o pervivencias de épocas remotas (el furtivo mundo amazónico, con sus aventureros ambiciosos y sus tribus bárbaras e ignorantes). Este contrapunto entre un fondo tradicional y una forma innovadora, lejos de ser accesorio o superficial, es crucial para la interpretación, pues indica que, en *La casa verde*, la respuesta al conflicto entre civilización y barbarie no se sitúa en el plano de los hechos narrados sino en el plano del discurso.

Para aclarar mejor este punto, notemos una diferencia importante entre las situaciones en los países de origen de los dos escritores en cuestión: mientras que en las primeras décadas del siglo pasado en los Estados Unidos las grandes ciudades del norte –Chicago, Detroit, New York, Washington–, con su prosperidad y su tecnificación crecientes, se contraponen a la pobreza y el atraso del viejo sur descrito por Faulkner y ofrecen un modelo a seguir, en el Perú de mediados de siglo descrito por Vargas Llosa no es obvio que las ciudades costeras –Piura, o incluso Lima, la capital– constituyan una alternativa civilizatoria a la barbarie selvática. En la obra del novelista suramericano no existen ejemplos concretos de entornos civilizados del Perú que constituyan un camino viable para superar el atraso y la injusticia imperantes en la Amazonía, ya que, como lo muestran otras novelas del autor, el atraso y la injusticia prevalecen por igual en las demás regiones del país. No en vano Santiago Zavala se pregunta en el incipit de *Conversación en La Catedral*: “¿En qué momento se había jodido el Perú?”, y, al no hallar una respuesta precisa, se limita a constatar la magnitud de un desastre generalizado que, a su juicio, abarca a toda la nación y no tiene remedio: “El Perú jodido, piensa, Carlitos jodido, todos jodidos. Piensa: no hay solución” (1969: 13). En *La casa verde* el panorama no es más alentador: la contraparte del espeso bosque selvático son los burdeles de don Anselmo y la Chunga, y la de los ríos amazónicos en donde los Fushías y Reáteguis explotan sin compasión a los indígenas, las calles y edificios de Piura, una ciudad aislada y polvorienta, cuyos habitantes desconocen la selva y discriminan a quienes son originarios de ella. Por ende, la nación sólo logra incorporar a la selva de la peor manera posible, como realidad sacrificada (Jum) o prostituida (la Selvática).

Existe sin embargo una forma efectiva de domesticación del desbarajuste reinante en esa inmensa casa verde que es el Perú: la que se expresa en el complejo diseño narrativo de las

novelas que tematizan ese desbarajuste. El adalid que lleva a cabo la hazaña no es otro que el propio escritor, cuyo trabajo de configuración artística señala implícitamente el camino a seguir: así como en *La casa verde*, en *Conversación en La Catedral*, en *Pantaleón y las visitadoras* y en otras obras Vargas Llosa recrea la realidad regional empleando las técnicas literarias más sofisticadas, a fin de producir narrativas de vuelo universal, así también el Perú, para desarrollarse y progresar, necesita acoger las técnicas y los conocimientos de los países avanzados, a fin de aplicarlos en la resolución de sus propios problemas. Por esta vía, la forma narrativa de las novelas mencionadas expresa al mismo tiempo la rebelión de Vargas Llosa contra un mundo peruano que encuentra hondamente insatisfactorio y el progresismo que, en su opinión, está llamado a darle un vuelco a ese mundo –en el plano político y en el estético–. El modelo de civilización que Vargas Llosa tiene en mente no está, por lo tanto, en el Perú, sino en Europa o en Estados Unidos: allí se encuentran –en las novelas de Faulkner y de Flaubert, en las ideas de Marx o de Popper, en las bibliotecas y universidades de París, Londres, Boston– las técnicas y herramientas intelectuales requeridas para disciplinar el caos local, imprimiéndole una forma depurada y a la vanguardia¹²⁷.

Con respecto a esta convicción básica, la diferenciación entre una fase socialista y otra liberal en la evolución del pensamiento de Vargas Llosa resulta más bien accesoria. La inconformidad con el atraso del Perú –y, por extensión, de América Latina–, y la confianza en que, pese a ello, es posible llevar el progreso a la región mediante un esfuerzo civilizatorio bien enfocado, son las dos caras de una postura personal y política a la que el novelista peruano ha permanecido fiel a lo largo de toda su carrera. Por esa razón, independientemente de las ingenuidades y contrasentidos que se le pueden imputar a su fe progresista, no hay motivos para dudar de la honestidad intelectual de Vargas Llosa: su indignación frente a las injusticias que tienen lugar en la selva y en otras partes del Perú es genuina, sólo que, en la década de los sesenta, él está persuadido de que la solución pasa por el socialismo y la revolución, y a partir de la década de los ochenta, por la democracia liberal y la desregulación del mercado. Esto no

¹²⁷ Muñoz advierte con razón que, para Vargas Llosa, “the contrasting pole to Barbarism is not to be found in Peru at all. He wants to show that the history of Peru can be best appreciated as the unfolding of the conquerors’ not civilizing but barbarous deed. All Peruvians are stained by the barbarism from the beginning. The low-class, uneducated, ruthless, conniving conquerors, it turns out, were not true representatives of the Western peoples. It is no accident, therefore, that there is hardly a «civilized» Peruvian portrayed in his literary works. Civilization, as Vargas Llosa conceives of it, could only be represented by a mythical and ever more enlightened Europe” (2000: 45).

implica que esas fases ideológicas sean irrelevantes. Por el contrario: es cierto que, en la época de elaboración de *La casa verde*, el trabajo narrativo de Vargas Llosa, influenciado por las tesis de Sartre sobre el compromiso social del escritor y por la oleada de entusiasmo que suscitó en América Latina el triunfo de la revolución cubana, está imbuido de la idea de que la literatura es un arma en el combate contra los males causados por el imperialismo. Buena parte de la rebeldía de *La casa verde* se nutre de esa atmósfera política volcada hacia la izquierda. No es menos cierto, sin embargo, que esos también son los años en los cuales Vargas Llosa absorbe e incorpora a su estilo las técnicas narrativas procedentes de Estados Unidos y Europa, reproduciendo así en el terreno de la creación literaria una dependencia asentada con firmeza en el terreno de las asimetrías económicas y políticas entre el centro y la periferia. Las novelas de Vargas Llosa son, en este contexto, productos representativos de una zona del mundo que,

por imposición de las circunstancias de la economía y la sociedad regional, trabaja sobre un *modelo operativo técnico*. La progresiva incorporación de las sociedades marginales al sistema económico mundial se ha hecho mediante adquisición de sus implementos técnicos, que si al comienzo fueron directamente manejados desde el exterior, paulatinamente pasaron a mano de los nativos que desarrollaron evolucionadas capacidades para atender, como simples «operadores» y «mantenedores», la maquinaria externa con la cual elaborar su materia prima. [...] La literatura no está desgajada de ese sector, sino que lo acompaña, lo expresa en su complejidad, en sus tensiones y en sus contradicciones. (Rama 1986: 316-7)

Esto no implica sugerir que las novelas de Vargas Llosa sean tan sólo un reflejo de las relaciones económicas y sociales de la época (lo que no es cierto, ya que ellas, además de ser productos socialmente mediados, son ficciones que obedecen en muchos aspectos a su propia lógica interna), ni que el escritor peruano sea un mero «operador» de técnicas recibidas del exterior (lo que tampoco es cierto, pues Vargas Llosa desarrolla recursos técnicos originales que enriquecen aquellos tomados de los autores en los cuales se basa). Lo que quiero plantear es que la lógica interna de ficciones como *La casa verde* supone de entrada la necesidad de superar la barbarie selvática (que la novela relativiza e inspecciona con mirada crítica pero cuya realidad finalmente no pone en duda) mediante la adopción de patrones de organización avanzados que, por su parte (y esto es algo que nunca se cuestiona), encarnan la civilización y el progreso. El impacto de estos supuestos, que ya es visible en la etapa socialista del escritor, se acentúa en su etapa liberal, como veremos en el análisis de *El hablador*. La fe de Vargas

Llosa en el potencial emancipador de la civilización tecnológica, inicialmente a través del marxismo, luego a través de la democracia liberal, permea en profundidad su manera de representar a la selva, que torna a ser de nuevo un mero telón de fondo, y a los indígenas, que una vez más aparecen como seres naturales condenados a sobrellevar pasivamente la acción de los poderes neocoloniales que se les vienen encima y que, después de desestructurar su mundo de la vida, lo remodelan a su antojo.

Si bien muchos lectores fieles de *La casa verde* pueden pensar que la interpretación aquí propuesta recalca demasiado los pasajes en los que se advierte la reaparición del punto de vista colonial, lo cierto es que ello se justifica en la medida en que se trata de un elemento destinado a ganar más peso en las otras novelas selváticas de Vargas Llosa. En una región como América Latina, cuyos creadores suelen estar divididos entre el esfuerzo por acceder al primer plano de la historia mundial (controlado mayoritariamente por las antiguas potencias coloniales) y el deseo de preservar los valores culturales de sus países de origen (relegados a una posición subalterna), Vargas Llosa es el mejor ejemplo de escritor a quien el primero de estos impulsos motiva mucho más que el segundo. Su énfasis en los aspectos técnicos del trabajo narrativo le sirve a la vez para aproximarse al mundo auténticamente civilizado, al que desea pertenecer, y para distanciarse de su propio mundo, cuya complicidad con la barbarie lo exaspera; de ahí el tajante juicio negativo que le merece la obra de sus antecesores regionalistas –Gallegos, Rivera, Alegría–, cuya literatura él considera “colorista, superficial, de esquema maniqueo y hechura simplona” (1986b: 230). Tal opinión, más allá de sus obvias limitaciones, debe entenderse como síntoma de una actitud orientada a resaltar, por contraste con el presunto primitivismo de las novelas de los años veinte y treinta, la modernidad y la finura técnica de las novelas de los años sesenta. Es sintomático a este respecto que muchas ficciones de Vargas Llosa, pese a su temática regional y a su robusto anclaje en la realidad peruana, tengan el aspecto de complicadas «máquinas» narrativas. Si bien en su momento eso ayudó a reforzar el aire de modernidad de tales obras, el empleo de técnicas de punta trajo consigo el costo asociado a la obsolescencia propia de las nuevas tecnologías. Como sucede con la mayoría de novelas de su maestro Faulkner (la excepción es *As I Lay Dying*), también las obras más célebres de Vargas Llosa lucen hoy un tanto envejecidas. Así, en *La casa verde* es fácil percibir los crujidos de los engranajes y los acoples de la armazón, no siempre bien fusionados

en el tejido verbal, lo que impide que la obra suscite esa impresión de feliz espontaneidad que distingue otros textos narrativos no menos complejos a nivel técnico, como *Pedro Páramo* de Rulfo, *Les Faux-monnayeurs* de Gide o la citada obra de Faulkner¹²⁸.

Pero el punto hacia el cual quiero volver ahora la atención es el de las modalidades que adopta el resurgimiento de la herencia colonial en las novelas selváticas de Vargas Llosa. Un análisis de algunas facetas del proceso de gestación de *La casa verde* puede arrojar luz sobre la forma en que esa herencia resurge. Esta obra, como ya hemos visto antes, se nutre en parte de impresiones recogidas por Vargas Llosa en su primer viaje a la selva amazónica. Esas impresiones desatan en él sentimientos encontrados: “Ahora lo entiendo mejor, pero hace algunos años me avergonzaba confesarlo. De un lado, toda esa barbarie me enfurecía: hacía patente el atraso, la injusticia y la incultura de mi país. De otro, me fascinaba: qué formidable material para contar” (1971: 46). Notamos aquí la ambivalencia de un escritor que, por un lado, se indigna ante la amplitud de las ilegalidades y abusos que son moneda corriente en vastas zonas de su país, pero que, por el otro, percibe el potencial novelesco que ello encierra. “Por ese tiempo empecé a descubrir esta áspera verdad: la materia prima de la literatura no es la felicidad sino la infelicidad humana, y los escritores, como los buitres, se alimentan preferentemente de carroña” (46). Para Vargas Llosa, al igual que para tantos colonizadores blancos y mestizos a lo largo de más de cuatro siglos, la selva es un ámbito arcaico, tosco, rudo, pero también una mina de oro. Más afortunado que la inmensa mayoría de forasteros que visitaron la selva antes que él, Vargas Llosa halla durante su viaje, sin estarlo buscando, su propio El Dorado: un cúmulo de historias, anécdotas, situaciones y temas tan originales como llamativos, que unos años después le ayudarán a realizar su sueño de escritor. “Desde el principio pensé escribir algo sobre todo eso y conservé un cuaderno lleno de notas tomadas en el viaje” (47). Ese tesoro, pese a las «riquezas» que oculta en su seno, tiene a primera vista un aspecto sucio, rústico, amorfo. Buena parte del trabajo de escritura de *La casa verde* consistirá precisamente en hallar el modo apropiado de procesar esa materia prima –la barbarie selvática,

¹²⁸ Muchos críticos no opinan igual. Para Köllmann, “*La casa verde* has a unique place in Vargas Llosa’s fictional universe due to the combination of its broad thematic scope with an unprecedented technical wizardry and strong visual quality” (2014: 113). Según Martin, Vargas Llosa es “an expert –the great expert in Latin American fiction– in the knowing production of specific effects, undoubtedly one of the great tests of narrative art in the twentieth century”, y *La casa verde* se destaca porque “his two basic devices –communicating vessels and Chinese boxes– operate here at both macro and micro levels, creating a remarkable alternation of mirror and mirage” (2012: 32).

a la que se añade el color local de Piura—, transformándola mediante el uso de técnicas modernas que le darán valor agregado y acreditarán internacionalmente su calidad, de acuerdo con un modus operandi muy común en el campo literario latinoamericano del siglo XX¹²⁹.

La escritura de la novela atravesó varias fases difíciles debido a ciertos obstáculos que surgieron por el camino. Dos de ellos son de especial interés porque se relacionan con vacíos o insuficiencias del conocimiento del autor en torno al mundo amazónico. En primer lugar, Vargas Llosa confiesa que su plan original era escribir una novela cuyo personaje principal sería Jum, el cacique aguaruna de Urakusa: “Traté muchas veces de reconstruir lo que hubiera podido ser la vida de Jum, desde que fue arrojado al mundo en pleno bosque o en la playa de un río, hasta que lo colgaron de un árbol como un paiche, y, destruyendo incontables cuartillas, intenté contar desde su propio punto de vista el trágico episodio de su vida que conocí” (1971: 65-6). El problema es que Vargas Llosa no logra concebir de manera plausible al personaje, o, más concretamente, que debido a su radical desconocimiento de la lengua, los usos y costumbres, las formas de subsistencia y las creencias del indígena aguaruna, no logra imaginar con precisión cómo es su mundo de la vida ni cuál es la visión que él tiene de los otros: “Cada vez me ocurrió lo mismo: esas páginas siempre resultaban artificiales, falsas, torpemente folklóricas” (66). El hecho de que, a pesar de tales dificultades, Vargas Llosa haya insistido al comienzo en hacer de Jum un narrador protagonista, o al menos, en adoptar su punto de vista como focalizador, indica la fuerza del impulso crítico que lo animaba, su interés por darle relevancia a la perspectiva de los indígenas maltratados. Si ese propósito se hubiese concretado, *La casa verde* habría sido un caso único de novela de la selva articulada alrededor de una mirada autóctona. La hazaña habría sido tanto más notable si tenemos en cuenta que, para mediados de los años sesenta, la antropología amazónica apenas daba sus primeros pasos, y que, desde esa época hasta hoy, el único ejemplo de una ficción cuyo narrador protagonista es un indígena es el cuento “Walimai” de Isabel Allende (2001), publicado un cuarto de siglo después y en el que la autora se apoya en resultados de trabajos etnográficos de los años setenta y ochenta. Por supuesto, no se puede reprochar a Vargas Llosa por haber abandonado un

¹²⁹ Este punto ha sido advertido por diversos autores, entre ellos Chanady, quien comenta que en América Latina, “pour créer des œuvres de grande qualité considérées comme faisant partie de la Littérature Mondiale, les auteurs doivent acquérir un savoir-faire technique d’origine nord-américaine et européenne, et démontrer une originalité dans la thématique (qui serait spécifiquement latino-américaine)” (1999: 223).

proyecto cuya realización requería un considerable grado de familiaridad con la forma de vida y el modo de pensar de los miembros de una cultura ajena al orden mental de Occidente. En compensación, el autor opta por presentar la historia del cacique aguaruna utilizando como focalizadores a otros personajes: “Me resigné a reducir la importancia de Jum en la novela, y fracturé su historia en varios episodios cortos que serían narrados, no desde su punto de vista, sino desde la perspectiva de intermediarios y testigos a quienes podía concebir mejor” (1971: 66). En ninguna de las otras novelas selváticas de Vargas Llosa se manifestará de nuevo el interés por recrear directamente el punto de vista autóctono, pese a que el camino para intentos análogos ha sido allanado en parte con el desarrollo de la etnografía amazónica durante los últimos cuarenta años –algunos de cuyos frutos son aprovechados, por lo demás, en *El hablador*, pero con objetivos distintos, como veremos luego.

El otro problema de escritura de *La casa verde* que quiero comentar se derivó del breve tiempo que duró el viaje de 1958 en el cual Vargas Llosa recogió materiales que luego usaría en las partes ambientadas en la Amazonía. Como las impresiones obtenidas entonces fueron muy fugaces, no es de extrañar que, cuatro años más tarde, al disponerse a escribir la novela, sus recuerdos de esa “corta pero honda experiencia amazónica” (1971: 47) se hayan tornado borrosos, de manera que la evocación de Santa María de Nieva y los demás lugares visitados en la selva le exigía “un esfuerzo extenuante” (60). Esto explica el extraordinario peso que adquirieron las fuentes librescas a medida que Vargas Llosa avanzó en la escritura. Con esto no aludo a la influencia ejercida sobre el texto por obras como *Heart of Darkness* de Conrad, *L’homme qui rit* de Víctor Hugo o *The Wild Palms* y *Light in August* de Faulkner, cuyas huellas en *La casa verde* han sido rastreadas minuciosamente por Kristal (1998: 51-6). Se trata en estos casos de vínculos intertextuales o, para decirlo en términos de Kristal, de “fusiones literarias” (51), que ayudan a entender aspectos concretos de la novela –detalles de la historia de Fushía inspirados en la del Kurtz de Conrad, similitudes entre la historia de amor de Anselmo y Toñita y la que cuenta Víctor Hugo, etc.– pero que no son decisivos en la concepción general de la obra. Lo que sí resulta determinante, a propósito de las fuentes librescas, es que para reconstituir imaginativamente el ambiente amazónico, con el cual no está familiarizado, Vargas Llosa se dedica a leer decenas de libros de diversas áreas del conocimiento. Vale la pena citar por extenso sus explicaciones al respecto:

Me atormentaba mucho mi ignorancia del medio: no sabía nada de árboles ni de animales, casi nada de los usos y costumbres locales. Durante un año entero sólo leí libros relativos a la Amazonía, todos los que pude hallar en las librerías y bibliotecas de París, sin discriminación alguna. Puedo decir –sin orgullo– que he leído la peor, la más absurda literatura del mundo: crónicas de frailes españoles del siglo XVII afirmando que vieron con sus propios ojos a las Amazonas, ensayando sus flechas a orillas del río al que dieron nombre, un voluminoso e inextricable tratado de León Pinelo demostrando con caudalosas citas bíblicas que el Paraíso Terrenal estuvo situado en la selva peruana, un libro de un extravagante explorador belga... que presentaba a los tímidos aguarunas como feroces cazadores de cabezas y comedores de carne humana. [...] Recuerdo sobre todo las increíbles «novelas amazónicas», con sus faunas y flores demagógicas: mariposas del tamaño de las águilas, árboles caníbales, serpientes acuáticas largas como serpentinas. [...] Una vez por semana iba al «Jardin des Plantes» a ver árboles y flores de la Amazonía y alguno de los guardianes me tomaría tal vez por un aplicado estudiante de botánica. En realidad, las lecturas amazónicas me vacunaron contra el vicio descriptivo y, al final, en mi libro solo describiría un árbol que nunca pude ver en París, la lupuna, enorme y con jorobas, que aparece en los cuentos selváticos como residencia de espíritus malignos. Iba también de vez en cuando a ver animales de la selva al Zoológico del Bois de Vincennes. (1971: 61-3)

Llama la atención de entrada el hecho de que, como lo sugería Carpentier en *Los pasos perdidos*, sea imposible escribir sobre la selva sin remover un montón de capas de lenguaje acumuladas sobre ella. Aunque Vargas Llosa no comparte la afición del escritor cubano a las alusiones doctas, también en *La casa verde* hay un inmenso archivo que forma buena parte del zócalo a partir del cual se elabora la novela. Para que esta se parezca a la realidad, hace falta consultar un sinnúmero de libros. Pero más llamativa aún es la forma como se refleja aquí de nuevo la ambigüedad de Vargas Llosa en relación con el legado colonial. Por una parte, el escritor peruano juzga que las crónicas de los frailes y los exploradores europeos están llenas de información absurda, extravagante, a la que no se puede conceder crédito, un punto en el que desde luego le asiste la razón. A los ojos de un lector ilustrado del siglo XX, los pormenores eruditos sobre las guerreras Amazonas y el Paraíso Terrenal, las noticias sobre especies animales y vegetales asombrosas, los informes sobre tribus caníbales tienen todos los visos de ser cuentos fantasiosos y desatinados, cuyo principal interés radica en haber sido creídos por mucha gente en siglos anteriores y en servir todavía de vez en cuando como tema en películas de acción de pacotilla, folletos turísticos estridentes y otros abusos por el estilo. Consciente de que tales pintoresquismos pondrían en riesgo la verosimilitud de su novela,

Vargas Llosa renuncia del todo a ellos. Pero es importante notar que renuncia a ellos, no tanto porque sean falsos, sino porque no son creíbles. Si, por el contrario, la alusión a los espíritus malignos que habitan en los árboles de lupuna, tomada de los cuentos selváticos, puede ser incluida en la novela sin problema, es porque encaja bien con las expectativas del lector promedio esperado, quien conserva la noción de que en los grupos autóctonos ese tipo de creencias aparentemente supersticiosas son comunes, y también porque subraya de una forma verosímil el desfase cultural entre los civilizados y los salvajes. Así lo muestra el pasaje correspondiente de *La casa verde*, a cargo del narrador omnisciente: “El asiento del árbol es un muñón de aletas de corteza rugosa, impenetrable, color ceniza, y en su interior hay madera compacta para los cristianos, duendes malignos para los paganos” (2004: 115). La herencia colonial, depurada de sus ingredientes coloridos o estrafalarios, queda aquí reducida a una nuez precisa y escueta en la que, sin embargo, se conserva lo esencial: la superioridad del lúcido punto de vista occidental sobre las creencias irracionales de las poblaciones autóctonas¹³⁰.

Por otra parte, es significativo que Vargas Llosa, falto de conocimiento directo de la selva, recurra a las muestras de fauna y de flora amazónica disponibles en un jardín botánico y un zoológico de París como medida paliativa. Él sabe bien que su déficit de experiencia no puede ser colmado por tales substitutos, por espléndidos o auténticos que ellos puedan parecer al visitante ocasional. Prueba de ello es que, en la versión final de *La casa verde*, no hay descripciones de animales y sólo una de un vegetal –la que acabo de comentar del árbol de lupuna– del cual no había ningún ejemplar en París. Esto no significa que las repetidas visitas del autor al jardín botánico y al zoológico fuesen inútiles; ellas son recursos legítimos que le ayudan a activar su imaginación y a representarse mentalmente las escenas que desea incluir en la obra. Las visitas al *Jardin des Plantes* y al zoo de *Bois de Vincennes* son además un modo efectivo de impregnarse de la imagen de la selva que pueden tener los habitantes de las grandes ciudades modernas, que son al fin y al cabo los lectores potenciales de la novela. En este

¹³⁰ Aparece aquí en germen la perspectiva del narrador anónimo de *El hablador*, ese trasunto de Vargas Llosa que, convencido de la necesidad de conquistar la selva para contribuir al desarrollo del país, le dice a Mascarita, medio en broma medio en serio: “¿Deberían dieciséis millones de peruanos renunciar a los recursos naturales de tres cuartas partes de su territorio para que los sesenta u ochenta mil indígenas amazónicos siguieran flechándose tranquilamente entre ellos, reduciendo cabezas y adorando a la boa constrictor?” (2011: 31). Enseguida podría haber añadido, a tono con el narrador omnisciente de *La casa verde*: “¿Es que acaso el Perú debería abstenerse de aprovechar los recursos madereros de sus selvas, perdiendo así una magnífica oportunidad de progreso, simplemente porque unas cuantas tribus salvajes creen que sería mejor preservar los árboles por temor a los duendes malévolos que habitan en ellos?”

sentido, ellas complementan la información acopiada en los estantes de las bibliotecas y contribuyen a inyectarles un soplo de realidad, muy necesario cuando se está escribiendo una novela selvática en el corazón de la civilización urbana europea, a miles de kilómetros del bosque amazónico. No es mi intención sugerir que si Vargas Llosa hubiera escrito su novela en el Perú, el resultado hubiese sido más auténtico. Lo que quiero subrayar es que los métodos empleados por el autor para paliar su falta de experiencia acentúan el trasfondo colonial de su manera de representarse la selva tropical. No en vano los parques zoológicos, los jardines botánicos y los museos de historia natural son emblemas de la dominación europea en sus antiguos imperios coloniales, y, más ampliamente, de la dominación de los humanos sobre la naturaleza. Como lo expresa Nieto Olarte en forma sucinta, “los jardines y museos son expresiones y símbolos del poder de Europa sobre lo salvaje y del hombre sobre las bestias” (2000: 15). Los jardines y los zoos le ofrecen a Vargas Llosa un buen modelo de lo que implica domesticar la naturaleza bárbara, dándole el lugar que le corresponde en el orden civilizado. Por lo demás, el mayor interés de Vargas Llosa es infundirle a los hechos narrados en su novela lo que él mismo llama «poder de persuasión» (1986a: 275), y con vistas a ese objetivo, las fracciones de selva exhibidas en parques y museos bastan para construir con base en ellas una escenografía verosímil.

Pese a todo, Vargas Llosa teme que la representación literaria de la selva así obtenida no sea lo bastante convincente: “Cuando terminé la novela, en 1964, me sentí inseguro, lleno de zozobra respecto al libro. Desconfiaba principalmente de los capítulos situados en Santa María de Nieva. [...] Tenía la molesta sensación de que, a pesar de mis esfuerzos, había idealizado (para bien y para mal) el ambiente y la vida de la región amazónica” (1971: 67). Por esta razón, Vargas Llosa hace un segundo viaje a la selva para someter el texto, antes de publicarlo, a la prueba de fuego de una comparación con la realidad. Pero como la novela no contiene casi descripciones de la espesura selvática y la vida amazónica recreada en ella es la de los atropellos cometidos por los heraldos de la civilización contra los indígenas, una duda surge enseguida: ¿en qué consiste exactamente ese temor a «idealizar el ambiente y la vida amazónica» que acosa al autor? En su reconstrucción del proceso de gestación de *La casa verde*, Vargas Llosa no da más explicaciones sobre el particular. Al final, simplemente se muestra satisfecho de haber podido constatar en el terreno que sus temores eran infundados, lo

que le permitió darle vía libre a la publicación de la novela en 1966. No obstante, en otros textos suyos de aquellos años hay indicios que sugieren que el temor de Vargas Llosa a idealizar la selva no es, como quizá podría pensarse, un miedo a embellecerla o a mitigar la rudeza de la vida cotidiana de sus pobladores, sino ante todo un miedo a que la selva cobre demasiado relieve en la narración.

Resulta revelador a este respecto el artículo “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, en el cual Vargas Llosa explica las razones por las cuales, a su juicio, las novelas publicadas en los años cincuenta y sesenta por autores como Onetti, Carpentier, Rulfo, Cortázar, Fuentes, Lezama Lima y García Márquez –un grupo de escritores en cuyo impulso renovador él mismo se siente partícipe– superan las limitaciones de las novelas de los años veinte y treinta que él considera «primitivas», como *La vorágine*, *Canaima* y *El mundo es ancho y ajeno*. Uno de los rasgos que más afecta, según Vargas Llosa, la calidad de estas obras es el excesivo realce otorgado al entorno ambiental: “Una naturaleza magnífica y temible, descrita con minucia y trémolos románticos, preside la acción de estas ficciones, y es el verdadero héroe que sustituye y destruye al hombre” (1969: 30). Ya hemos visto en el capítulo cuarto las razones por las cuales esa extendida manera de ver las novelas de Rivera, Gallegos y Alegría resulta raquítica y empobrecedora. Lo que me interesa ahora es resaltar el cuidado que pone Vargas Llosa en evitar el error que le atribuye a esas obras, a fin de que sus propias novelas no parezcan criollistas o telúricas. Para el escritor peruano, el tránsito de las novelas primitivas a las creativas se caracteriza principalmente por un cambio de foco “de los elementos naturales al hombre” (32). En este orden de ideas, que la naturaleza se robe el protagonismo de una novela es un claro indicio de inmadurez narrativa y de folclorismo. Los errores de la novela primitiva son además un peligro –y también, en alguna medida, un señuelo tentador– que es preciso eludir a cada paso, ya que la entrada en escena de la nueva novela no implica que su predecesora desaparezca del horizonte: “La novela de creación no es posterior a la novela primitiva. Apareció discretamente cuando ésta se hallaba en pleno apogeo, y desde entonces ambas coexisten, como los rascacielos y las tribus, la miseria y la opulencia, en América Latina” (31). En un sentido importante, el miedo de Vargas Llosa a idealizar la selva –y, por ende, a las tribus que la habitan– es la otra cara de su preferencia por la opulencia y los rascacielos. Por eso en *La casa verde* y en *Pantaleón y las visitadoras* la selva sólo aparece

insinuada en los márgenes del relato o en las acotaciones de los diálogos, siempre en función de los avatares de los personajes.

En una conferencia relativa a la escritura de *Pantaleón y las visitadoras*, el alcance de ese temor se precisa todavía más y deja ver el recelo del autor ante los estragos que la fuerza desmedida de la naturaleza amazónica puede ocasionar en sus obras. Vargas Llosa confiesa que en las primeras versiones de esa novela “había evitado... toda referencia al ambiente” (1983: 8), porque “tenía terror que a Pantaleón Pantoja se lo comieran los árboles, los ríos de la selva” (9). Una vez más, lo propio del ambiente selvático, incluso en sus representaciones narrativas, es absorber a los humanos, o bien tragárselos. No es extraño que en *Pantaleón y las visitadoras*, más aún que en *La casa verde*, la selva aparezca de forma oblicua, a través de lo que los personajes dicen de ella en conversaciones, cartas privadas, programas radiales, informes, etc. Y lo que los personajes dicen subraya, justamente, el hecho de que la selva ejerce un influjo poderoso sobre el comportamiento humano, agitando sus estratos más profundos y quebrantando su resistencia. En “ese calor tan pecaminoso”, le explica el Tigre Collazos al capitán Pantoja cuando le asigna la tarea de organizar un servicio clandestino de prostitución que apacigüe las ansias sexuales de los soldados de la Amazonía, los hombres “pierden los estribos y a la primera copita de anisado se lanzan como pumas sobre lo que se les pone delante” (Vargas Llosa 2002: 23-4).

El propio capitán Pantoja no escapa a esa influencia afrodisíaca del clima. Su esposa Pochita, sorprendida por la repentina intensificación del impulso sexual de su marido, le escribe desde Iquitos a Chichi: “Figúrate que antes, te he contado, le provocaba hacer cositas una vez cada diez o quince días... y ahora al bandido le provoca cada dos, cada tres días y tengo que estarle frenando los ímpetus, porque tampoco es plan, pues ¿no?, con este calor y esta humedad tan pegajosa” (76). El capitán Pantoja, por su parte, retoma en sus informes a los altos mandos el tópico de la selva malsana, explicando que “en la Amazonía las mujeres envejecen prematuramente” (51) y suelen tener las caras afeadas por la caída de dientes, la viruela y el acné, causados sobre todo por el “debilitante clima” y las “insuficiencias dietéticas” (52). Estos y otros hechos similares resaltan el poder de la selva para disminuir la energía de las personas, desatar las bajas pasiones y dismantelar la capacidad de autocontrol de los hombres.

A fin de conjurar literariamente el primitivismo que entraña un entorno ambiental tan envolvente, el autor apela una vez más a una panoplia de técnicas narrativas novedosas, aderezada en esta ocasión con una fuerte dosis de kitsch tropical. Como en *La casa verde*, también en *Pantaleón y las visitadoras* la representación caleidoscópica de la realidad ocupa el primer plano, con una multiplicidad de voces que ilumina, desde variados puntos de vista y alternando distintos tipos de discurso, los truculentos eventos relatados. Si a eso le sumamos la textura burlesca del relato, el resultado es un divertimento en el que Vargas Llosa se toma un respiro de los sinsabores profesionales que le ocasionaron obras anteriores¹³¹. No obstante, la ambivalencia con respecto a la herencia colonial ocupa de nuevo una posición central, por más que la noción tradicional del mundo selvático como ámbito bárbaro aparezca mitigada por los chisporroteos del humor y la risa. Mientras los indígenas ya no aparecen en escena, el filo crítico contra las instituciones, sobre todo el ejército, sigue presente, pero despojado de asideros con el contexto histórico, al punto que, como anota Sommers, “se extirpa de la novela todo contenido político para burlarse de los generales, considerados más como tontos convencionales que como productos represivos de una cierta dictadura militar que respondía a un momento histórico en el que la tradicional alianza entre las Fuerzas Armadas y la aristocracia terrateniente alcanzaba el poder” (1975: 108). Los estereotipos acerca de la Amazonía que inundan el texto no son revisados ni cuestionados, sino aprovechados estratégicamente en función de los objetivos satíricos del autor, y si bien es obvio que la obra retoma los prejuicios patriarcales más rancios con el fin concreto de explotar su potencial cómico, en realidad termina reforzándolos mediante su reiteración retórica, a tono con el adagio popular según el cual «entre chiste y broma la verdad se asoma» (o, según otra versión menos conocida, «entre chiste y chanza la verdad avanza»).

El contraste de cultura y naturaleza asume en *Pantaleón y las visitadoras* la forma de un enfrentamiento del agente enviado por el Estado-nación contra los impulsos que emanan del entorno selvático y que se traducen en violencias sexuales de los soldados contra las mujeres de la región. Más que cómica, la obra cuenta una historia tragicómica en la que, después de las

¹³¹ En el prólogo añadido a la novela en 1999, Vargas Llosa confiesa: “A diferencia de mis libros anteriores, que me hicieron sudar tinta, escribí esta novela con facilidad, divirtiéndome mucho” (2002: 9). Dos décadas atrás el autor había dicho, refiriéndose a este mismo libro, que “por primera vez escribir una novela no fue para mí una experiencia angustiosa” (1983: 6-7).

carcajadas, todas las partes intervinientes en los hechos salen mal libradas. El humor del texto se alimenta del desfase entre las capacidades administrativas del capitán Pantoja y el desmadre amazónico que no se deja encasillar estadísticamente y termina dando al traste con las iniciativas bienintencionadas de los militares, sea por la imposibilidad de satisfacer las ansias sexuales de los soldados o por las dificultades para afrontar el peligro que representan los miembros de la Hermandad del Arca¹³². Así, aunque la causa principal del fracaso del proyecto sea la misma que la de su éxito transitorio, a saber, la obsesión organizadora y el maniático sentido del deber del capitán Pantoja, la resistencia del entorno amazónico a sus desatinados empeños tiene un peso decisivo que, a la postre, enfatiza la necesidad de una integración más efectiva de las regiones selváticas al orden nacional. De hecho, es la selva la que atiza las ansias sexuales de los soldados, es ella la que torna más sensuales a las mujeres, es ella la que constituye un caldo de cultivo para la superstición y el fanatismo. Son, por ende, tres clases de perturbación las que se dan cita en la selva del texto, la militar, la sexual y la religiosa, y cada una de ellas aporta al final una víctima privilegiada: el capitán Pantoja (chivo expiatorio de los militares, que termina purgando en la puna el hundimiento del proyecto), Olga la Brasileña (la más atractiva de las prostitutas, asesinada en un tiroteo) y el Hermano Francisco (profeta carismático que muere crucificado).

El vínculo que el texto establece entre la selva y las mujeres se enmarca en la antigua noción según la cual la naturaleza, especialmente en el trópico, tiene atributos femeninos: es hermosa, fecunda, cálida, exuberante, caprichosa, insinuante. Ya en *La casa verde* el viejo Aquilino trae a colación este tópico cuando le dice a Fushía, recordando los mapas que juntos quemaron tiempo atrás: “Los que hacen mapas no saben que la Amazonía es como mujer caliente, no se está quieta. Aquí todo se mueve, los ríos, los animales, los árboles. Vaya tierra loca la que nos ha tocado” (2004: 64-5). El protagonista de *Pantaleón y las visitadoras*, con su singular manía por el orden y la planificación, es como un cartógrafo que insiste en capturar en

¹³² Para muchos críticos, la sátira de la institución militar es el eje del texto. Según Wood, el error de los militares es creer que pueden manejar racionalmente las dos amenazas a las que hacen frente: “sexual desire and religious need”, o más exactamente, “those two things in their extreme, unmanageable, asocial form. I do not think the novel offers us any prescription for dealing with them, and I do not think it should. But it does tell us, its comedy of seriousness tells us on every page, the one thing institutions like to forget: that the unmanageable is unmanageable, not simply something for which we have not yet found the right management techniques” (2012: 55). Para Vargas de Luna, por su parte, el eje de la obra es “la crítica de los discursos del orden y de la eficiencia que, personificados en Pantaleón, dan forma y significado al concepto de modernidad en el escribiente mundo novelesco” (2007: 499).

un mapa preciso esa realidad que lo desborda. La severidad rectilínea de su conducta contrasta con las curvas sugestivas de los cuerpos de las visitadoras, emparentadas con las de los sinuosos ríos amazónicos. Frente a esa realidad voluble e impredecible, el tono oficial de los reportes castrenses de Pantoja resulta ridículamente fuera de lugar. Aquí los dardos críticos que la novela arroja contra la racionalidad oficinesca de la institución militar dan en el blanco. A lo largo de la novela, Lima es sólo un sitio lejano desde el cual los altos mandos del Ejército, cómodamente instalados en sus oficinas y sin mayor conocimiento de la realidad amazónica, ponen en marcha iniciativas que luego escapan a su control. La creación de «Pantilandia», fruto de la aplicación del capitán Pantoja, parodia la llegada de la modernidad a la Amazonía, tal como lo formula el chino Porfirio en el texto: “Aquí nos hemos acostumbrado a trabajar a lo grande, como gente moderna” (2002: 312). El rigor de Pantoja caricaturiza entonces el proceso weberiano de racionalización ligado al avance de la modernidad. Desde esta óptica, el servicio de visitadoras es la estrategia dirigida a aliviar la «jaula de hierro» forjada por el orden rígido y jerarquizado de la institucionalidad, abriéndole una válvula de escape a la violencia sexual que los soldados suelen ejercer contra las mujeres de la selva después de períodos de abstinencia prolongados.

El problema es que la válvula elegida –el servicio de sexo ambulante– es rigurosamente controlada a su vez por el reglamento –a través de la fijación de los horarios, la duración de las «prestaciones», etc.–, de modo que la dinámica del cuartel se ve invadida a cada paso por la del burdel y viceversa. Chuchupe subraya la mordacidad de la situación cuando le pregunta socarronamente a Pantoja si el hijo que su esposa está esperando será un «cadetito», o más bien una «visitadorcita» (2002: 135). Como lo advierte Montenegro, los reiterados errores de cálculo de Pantoja resaltan “el contraste que existe entre el estático mundo del ejército y el dinámico ámbito de la sexualidad”; por tal razón, “en lugar de dominar una situación inestable y mantenerla en un plano fijo, Pantaleón se ve obligado a funcionar según lo dictan las cambiantes circunstancias” (1985: 278-9). La novela parodia así el estamento militar, pero a la vez agrava los estigmas que pesan sobre las mujeres –y sobre la naturaleza amazónica que, para bien y para mal, las hace ser como son. La sátira de la burocracia castrense y de la obcecación sistematizadora de su emisario sólo se sostiene en pie gracias al patriarcalismo hiperbólico que subyace a las bromas, al lenguaje eufemístico y, en general, al diseño de la

obra. La eficacia de *Pantaleón y las visitadoras* en tanto que novela humorística se basa en su concordancia estricta con prejuicios afines a los exotismos de la tropicalidad que ya hemos comentado en el capítulo anterior. No en vano el texto subraya “la disponibilidad de las «visitadoras», dispuestas y hasta deseosas de descargar el machismo acumulado. La novela supone la fuerza vital de este machismo, sin proyectar su efecto cómico en una condena de la función social de la prostitución, y afirma su humor en el supuesto de que la mujer es prostituable” (Sommers 1975: 107). La ausencia de narrador omnisciente que distingue esta obra no justifica la persistencia acrítica de tales supuestos en el texto, dado que, como señala con justeza Castro-Klarén, “por más que la novela se presente como una colección atomizada de discursos, la coherencia general de la narración ha sido formulada por un narrador ausente, disimulado o invisible a cargo de esa visión de un pasado ya caduco” (1988: 104). Pese a la variedad de las técnicas empleadas en su escritura y a la indudable eficacia de su andamiaje narrativo, esta novela es una muestra elocuente de la tenaz vigencia que siguen teniendo los discursos tradicionales sobre la selva, convertidos ahora en insumos eficaces para fines de entretenimiento.

No comparto, por lo tanto, el entusiasmo de Oviedo cuando afirma que, en *Pantaleón y las visitadoras*, “Vargas Llosa no «describe» la selva, sencillamente la inventa y la recrea a partir de la realidad, otorgándole virtuosas texturas temporales, espaciales, lingüísticas” (1982: 269). Lo que sucede en realidad es que Vargas Llosa convoca las viejas nociones de estirpe colonial para armar a partir de ellas el telón de fondo que requiere su sátira, uno que encaje bien con las expectativas de un público urbano habituado a imaginar la selva como un paraíso ardiente y tropical que, sin embargo, es al mismo tiempo caldo de cultivo para la barbarie. De ahí los sacrificios de animales y de humanos llevados a cabo por la Hermandad del Arca y que forman la parte más truculenta de la obra. Tales hechos ilustran cómo, en el ambiente selvático, una institución «civilizadora», la religión cristiana, se transforma en algo sangriento, impregnado de fanatismo y de crueldad. La representación paródica de las modalidades que asume la religiosidad en la selva resulta por eso ambivalente. Por una parte, la popularidad de las enseñanzas del Hermano Francisco, que se propagan como un contagio incontenible por toda la región, ridiculizan la cristianización adelantada en América Latina durante la Conquista y la Colonia, como si la historia, que primero había sido una tragedia, se repitiera ahora como

farsa¹³³. Por otra parte, la secta es presentada como un movimiento reaccionario, cuyas profecías apocalípticas y ritos clandestinos sólo encuentran eco debido al atraso en el que está sumida la Amazonía. A la larga, este segundo aspecto prevalece en la visión del autor. El mismo Vargas Llosa ha reconocido que, “después de la locura militar, la locura religiosa es probablemente el tema que más me tienta literariamente” (1983: 8). A tono con ello, *Pantaleón y las visitadoras* escenifica los peligros del fanatismo religioso, subrayando las consecuencias perversas de un irracionalismo cuya resonancia se ve favorecida por la incultura de la gente que habita esas regiones apartadas¹³⁴. Si, en el plano físico, la unidad de prostitución ambulante no resuelve el problema que supuestamente debía resolver, en el plano espiritual sucede lo propio con las prédicas tremebundas del Hermano Francisco. En vez de apaciguar la violencia, tales iniciativas generan violencias nuevas y la selva, a fin de cuentas, resulta ser un territorio en el cual los sueños monstruosos de la razón («Pantilandia» y su servicio de sexo programado) marchan en paralelo a los de la sinrazón (la Hermandad del Arca y sus rituales grotescos).

Si los temas de la vida militar y del burdel retoman cuestiones centrales de las primeras novelas del autor –*La ciudad y los perros*, *La casa verde*–, la figura del fanático religioso anticipa el hilo conductor principal de *La guerra del fin del mundo*, su empresa narrativa más ambiciosa de esos años. Por esta y otras razones, a menudo se ha comentado que *Pantaleón y las visitadoras* pertenece a una etapa de transición dentro de la trayectoria intelectual de Vargas Llosa (Kristal 1998: 84). Pero la obra no solamente anuncia rasgos de novelas ulteriores, sino que puede ser leída además como una sátira anticipada e involuntaria del ideario neoliberal que marcará el pensamiento del autor en los años ochenta. Pensemos, por ejemplo, en los rumores que, según la Brasileña, circulaban en Manaos a propósito de «Pantilandia»: “Decían que era una ciudad de varias manzanas y con centinelas armados. [...]”

¹³³ En esta línea se sitúa la lectura de Manning cuando escribe: “En la popularidad de la Hermandad existe el reproche más fuerte de Vargas Llosa al catolicismo. (...) Hasta cierto punto, el Hermano Francisco representa el ideal de los religiosos. Parece estar totalmente dedicado a sus creencias” (1994: 223).

¹³⁴ Sourp señala esta faceta didáctica de la sátira de Vargas Llosa: “L’auteur péruvien met en scène, pour mieux s’élever contre son danger, le fanatisme religieux, premier entre tous. [...] Le lecteur sait voir les failles du discours et de la foi du frère Francisco ; il est capable de porter un œil critique sur ces manifestations de foi collective qui tiennent davantage de l’hystérie lorsque les fidèles font circuler des pains en forme d’enfant crucifié, par exemple, ou remplissent leurs maisons de nombreuses croix” (2013: 156 y 157). Castro-Klarén, por su parte, resalta la afinidad del fanatismo del Hermano Francisco con el que se apodera del capitán Pantoja en el curso de su misión: “Religious fervor is assumed to be the cause and justification for the horrifying crimes committed by the Brotherhood while a maniacal, consumerist, statistical rage seems to be the cause for the services that Pantaleón provides” (1990: 139).

Decían que había trabajo para todo el mundo en condiciones fabulosas”, a lo que el capitán Pantoja, ignorando el fracaso que lo acecha, responde con orgullo: “Quién sabe, algún día seremos eso que se dice” (2002: 140-1). ¿Acaso no tenemos aquí una cumplida parodia de la utopía desarrollista liberal? ¿Acaso el capitalismo tardío no necesita también, como los puestos militares de la Amazonía en el texto de Vargas Llosa, inyecciones constantes de disfrute organizado que dan pie a esa realidad que el escritor peruano ha criticado ácidamente en *La civilización del espectáculo* (2012) y con la cual su propia novelita bufa no carece de afinidades? El enorme éxito de público alcanzado por *Pantaleón y las visitadoras* –y por su versión cinematográfica del año 2000, dirigida por Francisco Lombardi– arroja asimismo una luz retrospectiva sobre la buena acogida deparada internacionalmente a las narrativas latinoamericanas de la década de los sesenta, incluyendo *La casa verde*. Dicha acogida se explicaría, no sólo por la sofisticación técnica de tales obras, sino también por la pervivencia en ellas precisamente de esos rasgos telúricos y criollistas que tanto inquietaban a Vargas Llosa y que, sin embargo, como acabamos de ver, aportan la nuez temática de sus primeras novelas selváticas. Así lo percibió Rama en su momento:

Se ha llegado a justificar el éxito de la novela latinoamericana en el exterior por su ascenso a patrones técnicos universales en el mismo momento en que se produciría un presunto decaimiento de la novelística de otras regiones europeas, en particular Francia, cuando quizás este razonamiento que ha propuesto Vargas Llosa y ha aceptado García Márquez pueda darse vuelta y decirse que ha triunfado gracias a que, a pesar de su modernización, sigue estando vinculada a operaciones tradicionales, incluso a contaminaciones folklóricas, que todavía puede responder a las apetencias del lector común que en cambio no se satisface en los productos vanguardistas de una narrativa de punta que se adecua al más rígido proceso de tecnificación seguido por las sociedades desarrolladas. Podría entonces decirse que el relativo éxito de la narrativa latinoamericana no está sólo en su modernización evidente, sino también, paradójicamente, en el presuntivo arcaísmo de su cosmovisión, de sus asuntos y de sus modos operativos. (1986: 333)

Ahora podemos entender mejor las ambivalencias que, con respecto al legado colonial, hemos detectado en las primeras novelas selváticas de Vargas Llosa. El vigor de las críticas de Vargas Llosa a ese legado en *La casa verde*, obra representativa de su fase socialista, se nutre de su indignación ante las injusticias reinantes en la sociedad peruana, pero incurre en inconsistencias, en parte a causa de su celo excesivo por elaborar una máquina narrativa

compleja y original, en parte por su modo estereotipado de presentar a los indígenas y a la selva. Lo primero se relaciona con el propósito del autor de trascender el primitivismo y la pobreza formal que, a su juicio, estropean las narrativas regionalistas de décadas anteriores; lo segundo se debe principalmente al escaso conocimiento que tiene Vargas Llosa del ambiente y de la vida selváticos, una carencia que procura compensar mediante viajes a la zona, visitas a museos y parques, lecturas heteróclitas... El resultado es una novela que critica la violencia ejercida por los emisarios de la civilización contra los pueblos indígenas, pero que reitera igualmente la noción colonial según la cual estos últimos son seres descuidados, incultos, bárbaros, que se comportan como animales y viven todavía en el Paleolítico, en medio de una naturaleza salvaje. En *Pantaleón y las visitadoras*, obra representativa de un período en el cual el autor abandona paulatinamente sus anteriores convicciones socialistas sin haber hallado aún un nuevo norte ideológico, el empleo de técnicas narrativas sofisticadas se mantiene vigente e incluso se amplía mediante la incorporación de una diversidad de voces, pero el componente crítico está sumamente diluido. Los indígenas ya no aparecen en la trama, y de la selva sólo sabemos lo que se deduce a partir de los efectos que suscita en la gente (atizar su apetito sexual, facilitar sus inclinaciones irracionales, etc.) y de lo que los personajes comentan (repitiendo los tópicos de la selva exuberante, la selva malsana y otros). No obstante su carácter alusivo y oblicuo, esa información es suficiente para reafirmar la imagen acartonada de la Amazonía como núcleo de atraso y de barbarie ofrecida antes en *La casa verde*.

A ambas novelas se les puede aplicar, por lo tanto, el dictamen con el que Figueroa Amaral expresa su visión de la primera de ellas: “Los únicos mensajeros de la civilización que llegan al corazón de esta tierra son la casa verde –el placer pagado– y el ejército... Casi puede decirse que el Occidente es manifiestamente estéril cuando se enfrenta a nuestro mundo. La técnica es todavía impotente contra nuestros árboles” (1968: 111). Esa supuesta impotencia de la técnica contra los árboles, sin embargo, ya tocaba a su fin en la época de publicación de *La casa verde* y *Pantaleón y las visitadoras*. Si bien en ambas obras el mundo selvático todavía parece un ámbito relativamente aislado, su representación mediante técnicas narrativas de punta coincide con el momento histórico en que el asalto de las selvas tropicales por la civilización tecnológica se acelera y entra en una fase decisiva cuyo alcance podemos apreciar hoy. En este sentido, la escritura de Vargas Llosa resulta premonitoria y se muestra en sintonía

con las tendencias de la globalización capitalista. Pero, considerada desde otro ángulo, ella resulta más bien retrógrada. En efecto, antes hemos visto que el escritor peruano abraza sin reservas el cambio de énfasis de la naturaleza al hombre que, según su propio diagnóstico, marca el tránsito de las novelas primitivas a las novelas de creación en América Latina (1969: 32). Lo llamativo es que hace eso justo en los años en que la inquietud por el advenimiento de una crisis ecológica global comienza a surgir, dando pie a un interés creciente por las relaciones de las sociedades humanas con los ecosistemas. Por eso uno de los rasgos más notables de sus primeras novelas selváticas es la ausencia de imágenes o de representaciones que pongan de manifiesto la fragilidad de la selva o que indiquen al menos una conciencia de los peligros que se ciernen sobre ella. Los únicos pasajes relacionados son las menciones del tráfico de pieles y la quema del bosque de lupunas (en *La casa verde*) y las crucifixiones de animales (en *Pantaleón y las visitadoras*), pero nada en la narración de esos eventos indica una percepción de sus implicaciones ecológicas. Tal indiferencia contrasta con los atisbos pioneros de la problemática ambiental que hemos destacado en las obras de Rivera, Gallegos y Alegría, escritas tres o cuatro décadas antes. Por una curiosa inversión, son los autores que supuestamente describen una naturaleza abrumadora y todopoderosa quienes advierten sus primeras señales de extenuación, que con frecuencia pasan inadvertidas para otros autores más recientes.

Es preciso esperar a la siguiente novela selvática de Vargas Llosa, *El hablador*, para que la cuestión ambiental finalmente aparezca tematizada, aunque no en primer plano sino al trasluz de otras preocupaciones. La obra se sitúa en una etapa en la que el viraje ideológico del autor hacia la derecha del espectro político, iniciado a finales de la década de los setenta, es ya un hecho consumado; su publicación coincide con el momento en que Vargas Llosa se lanza a la arena política en el Perú, una aventura que lo lleva a ser candidato a la presidencia en las elecciones de 1990 y que culmina con su inesperada derrota en las urnas ante Alberto Fujimori. Los dos hechos no discurren por carriles separados sino que, como lo han señalado algunos comentaristas, van de la mano, ya que el narrador principal de *El hablador* formula en el texto algunas de las ideas centrales del programa político propuesto por Vargas Llosa durante su campaña presidencial (Kokotovic 2001: 446; Degregori y Grompone 1991). Dicho contexto explica en parte por qué esa novela, pese a no haber logrado mucho éxito de público, ha

suscitado tanta polémica y reacciones tan opuestas entre los críticos. ¿En qué sentido *El hablador* es una obra particularmente instructiva con respecto al giro ideológico de Vargas Llosa? ¿Qué aspectos de la novela iluminan las ideas del autor acerca del papel del escritor y su visión del género novelesco en esta nueva etapa de su itinerario creativo? ¿Qué evolución se puede constatar en esta novela al compararla con las imágenes de la selva que encontramos en *La casa verde* y en *Pantaleón y las visitadoras*? Esas son algunas de las cuestiones que abordaré a continuación.

El hablador o la simulación de la autenticidad cultural

Las ambigüedades de Vargas Llosa en sus dos primeras novelas selváticas alcanzan un máximo despliegue en la tercera, *El hablador* (1987). Aunque el argumento de esta novela es bien conocido, una rememoración de su estructura general es necesaria de cara a los análisis subsiguientes. El texto tiene dos narradores: el primero, a cargo de los capítulos I, II, IV, VI y VIII, es un miembro de la elite urbana letrada; el segundo, a cargo de los capítulos III, V y VII, es un hablador machiguenga. No sabemos el nombre del primer narrador, pero múltiples señales indican que se trata del propio Vargas Llosa, que se sitúa a sí mismo como personaje de ficción y cuenta la historia de su interés en escribir una novela sobre los machiguengas de la Amazonía peruana y, más concretamente, sobre la figura de los habladores, la cual ejerce sobre él una especial fascinación. Para no confundir a este narrador –ficticio– con el autor de la novela –real–, voy a referirme a él en esta sección como «Vargas Llosa»¹³⁵. El segundo narrador es alguien que cuenta en voz alta ante un auditorio implícito mitos y tradiciones de los machiguengas. Si bien este narrador tampoco dice su nombre y todo induce a suponer que se trata de un hablador machiguenga anónimo, el texto revela paulatinamente que en realidad se trata de un amigo de juventud de «Vargas Llosa» llamado Saúl Zuratas, conocido con el apodo de Mascarita a causa del formidable lunar que le estropea el lado derecho del rostro.

¹³⁵ Poupény-Hart señala la dimensión autorreferencial de *El hablador* en términos precisos y escuetos: “C’est exactement comme si le roman avait incorporé son *Historia secreta*” (1990: 523). No sobra recordar, por demás, la familiaridad de Vargas Llosa con el recurso a la autoficción, presente en dos de sus obras previas: *La tía Julia y el escribidor* e *Historia de Mayta*. En cuanto a la conveniencia de distinguir a «Vargas Llosa» de Vargas Llosa, una clara prueba de ello es que el primero no disimula en el texto su desprecio por los grupos autóctonos, cuya cultura considera arcaica, mientras que el segundo le dedica la novela a uno de esos grupos: “los *kenkitsatatsirira* machiguengas” (Vargas Llosa 2011: 11).

La identidad del segundo narrador es encubierta al comienzo mediante la ocultación de un dato clave por parte del primer narrador. En el incipit, «Vargas Llosa» se topa en una calle de Firenze con una exposición de fotografías de los machiguengas, entre las cuales hay una de un hablador cuya silueta se parece a la de Mascarita. Ese parecido –el dato oculto al que me refiero– activa la memoria de «Vargas Llosa» y lo lleva a evocar algunos episodios de su amistad con él cuando juntos eran estudiantes universitarios en Lima. Las vivas discusiones que sostienen «Vargas Llosa» y Mascarita en esa época muestran que, para el primero, los machiguengas –al igual que los demás grupos nativos selváticos– son un arcaísmo, una rareza en el Perú de finales del siglo XX, cuya única opción realista de cara al futuro es integrarse a la nación, adaptarse a las exigencias del desarrollo económico y permitir la explotación de los recursos existentes en sus territorios. El segundo, por su parte, admira profundamente a los machiguengas y ve en la civilización occidental una amenaza frente a la cual los nativos amazónicos no tienen otro recurso que rehuir los contactos y permanecer aislados, a fin de preservar sus saberes y sus costumbres ancestrales, que les han permitido vivir por siglos en la selva sin devastarla ni trastornar su equilibrio natural. Estos debates de «Vargas Llosa» y Mascarita cifran la colisión entre el mundo moderno en plena expansión y una cultura tradicional acosada por las ondas de choque del avance civilizatorio. Después de graduarse en sus respectivas carreras –literatura y etnología–, los dos amigos no se vuelven a ver.

Es sólo al cabo de casi treinta años que ocurre en Firenze el encuentro de «Vargas Llosa» con las fotos de los machiguengas, incluyendo aquella en la que cree reconocer a Mascarita. «Vargas Llosa» reflexiona sobre las últimas noticias que tuvo de él, sondea en sus propios recuerdos, hace averiguaciones y, finalmente, a falta de pruebas contundentes, decide que el hablador de la foto efectivamente es su amigo, quien, luego de completar sus estudios de etnología, habría abjurado de esa disciplina, habría optado por apartarse definitivamente de la civilización occidental y se habría ido a vivir entre los machiguengas, ejerciendo el oficio de contador de historias (Vargas Llosa 2011: 262 y ss). De esta forma, «Vargas Llosa» se da a sí mismo una razón de peso para poner en práctica su viejo proyecto de escribir una novela sobre los habladores machiguengas. En concordancia con ello, al final de la lectura constatamos que *El hablador* cuenta dos historias entrelazadas: la de la forma en que la novela fue concebida, y la de la conversión de Mascarita en hablador machiguenga. En la segunda de estas historias

conviene distinguir a su vez dos mitades, la anterior a la conversión de Mascarita, recreada por «Vargas Llosa» a partir de recuerdos personales (los años en que ambos eran estudiantes universitarios), y la posterior a la conversión (la vida de Mascarita entre los machiguengas, incluyendo su desempeño como hablador de la tribu y los mitos que cuenta en voz alta), la cual «Vargas Llosa» conjetura, completa y redondea con base en información variada –trabajos etnográficos y otras fuentes bibliográficas pertinentes, noticias recabadas durante sus estancias en el Alto Urubamba y el Alto Madre de Dios, entrevistas a los funcionarios del Instituto Lingüístico de Verano– y, sobre todo, con la ayuda de su imaginación.

El principal efecto del empleo de esta estrategia narrativa es que, a lo largo de casi toda la lectura, se suscita la impresión de que al estilo moderno de los capítulos a cargo de «Vargas Llosa», guiados por el pensamiento lógico-racional predominante en las sociedades occidentales, se le contrapone la voz de los capítulos a cargo del hablador machiguenga, guiados por el pensamiento mítico-poético predominante en las culturas orales. Al plantear los diferendos de «escritura vs. oralidad» y «modernidad vs. tradición» mediante el contraste de los dos tipos de narración correspondientes, el texto le estaría dando a ambas partes igual oportunidad de expresarse –al menos en la medida en que ello es posible en el marco de una novela, género típicamente escrito y occidental–. Luego de acabar la lectura, sin embargo, es necesario rectificar tal impresión, pues se torna evidente que los capítulos narrados por el etnólogo vuelto hablador han sido escritos por el mismo narrador de los otros capítulos y que, consecuentemente, los mitos incluidos en el texto no corresponden a una voz de primer nivel que reflejaría el habla de los machiguengas, sino a una voz de segundo nivel perteneciente a un personaje que, pese a haber alcanzado un alto grado de identificación con el estilo de vida machiguenga, es al fin y al cabo un producto de la imaginación de «Vargas Llosa», que funge en últimas como único narrador principal. Dicho en otras palabras: los dos narradores cuyas voces se alternan a lo largo del texto no están situados en el mismo nivel diegético ni se enfrentan el uno al otro en pie de igualdad, como parece a primera vista, sino que uno de ellos es una invención del otro (O’Byrne-Knight 1995: 78).

Esta asimetría se refuerza cuando examinamos de cerca el contenido de las discusiones de «Vargas Llosa» y Mascarita. En ellas se enfrentan la visión progresista del primero (para quien los machiguengas son un grupo anclado en el pasado e inevitablemente abocado a la

aculturación) con la actitud reaccionaria del segundo (para quien los machiguengas son un tesoro que debe mantenerse aislado de cualquier contacto con las dinámicas devastadoras procedentes del mundo civilizado). Si bien en estos debates «Vargas Llosa» toma la vocería de Occidente y Mascarita la de los machiguengas, en realidad ambas líneas de pensamiento corresponden a maneras de ver a los grupos autóctonos surgidas en el seno de la civilización occidental. Tanto el discurso colonialista de viejo cuño como la defensa antropológica de las culturas aborígenes son, en efecto, construcciones intelectuales europeas igualmente ajenas al mundo selvático. Además, al hacer de Mascarita un defensor radical del aislamiento de los grupos indígenas, «Vargas Llosa» se forja un oponente cuya posición extrema resulta, por lo mismo, poco plausible y fácil de criticar. Por esta vía, el choque del anti-indigenista «Vargas Llosa» con el neoindigenista Mascarita es una partida que se juega, como dice López-Calvo, con los dados cargados en favor del primero (2010: 108-9). Precisamente por ello, lo que suscita mayor perplejidad es que «Vargas Llosa», a pesar de su manifiesto desprecio por los machiguengas, dedique tantas páginas de la novela a presentar sus mitos e historias. La inclusión en la obra de los tres capítulos basados en tradiciones machiguengas parecería indicar una preocupación genuina del autor por darle voz a la perspectiva de esa comunidad indígena, o, por lo menos, de contribuir “al rescate y permanencia del grupo amazónico en el arte de la literatura” (Carullo 1996: 56). Por algo esos capítulos ofrecen un rico compendio de mitos cosmogónicos, reglas de conducta, ritos, prácticas y memorias de los machiguengas, que, según algunos críticos, conforman la parte más interesante (Gnutzmann 1992: 167) o la más poética (González Ortega 2011: 35) del libro. La relevancia que le otorga el texto a tales materiales claramente va en contravía de una postura según la cual las tribus de la selva son “un horror pintoresco”, o bien, en el mejor de los casos, “una anomalía para el resto de los peruanos” (Vargas Llosa 2011: 38).

Las ambivalencias que esto implica marcan con su sello toda la novela y han dado lugar, entre la crítica especializada, a dos líneas principales de interpretación. La primera destaca la inclusión de la perspectiva machiguenga como una señal de la apertura del texto a un punto de vista no occidental y abona el potencial crítico implícito en ese ejercicio de acercamiento a la heterogeneidad cultural. Desde esta óptica, *El hablador* sería una novela que, recurriendo a la terminología de Bakhtin, se podría calificar de «dialógica», en la medida en que le otorga voz y

le da protagonismo a un grupo marginal vulnerable. La segunda línea de interpretación, por el contrario, subraya el carácter simulado del punto de vista autóctono que presenta «Vargas Llosa» y, en algunos casos, denuncia la apropiación estratégica de los mitos machiguengas por parte del autor. Desde esta óptica, *El hablador* sería una novela «monológica», dada la casi completa subordinación de la enunciación machiguenga a los propósitos narrativos de Vargas Llosa¹³⁶. Voy a hacer una presentación sucinta de estas líneas, no porque pretenda zanjar la discusión entre ambos enfoques, sino porque me parece que la novela se sitúa en un punto intermedio entre el discurso monológico y el dialógico, de manera que las dos aproximaciones son útiles para una comprensión cabal del texto.

La interpretación de *El hablador* como novela dialógica considera, en sus versiones más optimistas, que la adaptación de mitos machiguengas realizada por Vargas Llosa responde a “la necesidad de representar la voz misma de la tragedia de un pueblo” (Mayans 1994: 83), o bien es un esfuerzo dirigido a “hacer que esta cultura viva para el lector” (Brown 1994: 78), de modo que pueda maravillarse con su riqueza y valorar “un punto de vista completamente ajeno al nuestro” (79). Pese a la parte de verdad que contienen, tales demostraciones de entusiasmo son ingenuas porque pasan por alto los equívocos que rodean la representación del mundo machiguenga en la novela de Vargas Llosa. Los resultados más valiosos de esta línea interpretativa son los que asumen de entrada los problemas planteados por las posturas anti-indigenistas del narrador principal, por la ficcionalidad del etnólogo-hablador y por las mediaciones que ello implica. En general, la mayoría de críticos reconoce que en el texto de Vargas Llosa las voces indígenas están ausentes. Tal constatación, empero, no anula el hecho de que casi la mitad del texto está basado en relatos machiguengas. Es verdad que en ninguna parte encontramos una presentación literal o un registro directo de historias a cargo de un hablador machiguenga (Castro-Klarén 1990: 220), pues los relatos que figuran como tales en la obra son el producto de una adaptación realizada por «Vargas Llosa», un escritor occidental que desconoce las culturas amazónicas. Pero también es cierto que, para hacer esa adaptación, «Vargas Llosa» utiliza fuentes relevantes, especialmente el compendio de mitos del misionero dominico Joaquín Barriales (2011: 173-4), versado en la cultura machiguenga; por eso, en la

¹³⁶ Según Bakhtin, en la novela monológica “le mot du héros est emprisonné dans le cadre rigide des mots de l’auteur” (1970: 93), mientras que en la novela dialógica o polifónica, “le mot de l’auteur trouve en face de soi le mot à part entière, authentique et sans mélange, du personnage” (94).

nota de «Reconocimiento» incluida al final de la novela, el autor le agradece “al padre Joaquín Barriales, O.P., recopilador y traductor de muchas canciones y mitos machiguengas que aparecen en mi libro” (269).

El hecho de que Vargas Llosa se haya tomado el trabajo de compulsar y de adaptar las fuentes etnográficas para escribir los capítulos machiguengas resulta tanto más llamativo si notamos el aparente cambio de actitud que eso implica con respecto al tratamiento del tema en *La casa verde* y *Pantaleón y las visitadoras*. Recordemos que, cuando escribe esas obras, Vargas Llosa teme que la selva se trague a sus personajes y, por esa razón, procura que ella no tenga mucho relieve. En *El hablador*, en cambio, casi la mitad del texto corresponde a una enunciación que es presentada cual si procediera directamente del corazón de la selva, y el protagonista es un etnólogo occidental «absorbido» por una comunidad indígena amazónica. Evidentemente, Vargas Llosa ya no teme que su novela pase por telúrica o primitivista. Ahora, por el contrario, parece decidido a adoptar el papel de mediador entre una cultura autóctona y el público lector occidental. Desde principios de los años sesenta hasta mediados de los ochenta ha pasado un cuarto de siglo, y buena parte de ese tiempo el escritor peruano ha vivido en varias urbes europeas: Madrid, París, Barcelona, Londres. Habiendo conquistado el cosmopolitismo al que aspiraba, Vargas Llosa sabe ahora que los ingredientes folclóricos o costumbristas que antes le afanaban, lejos de ser un lastre, pueden constituir un valor agregado si los emplea de un modo efectivo.

Pero ¿qué significa un «modo efectivo» en las circunstancias de fin de siglo? ¿Qué lugar se le puede otorgar ahora a la representación de la selva y de los indígenas? La forma de la novela, y, más específicamente, la organización dual de su estructura, brinda la mejor pista. Ella aparece en principio como un gesto mediante el cual el autor somete su propio régimen discursivo a una ruda prueba de fuego: la de convivir con otro régimen que lo contradice y lo socava. Adicionalmente, al insertar mitos de una comunidad primitiva –cuyo estilo no encaja en los moldes a los cuales el lector está acostumbrado en Occidente– en un texto cuyos demás capítulos oscilan entre la crónica periodística y el relato autobiográfico, *El hablador* crearía un espacio textual que replantearía los debates en torno a dicotomías claves en la cultura occidental, como modernidad y tradición, la narración oral y la escrita, la ciudad y la selva, individuo y comunidad, civilización y barbarie, y otras. El trabajo de numerosos críticos se

inserta en este marco general, aunque con notables diferencias en cuanto al sentido y alcance de los discursos implicados en el experimento. Si para Poupene-Hart el contraste de oralidad y escritura ocupa el primer plano, para Sommer el núcleo de *El hablador* es la confrontación de las dos caras de la nación: el «Perú oficial» de las elites criollas y el «Perú profundo» tradicionalmente silenciado desde la época de la conquista, en tanto que, para Walter, lo que el texto escudriña es la dislocación entre dos concepciones distintas del mundo, una mágica y otra racionalista¹³⁷.

La plausibilidad de este tipo de aproximaciones a la novela se deriva del hecho de que, independientemente de las intenciones de Vargas Llosa, la disposición textual de *El hablador* da pie a una confrontación de lenguajes y visiones del mundo. El contraste sistemático del Occidente moderno con la sociedad tribal machiguenga le da a la obra un aire de producto híbrido o mixto. El personaje principal de la trama es él mismo un híbrido chocante, no tanto por el lunar que lo margina y aísla, como por la heterogeneidad de los ingredientes que se dan cita en él: etnólogo occidental que se vuelve nativo selvático, judío errante que se convierte en hablador machiguenga, apátrida que encuentra su lugar en el seno de una tribu nómada. Y lo más significativo: aunque en su época de estudiante de etnología Mascarita estaba persuadido de que las tribus amazónicas debían acorazarse contra la influencia occidental, él mismo, en su actividad como hablador, no puede dejar de participar en el proceso de influir sobre el otro y ser influido por él que implica cualquier relación entre miembros de culturas distintas, y llega incluso a criticar ciertas prácticas tradicionales de los indígenas, como el infanticidio. Paralelamente, y pese a sus cáusticas arremetidas universitarias contra el efecto perjudicial de las traducciones de la Biblia difundidas por el Instituto Lingüístico de Verano entre las tribus amazónicas, las fábulas que le cuenta luego Mascarita a su auditorio selvático ostentan el sello de un sincretismo gracias al cual no sólo la Santísima Trinidad sino también Gregorio Samsa y

¹³⁷ «À l'écriture s'oppose», dice Poupene-Hart comentando *El hablador*, «l'oralité comme forme de communication privilégiée. Celle-ci permet le contact direct entre interlocuteurs..., l'interaction..., la possibilité de performance où plus d'un sens est sollicité, et qui est occasion de réunion» (1990: 533-4). Para Sommer, Mascarita es «the novel's vehicle for lingering in «deep Peru» during as many pages as are devoted to the official country»; en consecuencia, «the novel *performs* a parity of attention between tradition and modernity... In fact, the «deep» and «official» lines will cross, in the crossover hero himself and in narrative threads that weave from one context to another» (1999: 242). Según Walter, los espacios y tiempos del texto «clash on a borderline separating two radically different cultural modes of seeing reality: a rational view based on the division between the spiritual world and the physical world, and a magical realist one in which these two worlds coexist as interdependent components of the universe» (2003: 333).

la diáspora judía conquistan un nicho dentro del poroso tejido verbal de las narraciones machiguengas. Con ello, el etnólogo-hablador se vuelve un agente aculturador que «contamina» tanto más eficazmente la cultura machiguenga cuanto más hondamente se incorpora a ella. Este tipo de ascendiente, por lo demás, no es unidireccional. La inclusión en *El hablador* de un conjunto de tradiciones y mitos primitivos, ¿no supone acaso una influencia análoga, pero que fluye en sentido contrario: de las aldeas machiguengas hacia el mundo occidental?

Las interacciones culturales, sin embargo, rara vez ocurren en un contexto de equilibrio de poderes. Por el contrario, casi siempre están mediadas por diferentes tipos de coacción o de imposición más o menos violenta, y sería difícil encontrar muchos casos en los que la asimetría de fuerzas sea mayor que la existente entre la modernidad occidental y la cultura machiguenga. De ahí que el escenario transculturador imaginado por Vargas Llosa tenga un sabor utópico inocultable, no porque los indígenas amazónicos no puedan tomar la iniciativa –de hecho, lo hacen con bastante frecuencia– acerca de qué aceptar y qué rechazar de cuanto la civilización progresista trae consigo, sino porque sobre el proceso entero, desatado hace más de quinientos años, parece imponerse la tendencia histórica en virtud de la cual las culturas más débiles sucumben paulatina e inexorablemente ante el avance de las más fuertes. El balance desolador que traza «Vargas Llosa» al final de la novela, destacando los males que se ciernen sobre la Amazonía, así lo indica: pérdida de autenticidad de ritos y prácticas ancestrales vueltos “una pantomima organizada para turistas” (2011: 260); intensificación del acoso exterior: tráfico de drogas, explotación petrolera; y lo más preocupante de todo: riesgo inminente de que los nativos queden expuestos al fuego cruzado “de la guerra de traficantes, guerrilleros, policías y soldados, sin entender una palabra de lo que está en juego. Como cuando los invadieron los ejércitos incas, los exploradores, conquistadores y misioneros españoles, los caucheros y madereros republicanos, los buscadores de oro y los inmigrantes serranos del siglo XX. Para los machiguengas, la historia no avanza ni retrocede: gira, se repite” (261).

Las páginas finales de la novela exacerbaban así la tensión que galvaniza el texto desde el comienzo. Por un lado, las crueles experiencias vividas por los machiguengas y otras tribus indican, a juicio de «Vargas Llosa», que el avance de la modernidad es inapelable y que la única solución para los nativos amazónicos es adentrarse cada vez más lejos en la espesura,

“ganar tiempo, evitar las confrontaciones con el invasor, esquivar el choque abierto de culturas, «jugar a las escondidas» con la civilización occidental” (Aínsa 2006: 100). Por otro lado, el ingreso de Mascarita a la comunidad machiguenga en calidad de hablador insinúa, como se ha notado a menudo, la posibilidad de una salida pacífica a través del intercambio, la cooperación, la transculturación¹³⁸. Desde el punto de vista occidental encarnado por «Vargas Llosa», la decisión de Mascarita es romántica e ilusoria porque va en contravía de la férrea evolución histórica. Pero como Mascarita es un personaje y, si se quiere, un mito creado por el propio «Vargas Llosa» para poner en su boca los mitos machiguengas, tal decisión expresa también cierta nostalgia que asedia al narrador principal y a la que este le insufla realidad en el universo paralelo de la ficción novelesca. Contra todas las expectativas, la utopía arcaica que el narrador-personaje y el narrador-autor condenan por igual sobrevive tercamente en su imaginación. Jugando con el doble sentido del término, podría decirse que el mismo autor que fustiga las «ficciones» del indigenismo (Vargas Llosa 1996), se suma en *El hablador* a esa tradición ficcional, que impugna y admira a la vez. La actitud ambivalente de Vargas Llosa evoca la tesis de Bartra según la cual en el núcleo de la cultura occidental yace un profundo impulso mítico que se manifiesta en “un antiguo horror y al propio tiempo una gran fascinación por el salvajismo. Es preciso escapar, huir de la bestialidad natural del hombre salvaje. Al mismo tiempo aparece la tentación, la atracción por el buen salvaje poseedor de tesoros y de secretos invaluable” (1996: 306). Sin pretender llevar muy lejos la analogía, es como si el narrador-músico de *Los pasos perdidos* se escindiera en *El hablador* y encarnara en dos personajes opuestos que se observan irónicamente el uno al otro, cada uno de los cuales –a diferencia de lo que sucede en la novela de Carpentier– encuentra los pasos hacia el lugar que le corresponde: el narrador-escritor que, aferrándose al tiempo histórico de la civilización, se

¹³⁸ Escribe al respecto Köllmann: “It seems that some of the stories the «hablador» tells represents a subtle way to introduce Western values into indigenous communities, but from the inside, with knowledge and respects for their customs – if anything this is a Utopian model for a benevolent, slow kind of progress, brought about by none other than the storyteller” (2014: 193). Según Walter, “Vargas Llosa’s novel is organized by a contrapuntal «structure of feeling» that, through the tension between writing and orality, reflects both the absence of intercultural dialogue and the (utopian) possibility of a transcultural dialogue”; en consecuencia, lo que el discurso de Mascarita sugiere “is a possibility of cultural approximation that allows both cultures to change through exchange” (2003: 344). Sourp, por último, nota que “les contes relatés par l’homme qui parle portent l’empreinte de la culture judéo-chrétienne dont le conteur est pétri. Ses récits sont donc de véritables intertextes entre la tradition orale amazonienne et la tradition biblique” (2013: 127); de este modo, “le narrateur offre un exemple de transculturation narrative” (128).

asoma fugazmente a la inmensidad selvática para volver enseguida a la ciudad a darle vida en el papel a sus demonios, y el narrador-hablador que, cansado de las mentiras de papel, sucumbe al hechizo de la vida primitiva y se instala en el ámbito intemporal de la selva como uno más entre los nativos.

Las lecturas que abordan *El hablador* como una novela dialógica subrayan, en suma, la capacidad del texto para generar significados que trascienden la unilateralidad de las posturas políticas defendidas por Vargas Llosa en sus ensayos y artículos de prensa. Mientras que el escritor peruano y su trasunto novelesco suelen referirse en forma despectiva a los pueblos indígenas, el texto de *El hablador* abriría la posibilidad de revalorizar algunos de sus saberes y prácticas tradicionales. Sommer sugiere incluso que, a despecho de las convicciones de su autor, la novela confronta a los lectores –o, al menos, a aquellos que se atrevan a asumir los corolarios del texto– con una realidad desagradable: la de su silenciosa complicidad con las «campañas de exterminio cultural» ligadas a la expansión de una modernidad empeñada en transformar todas las periferias en meras reproducciones del centro (1999: 269). En una línea similar, Walter concluye que el mensaje implícito de la novela es la imposibilidad de subsanar el agrietamiento de la nación peruana, causado por los efectos desestructurantes de un proceso de conquista que todavía sigue en curso (2003: 346). Enfocada desde este ángulo, la novela de Vargas Llosa tiene una faceta crítica valiosa. Al otorgarle un espacio simbólico al lenguaje de un grupo indígena, la obra pondría en tela de juicio la tendencia occidental a menospreciar y a excluir a las culturas autóctonas, supuestamente sumidas en el atraso. Desafiando la estrechez de las respuestas fáciles (las exigencias de la modernización, la inevitabilidad de los procesos de aculturación, etcétera), el texto de Vargas Llosa recalcaría las trampas de las que está erizado el camino para la integración de los indígenas en las dinámicas de la aldea global.

Cuando volvemos la atención hacia las interpretaciones que ven en *El hablador* una novela monológica, el horizonte de lectura se modifica sustancialmente. La ausencia de voces indígenas en la obra ya no es vista como un síntoma de la dificultad o de la imposibilidad de acceder al punto de vista del otro. Ella sería más bien un indicio de que Vargas Llosa no se interesa realmente por los otros y que su preocupación es simplemente poder “escribir sobre un hablador en su labor de contar historias” (Ortiz 2012: 125). Según esto, la perspectiva unificadora del autor –apenas disimulado tras la figura de «Vargas Llosa», su doble ficticio–

gobernaría la totalidad de la enunciación, aun la presuntamente autóctona. El uso de relatos machiguengas sólo sería una estrategia para ilustrar con un ejemplo viviente la trascendencia del arte de la narración en las sociedades humanas, y el hablador sería apenas un “alter ego” del autor proyectado en el seno de una cultura primitiva, en donde “anda contando historias, leyendas, anécdotas y chismes” (Volek 1994: 110). Este tipo de crítica subraya la constante mediación del escritor occidental en el panorama que la novela ofrece de la cosmovisión machiguenga, el cual no respondería a un genuino esfuerzo de traducción, sino a un trabajo de simulación. En este orden de ideas, Castro Urioste afirma que los capítulos machiguengas del texto de Vargas Llosa, en vez de darle voz a la perspectiva indígena, la reducen al silencio mediante el empleo de una «narrativa de ventrílocuo», y Kokotovic opina que la fuerza motriz detrás del trabajo de adaptación de tales relatos no es la inquietud del autor por los indígenas, sino su interés particular por la institución de los habladores y por el problema occidental de la representación de los otros¹³⁹. De acuerdo con estas lecturas, sería inútil buscar en la novela una representación fiable de la cultura machiguenga, puesto que la novela de Vargas Llosa articula un discurso neocolonial que fomenta la asimilación de las culturas autóctonas y aprovecha sus tradiciones míticas como un insumo para recrear y domesticar estéticamente la diferencia.

Al enfocar la novela desde este otro ángulo, se enfatiza el hecho de que el hablador de la novela no cuenta sus historias en la espesura selvática sino en la mente de «Vargas Llosa». Como toda la enunciación procede de esa fuente única, los capítulos basados en tradiciones machiguengas coexisten sin escándalo con las descripciones de la selva y de los indígenas diseminadas en los demás capítulos, las cuales resultan tan estandarizadas y rígidas como lo eran ya en *La casa verde*. Uno de los aspectos más llamativos de la novela es justamente la divergencia entre la presentación admirativa del hablador, que hace de él un personaje casi proverbial, y el constante recurso de «Vargas Llosa» a los tropos coloniales cada vez que se refiere a los indígenas y a su entorno natural. Un rápido repaso, que no busca ser exhaustivo,

¹³⁹ Según Castro Urioste, la voz de Mascarita como hablador “does not present the marginal self speaking from its own perspective. Mascarita’s voice is actually a projection of the main narrator through a process that I call «ventriloquized narrative»” (2000: 246); ese tipo de narrativa “does not represent a true image of the other but rather an implied otherness that reinforces the destruction of Machiguenga culture” (247). Kokotovic, a su turno, considera que “the attribution of the *hablador* narrative to Zuratas or to any actual *hablador* is the product of a sleight of hand. The Machiguenga narrative is, rather, the product of the principal narrator’s long-standing desire and repeatedly frustrated effort to write about the *hablador*” (2001: 454).

basta para ilustrarlo. A tono con el tópico de la selva malsana, según «Vargas Llosa» los bosques de Cusco y Madre de Dios son “insalubres” (2011: 107), y así lo prueba el hecho de que el fotógrafo Malfatti muere de una fiebre contraída allí (16). Esos mismos bosques, vistos por «Vargas Llosa» desde el hidroavión, evocan el tópico de la selva vacía: “La fuerza y la soledad de la naturaleza –los altísimos árboles, las tersas lagunas, los ríos inmutables– sugerían un mundo recién creado, virgen de hombres, un paraíso vegetal y animal”; pero vistos luego desde una canoa indígena, evocan a su vez la selva enmarañada, que obliga a «Vargas Llosa» y sus acompañantes a pasar “a través de delgados caños de aguas sumergidas bajo una vegetación tan intrincada que, en pleno día, parecía de noche” (84). La combinación de estos dos últimos tópicos sería, a la postre, la que caracterizaría mejor los “enmarañados bosques vírgenes” (119) en donde habitan los machiguengas.

Si todo esto reitera casi al pie de la letra cientos de descripciones análogas que pululan en la literatura de viajes colonial, las imágenes de los indígenas resultan más estereotipadas aún. Desde las primeras páginas de la novela, cuando «Vargas Llosa» se tropieza con las fotografías de Malfatti, su glosa sobre los machiguengas allí retratados se ajusta cabalmente al tópico del buen salvaje, noble e inerme: “Las fotos mostraban con elocuencia cuán pocos eran en esa inmensidad de cielo, agua y vegetación que los rodeaba, su vida frágil y frugal, su aislamiento, su arcaísmo, su indefensión” (15). Más adelante, cuando «Vargas Llosa» evoca su primer encuentro con los indígenas de la región, otro tópico no menos añejo –el de los nativos estancados en la Edad de Piedra– toma el relevo: “Allí estaba la existencia elemental y primeriza de los distantes ancestros: los cazadores, los recolectores, los flecheros, los nómadas, los irracionales, los mágicos, los animistas... un mundo todavía sin domar... es decir, el despuntar de la historia humana” (84-5). Como salta a la vista, en sus referencias a la selva y a los nativos «Vargas Llosa» no hace otra cosa que desplegar una serie interminable de representaciones coloniales que debe buena parte de su eficacia a su sempiterna repetición. Desde antes de llegar a la selva, «Vargas Llosa» ya sabe lo que va a ver porque su mirada está teledirigida por los tropos incrustados en su percepción de hombre civilizado. ¿Qué otro espectáculo podría encontrarse en las desperdigadas aldeas amazónicas, aparte de grupos de salvajes “semidesnudos y pintarrajeados” (13), “comiéndose los piojos y hablando dialectos incomprensibles” (39)?

Lo único que se sale del libreto prescrito por el imaginario colonial es la institución de los habladores, pero, precisamente, «Vargas Llosa» no puede ver ni escuchar a uno de ellos nunca. Razón de más para indagar con especial detalle por las razones de su interés en ese aspecto específico de la cultura machiguenga. Si, como hemos dicho antes, *El hablador* es una novela que incluye las claves de su propia escritura, ¿qué hallamos en el texto a propósito de las motivaciones de su autor? La primera noticia que «Vargas Llosa» escucha de los habladores proviene de los esposos Schneil, dos lingüistas a quienes conoce durante su viaje a la Amazonía peruana en 1958, y que trabajan con el Instituto Lingüístico de Verano. Al final de una larga conversación sobre los machiguengas, la señora Schneil hace referencia a un “personaje raro” de esa comunidad, “que no parece curandero ni sacerdote” pero que “tal vez sea un poco de las dos cosas”: el hablador (2011: 104). Los Schneil dicen que los machiguengas pronuncian siempre con respeto la palabra que designa a los habladores, pero reconocen que ellos mismos “nunca habían visto a ninguno” (105). Faltos de conocimiento directo de tales personajes, los Schneil “habían hecho conjeturas, barajado hipótesis” según las cuales “los habladores debían ser algo así como los correos de la comunidad”, cuyas bocas “eran los vínculos aglutinantes de esa sociedad” (106). Según el señor Schneil, es posible que el hablador sea, además, “la memoria de la comunidad. Que cumpla una función parecida a la de los trovadores y juglares medievales” (107). Este puñado de explicaciones tentativas es la base del precioso recuerdo al que «Vargas Llosa» le va a dar vueltas una y otra vez en su mente en los años siguientes, hasta volverse casi una obsesión. Si bien sus informantes jamás han visto un hablador, lo que dicen sobre tal figura no sólo despierta la curiosidad de «Vargas Llosa», sino que lo llena de emoción. Él mismo así lo reconoce: la sola idea de esos seres, “la silueta furtiva, tal vez legendaria, de esos habladores que con el simple y antiquísimo expediente –quehacer, necesidad, manía humana– de contar historias, eran la savia circulante que hacía de los machiguengas una sociedad, un pueblo de seres solidarios y comunicados, me conmovió extraordinariamente” (107-8).

Las suposiciones de los Schneil, pese a carecer de auténtico asidero en la realidad, tocan una cuerda sensible de «Vargas Llosa». Sin duda el escritor se identifica con el papel decisivo que, según los lingüistas, juegan los habladores en la cultura machiguenga. Pensar en ello le genera una sensación reconfortante y lo reafirma en su vocación, puesto que él mismo dedica

su vida a contar historias. Por eso, cuando Mascarita se muestra intrigado por su persistente interés en los habladores, «Vargas Llosa» le explica que ellos serían “una prueba palpable de que contar historias puede ser algo más que una mera diversión... Algo primordial, algo de lo que depende la existencia misma de un pueblo” (108). ¿Acaso no se trasluce aquí la desazón de un novelista que vive en una sociedad en la cual mucha gente, quizá la mayoría, considera que contar historias es «mera diversión»? Y en tal coyuntura, ¿quién, aparte del propio novelista, se obsesionaría tanto por demostrar que contar historias es «algo primordial» para la existencia de un pueblo? Así lo intuye Mascarita, quien le responde con sorna a su amigo: “Ah, es por el lado literario que el asunto te interesa” (108). Este comentario de Mascarita prefigura las reacciones de numerosos lectores y críticos de la novela: para Vargas Llosa, lo esencial no es replantear la cuestión de cómo integrar a los indígenas amazónicos en la vida nacional, ni tampoco rehabilitar a los machiguengas o darle voz a su concepción del mundo, sino afianzar su tesis sobre la preeminencia social de los contadores de historias¹⁴⁰. Esa noción según la cual los relatos son la fuente de la solidaridad y el eje de los vínculos sociales da pie a un cuadro muy atractivo para un novelista que siente tambalearse en Occidente las bases de la cultura humanista de la cual él mismo es heredero, que advierte con alarma la creciente desvalorización de la producción literaria frente a las poderosas industrias del entretenimiento y que, a consecuencia de ello, se siente miembro de una especie en vías de extinción: “En nuestros días se escriben y publican muchos libros, pero nadie a mi alrededor... cree ya que la literatura sirva de gran cosa, salvo para no aburrirse demasiado en el autobús o en el metro, y para que, adaptadas al cine o a la televisión, las ficciones literarias... se vuelvan televisivas o cinematográficas” (Vargas Llosa 2012: 213-4).

Ante al asedio de las nuevas tecnologías en la sociedad de la información, la imagen del hablador que «Vargas Llosa» forja a partir de su conversación de 1958 con los esposos Schneil

¹⁴⁰ Entre esos críticos figuran Franco y Kokotovic. El análisis realizado por Franco la lleva a “deducir que la novela quizás tenga menos que ver con la causa de lo indígena y más con el dilema del escritor contemporáneo y su nostalgia por la integración de una comunidad que caracterizaba al narrador tradicional” (1991: 17); por esa razón, “en *El hablador*, los Machiguengas se encaminan hacia la posible exterminación mientras sus historias son contadas por un judío errante, y por su Redentor auto designado - el novelista” (18). Kokotovic, por su parte, afirma que, “for Vargas Llosa, the Machiguenga are just a vehicle for a story about the importance of stories, and of storytelling”, y que, en *El hablador*, “Vargas Llosa does not attempt to represent the Machiguenga. Rather, he represents, and responds to, a crisis of his own intellectual authority by inventing the *hablador*, who serves as a projection of the writer’s desired role and status in late twentieth-century Western society” (2001: 456).

es un baluarte que apuntala con firmeza la perennidad del arte de contar historias. No en vano el escritor peruano le reserva un rincón aparte en su memoria por largo tiempo. En la década de los sesenta, en sus años madrileños y parisinos, ese fantasma lo persigue con asiduidad y la relación con él adquiere la tonalidad de una pasión amorosa: “La historia de los habladores que escuché a los Schneil volvía siempre a mi memoria, llena de incitaciones. Excitaba mi fantasía y mis deseos como una bella muchacha” (2011: 118). Dos décadas más tarde, con ocasión de un nuevo viaje a la Amazonía en el que entrevista otra vez a la pareja de lingüistas, «Vargas Llosa» persiste en la misma vena sentimental: “Desde mis frustrados intentos a comienzos de los años sesenta de escribir una historia sobre los habladores machiguengas, el tema había seguido siempre rondándome. Volvía, cada cierto tiempo, como un viejo amor nunca apagado del todo, cuyas brasas se encienden de pronto en una llamarada” (173). En su soledad de escritor, «Vargas Llosa» atesora esa imagen con la que sustituye la experiencia que nunca tuvo –y que ni siquiera sus informantes habían tenido. La figura de su antecesor primitivo, devanando la madeja de la narración en lo profundo de la selva, lo inquieta y lo seduce al mismo tiempo, ya que carece de contorno preciso y tiende a esfumarse en el vacío.

Desprovisto de la experiencia necesaria para darle un anclaje efectivo al personaje, el proyecto de «Vargas Llosa» de escribir una novela sobre el tema tropieza con dificultades similares a las que caracterizaron en su momento la escritura de *La casa verde*. Recordemos que, en los primeros borradores de esta novela, el protagonista y narrador principal era Jum, el cacique aguaruna de Urakusa, pero que luego Vargas Llosa, al no encontrar la manera de hacer creíble la voz del personaje, tuvo que relegarlo a un papel secundario, resignándose a contar su historia a través de la mirada de otros personajes. En *El hablador*, la dificultad de adoptar el punto de vista indígena reaparece: “¿Por qué había sido incapaz, en el curso de todos aquellos años, de escribir mi relato sobre los habladores? La respuesta que me solía dar... era la dificultad que significaba inventar, en español y dentro de esquemas intelectuales lógicos, una forma literaria que verosímilmente sugiriese la manera de contar de un hombre primitivo, de mentalidad mágico-religiosa” (2011: 175). En procura de resolver el problema, «Vargas Llosa» acude una vez más a las bibliotecas y a los museos de París, pero esta vez la estrategia no arroja los mismos resultados favorables que durante la escritura de *La casa verde*, pues los habladores se resisten a cobrar forma: “Había borroneado cuadernos y pasado muchas horas en

la plaza del Trocadero, en la biblioteca y las vitrinas del Museo del Hombre, tratando de entenderlos y adivinarlos, en vano. Inventadas por mí, las voces de los habladores desafinaban” (122). Como es apenas obvio a la luz de los tres capítulos de *El hablador* que se basan en mitos machiguengas, «Vargas Llosa» finalmente corta el nudo gordiano apelando al expediente del pastiche¹⁴¹. No obstante, subsiste otra diferencia importante entre la «historia secreta» de *La casa verde* y la de *El hablador*. En *La casa verde*, Vargas Llosa tenía a Jum, el personaje autóctono, pero era incapaz de darle voz: en *El hablador*, «Vargas Llosa» imita con éxito la voz del autóctono... pero ya no tiene al personaje. El detalle es crucial porque lleva al escritor a tomar la decisión clave que sella la dimensión monológica de la novela: a falta de habladores reales, no queda otro camino que inventarlos.

Los detalles indican que, cuando retorna a la Amazonía en 1981, «Vargas Llosa» ya ha tomado esa decisión. El reencuentro con los esposos Schneil es presentado por «Vargas Llosa» como su última oportunidad –antes de escribir la novela– para buscar directamente sobre el terreno pruebas concretas en favor de la existencia de los habladores con los que ha soñado por tantos años. A tono con ello, esta vez su itinerario incluye la visita a dos aldeas machiguengas, en las que observa por unas horas las actividades cotidianas de la comunidad. Sin embargo, en ese tiempo no ve ningún hablador ni obtiene tampoco información pertinente entre los indígenas a los que interroga con ayuda de intérpretes; algunos de ellos, incluso, le aseguran que quizá en otras tribus haya habladores, pero no entre los machiguengas. Al cabo, la única evidencia concreta sobre la existencia de los habladores es el testimonio del señor Schneil, quien le dice a «Vargas Llosa» que, en los veintitrés años transcurridos desde su primera visita, ha visto y escuchado a dos habladores, uno de los cuales tenía un enorme lunar que le cubría el lado derecho del rostro. El cierre de la novela lleva a su apoteosis el desfase entre el desconocimiento de «Vargas Llosa» acerca de los machiguengas y la intensidad con la que, por otra parte, su hablador machiguenga imaginario, encarnado al fin en la conocida imagen de Mascarita, cobra vida. El escurridizo narrador indígena se eclipsa de la escena, dándole paso al

¹⁴¹ En opinión de Jameson, el pastiche es la práctica cultural típica de la posmodernidad, en la medida en que “with the collapse of the high-modernist ideology of style... the producers of culture have nowhere to turn but to the past: the imitation of dead styles, speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a now global culture” (1991: 17-8). ¿Cuál es el efecto de esta nueva forma de producción simbólica? He aquí la respuesta de Jameson: “This approach to the present by way of the art language of the simulacrum, or of the pastiche of the stereotypical past, endows present reality and the openness of present history with the spell and distance of a glossy mirage” (21).

personaje novelesco que toma prestados sus principales rasgos. La idea de que su viejo amigo de la universidad sea el nuevo hablador de la tribu emociona a «Vargas Llosa» al punto de desbocar su corazón “con más fuerza que lo hayan hecho nunca el miedo o el amor” (2011: 267). A estas alturas ya no cabe duda: «Vargas Llosa» no sólo inventa al hablador, sino que lo sublima, lo rodea de un halo de leyenda. Como dice Volek, “la redención del oficio de escritor a través de la apócrifa institución de habladores está impregnada de estos conceptos y actitudes románticos” (1994: 112). Y aunque «Vargas Llosa» nunca ha visto ni escuchado a un hablador, al final, en la noche de Firenze, al otro lado de océano, dice que no puede dejar de escucharlo: “Dondequiera que me refugie tratando de aplacar el calor, los mosquitos, la exaltación de mi espíritu, seguiré oyendo, cercano, sin pausas, crepitante, inmemorial, a ese hablador machiguenga” (2011: 268).

El recuento que la novela ofrece de su propio proceso de gestación nos lleva, entonces, a constatar que la figura del «hablador» toma forma luego de una larga espera en el curso de la cual el narrador se esfuerza en vano por dotar de un sustento empírico a ese personaje, de quien recibe noticias inciertas y de cuya existencia se convence más por su deseo de que dicho personaje exista que por el hallazgo de evidencias palpables al respecto. El enorme peso que adquiere el componente autorreferencial en el texto muestra que su diseño es más monológico que dialógico. La novela misma es la prueba reina de que Vargas Llosa no se resigna a la inexistencia de los habladores y decide darles realidad a través de la ficción. Este resultado es consistente con la creencia, formulada en repetidas ocasiones por el escritor peruano, de que las ficciones son artilugios encaminados a compensar las insuficiencias de la realidad. Veamos, por ejemplo, una afirmación extractada de un ensayo suyo escrito en 1984 y titulado «El arte de mentir»: “Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos... quisieran una vida distinta de la que llevan. Para aplacar –tramposamente– ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela hay una inconformidad y un deseo inalcanzado” (1986b: 419). La novela de Vargas Llosa sobre los habladores parece escrita con el propósito expreso de corroborar esta idea. Por mediación de un doble ficticio, el escritor se las arregla para «tener la vida» de su antecesor primitivo, cuyo papel como contador de historias en el seno de una comunidad tribal excita su curiosidad y activa su fantasía.

El hablador ocupa por ello un lugar aparte dentro de la obra de Vargas Llosa, al ser la novela cuya historia secreta sirve como modelo arquetípico de la historia secreta de todas las demás novelas. En buena medida, se trata de una novela de tesis, cuyo planteamiento central es que existe un hilo conductor que va desde los narradores de los grupos nómadas hasta los novelistas de las sociedades modernas, basado en un dato antropológico básico: todos los humanos necesitan historias ficticias que les ayuden a sobrellevar la finitud de su ser. En este sentido, como apunta Muñoz, para Vargas Llosa las ficciones son la «proeza fundacional» de la civilización (2000: 26), una idea a la que el novelista le otorga un lugar privilegiado en su Discurso Nobel del 2010, titulado «Elogio de la lectura y la ficción»¹⁴². En esa idea está a mi juicio la clave de las ambigüedades que rodean la representación de los machiguengas en *El hablador*. Si la forma de vida de esa tribu selvática es la esencia misma de la barbarie, tal como esta ha sido descrita durante siglos por el discurso colonial, el hablador simboliza la semilla de la cultura, el primer balbuceo de la civilización, y eso hace de él una pieza esencial dentro de un esquema progresista de la historia humana. La emoción de «Vargas Llosa» en el párrafo final de la novela es la del escritor moderno que reconoce el despuntar de sus propios rasgos en los del hablador, el cual funge como “una figura salvadora..., una metonimia de los medios de entretenimiento y diversión dentro de la sociedad indígena” (Carullo 1996: 56). No les falta razón, por lo tanto, a los críticos según los cuales Vargas Llosa no se preocupa por los indígenas, sino solamente por la figura de los habladores, en cuanto ancestros míticos de los novelistas actuales.

De aquí se deriva otra dificultad aún mayor, y es que, como hemos visto, el hablador machiguenga de la novela es a su vez una invención, un fruto de la fantasía del escritor. Vargas Llosa incurre por ende en una especie de petición de principio en el diseño del texto, ya que inventa la historia y el personaje que van a ilustrar luego la importancia de inventar personajes e historias. Esta inconsistencia afecta seriamente el potencial dialógico de la obra y trivializa su

¹⁴² He aquí un botón de muestra: “Siempre me ha fascinado imaginar aquella incierta circunstancia en que nuestros antepasados, apenas diferentes todavía del animal, recién nacido el lenguaje que les permitía comunicarse, empezaron, en las cavernas, en torno a las hogueras, en noches hirvientes de amenazas –rayos, truenos, gruñidos de las fieras–, a inventar historias y a contárselas. Aquel fue el momento crucial de nuestro destino, porque, en esas rondas de seres primitivos suspensos por la voz y la fantasía del contador, comenzó la civilización, el largo transcurrir que poco a poco nos humanizaría y nos llevaría a inventar al individuo soberano y a desgajarlo de la tribu, la ciencia, las artes, el derecho, la libertad, a escrutar las entrañas de la naturaleza, del cuerpo humano, del espacio y a viajar a las estrellas” (Vargas Llosa 2010b: 11).

contenido crítico. Los machiguengas aparecen en ella sólo como un pretexto, y sus mitos y tradiciones, como un insumo para simular mejor la autenticidad de la enunciación indígena. Desde la época de *La casa verde*, mucha agua ha corrido bajo los puentes, y la idea que su autor tenía acerca de la dimensión crítica de la escritura novelesca ha cambiado sustancialmente. Vargas Llosa sigue tan aferrado como antes a la noción de que toda novela encierra un grito de protesta, pero en los años sesenta «protestar» significaba oponerse a la inequidad y a la injusticia social, mientras que en los ochenta esa dimensión política se ha diluido. La protesta del novelista ya no atañe a grupos o a individuos concretos acorralados o discriminados por la historia, a fracciones específicas de la humanidad víctimas de tratos crueles o de persecuciones infames, sino que se desplaza a un nivel más abstracto y se dirige ahora contra las limitaciones inherentes a la condición humana en general:

Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y la facultad de desear mil. Ese espacio entre la vida real y los deseos y fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones. En el corazón de todas ellas llamea una protesta. Quien las fabuló, lo hizo porque no pudo vivirlas. [...] La ficción es un sucedáneo transitorio de la vida. El regreso a la realidad es siempre un empobrecimiento brutal: la comprobación de que somos menos de lo que soñamos. Lo que quiere decir que, a la vez que aplacan transitoriamente la insatisfacción humana, las ficciones también la azuzan, espoleando la imaginación. [...] Salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad. (1986b: 423-4)

Las novelas, según esto, son medios para escapar a la agobiante realidad –sin perjuicio de la posibilidad de volver a ella enriquecidos. Son ilusiones que apaciguan temporalmente la ansiedad de constatar cuán poca cosa somos, pero al cabo la avivan y nos empujan a buscar más ilusiones similares para seguir huyendo de la estrechez de la vida diaria gracias al vuelo de la imaginación. A fin de producir ese efecto «liberador», el novelista saquea la realidad y se documenta a fondo, pero no porque pretenda describir fielmente lo que ve, sino para poder “mentir con conocimiento de causa” (Vargas Llosa 2000: 86). Lo que importa a la postre es crear mundos ficticios que lo compensen a él mismo y a sus lectores de sus frustraciones. El problema con esa teoría –que, así formulada, parece cortada a la medida de la sociedad de consumo– no es que sea falsa, sino que es una verdad a medias. El alcance de la lectura de una buena novela no se agota en la ilusión en la que sumerge al lector, sino que incluye también las

facultades que activa en él para ver el mundo a una nueva luz. Vivir la ilusión novelesca es una parte esencial del acto de leer novelas, pero ese acto sólo rinde plenamente sus frutos cuando el regreso a la realidad, en vez de ser apenas este «empobrecimiento brutal» del que habla Vargas Llosa, suscita un redescubrimiento de esa misma realidad, guiado por las situaciones vividas en el ámbito de la ficción. Las mejores novelas no sólo nos hechizan: ellas sacuden nuestra percepción habitual del mundo, ensanchan o corrigen nuestro horizonte de visión, nos hacen retorcer o maravillar, eventualmente nos convierten en otros distintos de los que éramos. Por contraste, en la estética de Vargas Llosa predomina la preocupación por el efecto, por los procedimientos destinados a cautivar al lector. Quien lea, por ejemplo, sus *Cartas a un joven novelista* (1997), encontrará allí un rico repertorio de técnicas narrativas destinadas a desarrollar la magia de la forma, a aprovechar las astucias de la construcción, a producir la ilusión de realidad; casi nada, en cambio, acerca de la relación entre el mundo de la ficción y los problemas y contradicciones del mundo real, casi nada sobre la novela como búsqueda cognoscitiva, casi nada sobre “la abierta claridad del cielo, de la que nace todo deseo de vivir, toda la voluntad de vivir...”¹⁴³.

Y, en efecto: la voluntad de vivir de los machiguengas es infravalorada en *El hablador*. En la fase neoliberal en la que está embarcado Vargas Llosa cuando escribe esta novela, la defensa de la libertad individual es tan importante que, en comparación con ella, los males causados por el avance de la modernidad en la Amazonía pasan a segundo plano. A inicios de los ochenta, Vargas Llosa confiesa haber perdido el gusto por “las utopías políticas”, debido a que “suelen provocar iniquidades tan graves como las que quisieran remediar” (1986b: 263). Dicha afirmación es correcta, y para nadie es un secreto que una de las razones del descrédito actual de la idea de revolución es que los movimientos revolucionarios triunfantes en Rusia, Cuba, China y otros países sacrificaron la libertad de muchas personas en aras de la felicidad futura. Lo curioso es que, pese a su rechazo de esas utopías, la defensa que hace Vargas Llosa de la modernización exhibe el mismo aire utopista y la misma disposición a sacrificar la libertad de ciertos grupos en aras del progreso general. No olvidemos que, según el novelista, para integrarse a la modernidad, comunidades indígenas como los machiguengas deben «pagar

¹⁴³ Esta línea la he extractado de un pasaje de la novela *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch.

el alto precio» de la aculturación¹⁴⁴. Si bien los indígenas vienen pagando ese precio desde hace siglos, Vargas Llosa presenta su propuesta como el producto de un sano sentido común que, entre dos males, escoge el menor (sin consultar a los afectados: un gesto más que elocuente, tratándose de un ferviente defensor de la democracia liberal). La misma idea es formulada en la novela por «Vargas Llosa» en los siguientes términos: “¿No había dicho Marx que el progreso vendría chorreando sangre? Por triste que fuera, había que aceptarlo. No teníamos alternativa. Si el precio del desarrollo y la industrialización, para los dieciséis millones de peruanos, era que esos pocos millares de calatos tuvieran que cortarse el pelo, lavarse los tatuajes y volverse mestizos..., pues, qué remedio” (2011: 32). Siendo tan grande la afinidad entre las ideas del narrador ficticio y las del autor real, ¿qué confianza podemos tener en lo que *El hablador* cuenta sobre los machiguengas?

El caso es que el propio Vargas Llosa reclama con vigor esa confianza para su novela. Al fin y al cabo, ¿no es él el primer interesado en que esta sea leída como una obra dialógica y no como una novela de tesis o un mero monólogo? Pero, quizá precisamente por ello, se muestra ambiguo acerca de las fuentes utilizadas. Veamos, por ejemplo, el prólogo añadido a *El hablador* en el 2007. De un lado, el autor subraya que su novela cuenta “una historia en la que hay más fantasía que memoria”, lo que simplemente ratifica algo que todos sabemos: que el novelista no está obligado a reproducir al pie de la letra la realidad y que cuenta con un amplio margen de maniobra para modificar los hechos. Pero el prólogo contiene además esta declaración relativa a los machiguengas: “Todas las referencias a la mitología y a los usos y costumbres de esa comunidad tan trágicamente maltratada a lo largo de toda su historia están basadas en fuentes aparentemente objetivas” (2011: 9). Con esto el autor le indica a los lectores que su intención es hacer un reconocimiento de los sufrimientos históricos vividos por la comunidad machiguenga y que, en lo posible, ha preferido atenerse a la información disponible sobre ellos. No obstante, diversas investigaciones han establecido con firmeza que, además de la institución de los habladores, también otros aspectos de su caracterización de la tribu son

¹⁴⁴ En casi toda América Latina, afirma Vargas Llosa, la integración “es sumamente lenta y el precio que el nativo debe pagar por ella es altísimo: renunciar a su cultura –a su lengua, a sus creencias, a sus tradiciones y usos– y adoptar la de sus viejos amos. Tal vez no hay otra manera realista de integrar nuestras sociedades que pidiendo a los indios pagar ese alto precio; tal vez, el ideal, es decir, la preservación de las culturas primitivas de América, es una utopía incompatible con otra meta más urgente: el establecimiento de sociedades modernas, en las que las diferencias sociales y económicas se reduzcan a proporciones razonables, humanas” (1991: 811).

invenciones del escritor o responden a cambios realizados por él, particularmente el nomadismo¹⁴⁵. A partir de aquí se deduce que, aún después de todas las críticas recibidas en los veinte años transcurridos desde la aparición de la novela, para Vargas Llosa la invención del hablador, la transformación de los sedentarios machiguengas en nómadas y las enmiendas hechas a su mitología son detalles de menor cuantía que no riñen con la recuperación de la voz y la memoria de ese grupo indígena en una obra destinada al público occidental.

Este constante desfase entre monólogo y diálogo forma la sustancia de *El hablador*. Fiel a su estética de la novela, Vargas Llosa recurre a la ficción para vivir la vida de un contador de historias primitivo. La satisfacción de ese deseo, atesorado y nutrido en su fuero interno, le exige a Vargas Llosa recrear los usos y costumbres del grupo indígena al cual pertenece el contador de historias, un grupo del que pocos tienen noticia en Occidente. En consecuencia, tiene que viajar, hacer entrevistas, leer libros, recorrer el terreno, aprender sobre la forma de vida del grupo indígena, visitar sus aldeas... En una palabra: tiene que abrir ventanas al diálogo. Pero luego, durante la escritura, a la hora de filtrar los datos obtenidos para que la simulación parezca auténtica y el relato resulte verosímil, surge una cuestión decisiva: ¿Cuál es el rasero con respecto al cual Vargas Llosa mide la verosimilitud de la ficción que está escribiendo? Con toda probabilidad, dicho rasero viene dado por sus propias nociones (y las de sus lectores potenciales) acerca de lo que es una tribu indígena, y no por el punto de vista de los indígenas, que no tienen ocasión de opinar sobre la imagen que de ellos ofrece el novelista. A partir de aquí, la intención de presentar a los machiguengas en Occidente no es traicionada, pero queda casi enteramente subordinada al propósito de escribir una novela persuasiva. Con vistas a esa eficacia retórica, el hecho de volver nómadas a los machiguengas es funcional porque en los medios masivos occidentales se suele presentar a los indígenas selváticos como grupos dispersos e itinerantes, y sobre todo porque la función básica del contador de historias

¹⁴⁵ Me remito a los trabajos de Kristal y de Sá, quienes han revisado la literatura etnográfica sobre los machiguengas. Según Kristal, “Vargas Llosa’s main invention is «the storyteller» as an anthropological type. Anthropological handbooks on the Machiguenga stress the significance of priests and shamans. But the figure of a storyteller who walks through the jungle to meet the various communities to share stories and gossip does not exist in anthropological literature about the Machiguenga” (1998: 165); el autor agrega luego: “According to the anthropological literature the Machiguenga are a stationary people” (167). Sá, a su turno, comenta: “It is the Machiguenga’s own cosmogony that justifies their nomadism in *The Storyteller*. But no references to such an aspect of the Machiguenga cosmogony can be encountered in the Machiguenga narratives, or in the literature about the group” (2004: 269); la autora añade, refiriéndose a la figura del hablador: “Nowhere in the texts about the Machiguenga or in their own narratives is there an allusion to an institution or a character minimally similar to Vargas Llosa’s” (271).

imaginado por Vargas Llosa –ser el eje de los vínculos sociales entre los machiguengas– no tendría plausibilidad en el seno de una comunidad aglutinada y sedentaria. En todo este proceso, a pesar de sus viajes a la selva, de sus tanteos, de sus indagaciones, el novelista-etnógrafo no sale de su laboratorio mental, ni llega a ponerse verdaderamente en el lugar del otro. Pero sí logra producir la ilusión de que eso es lo que ha hecho. El elemento monológico prevalece sobre el dialógico: hacerle justicia a los machiguengas es secundario, lo esencial es que la novela sea convincente.

En una línea similar, la adaptación de mitos y tradiciones indígenas para su inclusión en la novela es el ingrediente vital que le da sustancia a la figura del hablador, no porque los capítulos machiguengas transmitan el contenido genuino de esa cultura autóctona, sino porque, pese a las mediaciones por las que esos relatos han pasado, parte de la energía de su enunciación original alcanza a impregnar el texto escrito. Recordemos que “la tradición a la que acude Vargas Llosa no es la tradición oral sino la tradición oral transcrita en los textos de los misioneros protestantes y católicos... particularmente los Dominicanos quienes habían penetrado en la zona amazónica siglos atrás” (Franco 1991: 17). A ello hay que agregar los juegos intertextuales mediante los cuales Vargas Llosa, apelando a la Biblia, a Kafka, a la biografía de Mascarita, simula un ejercicio de transculturación narrativa en el que los textos occidentales y la tradición oral machiguenga se influyen mutuamente. A despecho de tales vicisitudes, las historias machiguengas usufructuadas por Vargas Llosa son el componente que le otorga a la novela una dimensión dialógica. No en vano es allí donde afloran facetas valiosas de la sabiduría práctica machiguenga, con su peculiar combinación de conocimiento empírico de la selva y principios éticos orientadores; no en vano es allí donde los hombres blancos –los «viracochas»– son presentados desde la óptica de los nativos; no en vano es allí donde se entrevé la posibilidad de una percepción distinta del entorno selvático, como lo muestra el hecho de que los tópicos de la selva vacía, enmarañada, malsana o fecunda, que apuntalan sin cesar el discurso neocolonial de «Vargas Llosa», brillan por su ausencia en los relatos de Mascarita, que son en cambio aquella parte de la obra en donde la selva ya no es imagen sino sustancia y médula del mundo de la vida machiguenga. Dado el destino fatal que pesa sobre ese mundo, el uso que se hace del folclor machiguenga en *El hablador* ilustra un sentido posible de la conocida tesis de Benjamin según la cual no hay documento de cultura que no lo

sea también de barbarie (1968: 256). La novela existe no sólo gracias a la pericia narrativa de Vargas Llosa, sino también a las voces anónimas que pulieron y transmitieron esos relatos que la nutren, hechos de hilos de memoria comunal entretejidos en medio de las calamidades históricas que una y otra vez se abatieron sobre la selva. El texto funciona de hecho como una suerte de sarcófago donde, según el dictamen de Rama, esa tradición oral reducida al silencio ahora yace embalsamada:

En la medida en que ese universo agonizante funciona a base de tradiciones analfabetas y usa un sistema de comunicaciones orales, puede decirse que la letra urbana acude a recogerlo en el momento de su desaparición y celebra mediante la escritura su responso funeral... En este sentido la escritura de los letrados es una sepultura donde es inmovilizada, fijada y detenida para siempre la producción oral. Esta es, por esencia, ajena al libro y a su rigidez individualizadora, pues se modula dentro de un flujo cultural en permanente plasmación y transformación. (1984: 86-7)

La escenificación del conflicto entre oralidad y escritura que hallamos en *El hablador* es ella misma un corolario de la apropiación de la tradición oral machiguenga por la cultura letrada. La refundición de ese patrimonio inmaterial –primero en las traducciones de los misioneros, luego en el pastiche novelesco– documenta la naturaleza «dominante, prospectiva y exploratoria» de la escritura alfabética introducida en América por los europeos durante la conquista (Lienhard 1992: 80). La redacción de la novela se sitúa, en efecto, al final de esa larga historia de sojuzgamiento de las culturas locales¹⁴⁶. Ella constituye en cierta forma su coronación, su desenlace inevitable. Con ello se desvirtúa en buena medida la intención del autor de rendir un homenaje a los machiguengas. Al manipular las tradiciones y mitos de una comunidad en trance de desmantelamiento, el escritor participa en el proceso a través del cual estos pasan a ser una pieza de museo más en la historia de los colonialismos. Y no sólo los mitos corren esa suerte; lo mismo pasa con otros elementos articulados a ellos orgánicamente. Buen ejemplo son los dibujos y tatuajes que los indígenas se pintan en el cuerpo. Estos a «Vargas Llosa» le parecen formas geométricas decorativas. Sin embargo, y así lo comprueba Mascarita durante sus prácticas como observador participante en las aldeas machiguengas, en

¹⁴⁶ La historia colonial de América ilustra con especial acuidad la incómoda tesis de Lévi-Strauss según la cual “la fonction primaire de la communication écrite est de faciliter l’asservissement. L’emploi de l’écriture à des fins désintéressées, en vue de tirer des satisfactions intellectuelles et esthétiques, est un résultat secondaire, si même il ne se réduit pas le plus souvent à un moyen pour renforcer, justifier ou dissimuler l’autre” (1955: 381).

realidad se trata de una «escritura cifrada» que contiene “el nombre secreto de las personas y fórmulas sagradas para proteger los objetos del deterioro y el maleficio que a través de ellos podía llegar hasta sus dueños” (Vargas Llosa 2011: 25). Esta forma de escritura pictográfica da lugar a un complejo sistema de inscripción corporal cuya simbología, como lo apunta el narrador, es “sumamente sutil” (103). En la narrativa autobiográfica de «Vargas Llosa», la sutileza de los tatuajes adquiere la categoría de un detalle curioso o exótico. Tal circunstancia encaja bien con el hecho de que, en el mundo globalizado, el folclor de los grupos indígenas torna a ser con frecuencia un insumo simbólico apetecido para la producción de novelas (ej: *El hablador* de Vargas Llosa) o de películas (ej: *Fitzcarraldo* de Herzog) cuyos ambiguos reconocimientos a las culturas autóctonas consagran al mismo tiempo la superioridad de la cultura occidental.

La mala conciencia que todo esto supone puede ser vista, en cierto modo, como el tema secreto de *El hablador*. Desde esta perspectiva, las trayectorias divergentes de «Vargas Llosa» y Mascarita esbozan una sátira del proyecto de la antropología moderna como ciencia de las culturas no occidentales. Mientras Mascarita, en el marco de sus estudios de etnología, encuentra una vía de acceso al mundo amazónico y se apasiona por los machiguengas al punto de llegar a convertirse con el tiempo en uno de ellos, «Vargas Llosa» sólo logra visitar dos aldeas machiguengas durante algunas horas. Mientras Mascarita renuncia a su disciplina y apuesta por el total aislamiento de las tribus selváticas, «Vargas Llosa» está convencido de que para los indígenas no queda otro camino que someterse a la asimilación e integrarse a la modernidad. Mientras Mascarita se convence de que la etnología, en lugar de sanar las heridas en las que se apoya el discurso occidental acerca de los otros, más bien las remueve y las mantiene abiertas, «Vargas Llosa» no vacila en recurrir a ese discurso cada vez que lo considera oportuno. Lo irónico es que Mascarita, que lleva el trabajo de campo entre los machiguengas hasta sus últimas consecuencias, se abstiene de divulgar por escrito sus resultados, y es «Vargas Llosa», que apenas tiene un conocimiento epidérmico de la cultura machiguenga, quien asume esa tarea propia del etnógrafo. También resulta irónico que sea Mascarita quien, después de dar el salto sin retorno de Occidente al mundo indígena, acabe introduciendo entre los machiguengas una serie de temas y cuestionamientos típicamente occidentales, y que sea «Vargas Llosa» quien, aunque sea modificándolas en función de su

proyecto novelesco, les conceda un espacio a diferentes tradiciones machiguengas. La trama de la obra se reparte así entre un etnógrafo que abjura de su disciplina para volverse nativo y un novelista que simula el *modus operandi* del etnógrafo. Los contrastes derivados de ello dramatizan la crisis de legitimidad que sacudió a la antropología durante la segunda mitad del siglo XX, la cual, como lo documenta Clifford (1983), puso en tela de juicio la autoridad concedida usualmente a los reportes etnográficos basados en la observación científica y en el trabajo de campo.

Pero incluso en este terreno la novela de Vargas Llosa resulta ambivalente. De un lado, a través de lo que González Echevarría llama un ejercicio de «etnografía de la antropología» (1990: 173), el texto de *El hablador* sugiere que los reportes y compendios etnográficos en el fondo son también literatura, y, al igual que las novelas, se basan en artificios retóricos específicos¹⁴⁷. Aquí Vargas Llosa converge con el impulso renovador que antropólogos como Claude Lévi-Strauss y Clifford Geertz le imprimieron a los métodos de su disciplina, el primero al subrayar la mediación que imponen los sistemas de signos en la interpretación de las formaciones sociales (1958: 40-1 y 399), el segundo al resaltar la centralidad de la escritura en el trabajo antropológico (1973: 19). La novela de «Vargas Llosa», con su hábil imitación de diversos rasgos de un reporte etnográfico sobre un grupo autóctono, ilustra el hecho de que la escritura es “el talón de Aquiles de la antropología, pues trastrueca la situación original del trabajo de campo, oral y dialógica, para textualizar esta experiencia en un monólogo silente” (López-Baralt 2005: 55). De otro lado, y pese a la pertinencia de esa ilustración, Vargas Llosa incurre en *El hablador* en los mismos sesgos etnocéntricos de los discursos que critica, en la medida en que fija a los machiguengas en una esencia inmutable y los presenta como nómadas que sólo acceden a la vida sedentaria bajo la presión civilizadora del Instituto Lingüístico de

¹⁴⁷ Según González Echevarría, *El hablador* es un ejemplo de literatura “that aspires to have a function similar to that of myth in primitive societies and that in fact imitates the forms of myth as provided by anthropological discourse. The mutual mirroring between the discourse of method and its object here is not seen as antagonistic or conflictual, but part and parcel of that category, the literary, into which all forms of storytelling are displaced” (1990: 174). Cabe advertir, empero, que la observación participante –central en el trabajo etnográfico– se reduce al mínimo en el proceso de gestación de *El hablador*, y eso hace que, desde la postura adoptada por Vargas Llosa, la frontera entre antropología y literatura parezca más borrosa de lo que realmente es. En efecto, como lo anota Clifford, “participant observation obliges its practitioners to experience, at a bodily as well as intellectual level, the vicissitudes of translation. It requires arduous language learning, some degree of direct involvement and conversation, and often a derangement of personal and cultural expectations” (1983: 119). En su calidad de novelista, Vargas Llosa se sustrae en buena medida a estos esfuerzos y llena los vacíos de información y de experiencia con su imaginación.

Verano. Para el escritor peruano, los machiguengas son «nativos» en el sentido más rancio del término: el de ser «naturales» de las selvas de Madre de Dios y Cusco, únicos territorios a los que están adaptados, únicos lugares en los que su existencia es concebible. Desde esta óptica de estirpe colonial, el rasgo clave que define a los «nativos» es que su horizonte vital está limitado en dos sentidos: por su “reclusión o confinamiento” en la región donde nacieron, y porque son “prisioneros de su forma de pensar” (Appadurai 1988: 37). Por eso la decisión de Mascarita de volverse nativo, rechazando la beca doctoral que su profesor le había conseguido en la Universidad de Burdeos, es juzgada por el narrador como el efecto de un hechizo, una “fascinación de embrujado” que lo conduce a un “laberinto” en el que entra “para no salir jamás” (Vargas Llosa 2011: 22). El nativo es por definición alguien atrapado en su mundo, alguien que vive literalmente arrinconado en su adscripción étnica y en los usos y costumbres de su grupo. Para resaltar su diferencia con él, «Vargas Llosa» proclama enfáticamente su propio cosmopolitismo desde la primera línea del relato: “Vine a Firenze para olvidarme por un tiempo del Perú y de los peruanos” (13), y lo reafirma por partida doble al final, en la primera línea del último párrafo: “Ha oscurecido y hay también estrellas, aunque no tan lúcidas como las de la selva, en la noche de Firenze” (267), y en las fechas que, en el cierre del texto, especifican el lapso durante el cual este fue escrito: “*Florenzia, julio de 1985. Londres, 13 de mayo de 1987*” (268).

El hecho de que las estrellas en la noche de Firenze no sean tan lúcidas como las de la selva expresa sutilmente la nostalgia que, con todo, invade al civilizado en paralelo a su autodeclarada superioridad sobre los nativos selváticos. Las últimas páginas de la novela están marcadas por la disparidad entre la figura inmemorial del hablador machiguenga y la del novelista que deambula solitario y pensativo en medio de la muchedumbre que asiste a la variedad de espectáculos disponibles en el carnaval multicultural del verano florentino. El novelista ha perdido ese contacto con el auditorio del que se beneficiaba el narrador oral, y tampoco encuentra un lugar entre los “conjuntos de maraqueros y tumbadores caribeños, equilibristas turcos, tragafuegos marroquíes, mimos franceses, *jazzmen* norteamericanos, adivinatoras gitanas, guitarristas alemanes, flautistas húngaros” (267) que hacen las delicias de los turistas en los espacios públicos de Firenze. El texto de Vargas Llosa tematiza el hecho de que la narración escrita, en muchos sentidos, ya no tiene el protagonismo que solía tener el

relato en voz alta de los viejos tiempos. Por lo demás, en la era global la televisión toma el relevo como forma privilegiada de transmisión de relatos; eso explica en parte los esfuerzos de «Vargas Llosa» por acomodarse a las exigencias de ese medio durante su participación en la producción del programa titulado «La Torre de Babel» (2011: 162-72). La pretensión del escritor en los seis meses que dura esa aventura es “probar a los telespectadores que un programa cultural no tenía que ser obligatoriamente anestésico, esotérico o pedante, sino que podía ser divertido y al alcance de cualquiera” (163). La difusión de temas culturales variados a través del medio de comunicación de mayor cobertura de la época resulta ser, sin embargo, una tarea agotadora, cuyos detalles logísticos consumen la mayor parte de la energía de «Vargas Llosa» y le dejan poco margen a la creatividad.

Probablemente es Benjamin quien mejor ha mostrado el hecho de que, con el avance de la modernidad y la expansión de las ciudades, la atmósfera social se torna cada vez más inhospitalaria para la figura del narrador tradicional. Según el filósofo berlinés, “la experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores” (2001: 112), bien sea los que cuentan historias sobre hechos ocurridos en tierras lejanas, cuyo prototipo es el marino mercante, o los que rememoran eventos ocurridos mucho tiempo atrás en la localidad, cuyo prototipo es el campesino sedentario. Por contraste con la inmediatez del mundo informativo y la ansiedad por lo actual que caracteriza las sociedades modernas, los narradores a la antigua usanza se distinguían por su capacidad para orientar a los otros con base en la experiencia sedimentada de toda una vida: “el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha” (114). El hablador imaginado por Vargas Llosa expresa la añoranza por aquellos tiempos en que los narradores eran personajes estimados cuya palabra se escuchaba con atención, a diferencia de lo que sucede con los novelistas en la civilización del espectáculo. Es obvio que Vargas Llosa, como buen adalid del individualismo, no añora la vida comunal premoderna en cuyo seno se forjaban los narradores de pura cepa; lo que le fascina es el aura que nimbaba a esos contadores –y a menudo «cantadores»– de historias, así como el peso específico que tenían en la existencia del grupo. Tal fascinación no deja de ser paradójica en el caso de un novelista consagrado internacionalmente, y más teniendo en cuenta que, como lo advierte Benjamin, la aparición de la novela en los albores del mundo moderno es el primer signo anunciador del ocaso de las viejas formas de narración:

Lo oralmente transmisible, el patrimonio de la épica, es de índole diferente a lo que hace a una novela. Al no provenir de, ni integrarse en la tradición oral, la novela se enfrenta a todas las otras formas de creación en prosa como pueden ser la fábula, la leyenda e, incluso, el cuento. Pero sobre todo, se enfrenta al narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna, a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es incapaz de hablar en forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e imposibilitado de darlo. (2001: 115)

El relato del proceso de gestación de *El hablador* que «Vargas Llosa» incorpora en la novela constituye, en cierto modo, una reflexión en torno a los orígenes del género novelesco y a su posición entre los distintos tipos de narración. Las observaciones de Benjamin vienen aquí como anillo al dedo para comprender mejor el sentido de la obra. Si los capítulos a cargo de «Vargas Llosa» reflejan la lenta maduración de la fábula en el fuero interno del escritor, encerrado a solas con los fantasmas que lo acosan, los capítulos a cargo del hablador machiguenga expresan la nostalgia por la calidez de la experiencia vivida, el anhelo por recobrar el aliento comunitario de la oralidad. Si a ello añadimos los seis agitados meses que «Vargas Llosa» consagra a la producción de «La Torre de Babel», obtenemos un escenario en el que la novela es un escalón situado a mitad de camino entre dos épocas: la de la narración oral premoderna –representada por el hablador machiguenga– y la de la narración audiovisual posmoderna –representada por la televisión–. Si la primera de ellas es objeto de una evocación romántica por parte del narrador, la segunda se perfila en el horizonte del presente y el futuro próximo como el modelo de una nueva forma de contar historias ligada en lo sucesivo al desarrollo incesante de los medios masivos de comunicación. La novela queda así suspendida como un hilo que se tiende entre dos percepciones opuestas del tiempo. De un lado, está el tiempo cíclico de la comunidad autóctona, en el que todos los hombres se llaman Tasurinchi y en el que los sucesos del pasado son revividos una y otra vez por el auditorio gracias a la palabra del hablador: “«Qué miserable debe ser la vida de los que no tienen, como nosotros, gentes que hablen», reflexionaba. «Gracias a lo que cuentas, es como si lo que ha pasado volviera a pasar muchas veces»” (Vargas Llosa 2011: 72). De otro lado, está el tiempo asfixiante de «La Torre de Babel» contemporánea, en el que se vive bajo la presión del día a día, como le pasa a «Vargas Llosa» cuando cede a la tentación de “experimentar con un medio de comunicación que, en un país como el Perú, era el único capaz de llegar simultáneamente a

los públicos más diversos” (162). El género novelesco, en suma, tal como lo sintetiza el cuadro 8, es un alto en el camino que conduce de la aldea primitiva a la aldea global, un lugar de paso entre los cuentos oídos comunalmente al calor de una hoguera y los vistos individual o colectivamente en una pantalla.

Cuadro 8. Las tres formas de la narración en *El hablador*.¹⁴⁸

<i>Narración oral</i>	<i>Narración escrita</i>	<i>Narración audiovisual</i>
Los orígenes de la civilización, la vida comunitaria autóctona	La civilización de la imprenta, el despliegue de la subjetividad	La civilización del espectáculo, el auge de los medios masivos
Los relatos del hablador machiguenga	Las novelas: <i>El hablador</i> de Vargas Llosa	Los programas de televisión: «La Torre de Babel»
El tiempo cíclico de los mitos	El tiempo cronológico de la historia	El tiempo presente, el vértigo de la actualidad
La experiencia tradicional, la lentitud, la selva		El mundo de la información, la velocidad, la ciudad

Obviamente, el paso de una época a otra en esta historia no es brusco sino paulatino, y cada nueva fase no excluye a sus predecesoras sino que las incorpora en calidad de estratos que moldea y reacomoda según su propia lógica. La posición intermedia que ocupa el género novelesco en el cuadro subraya hasta qué punto, desde la atalaya de los tiempos que corren, las novelas aparecen como productos típicos de una época de transición que toca a su fin, lo que, en el caso específico de *El hablador*, se manifiesta en una fuerte tensión entre el impulso monológico de su autor y el dialogismo que por momentos rasga las costuras del texto. Si los capítulos a cargo de «Vargas Llosa» están marcados por un individualismo que emplaza su propia libertad de elección y su perspectiva del mundo como valores supremos, los capítulos a cargo del etnólogo-hablador expresan las ambivalencias del individuo así entronizado con

¹⁴⁸ Para la elaboración de este cuadro, me apoyo en la distinción entre narración e información que desarrolla Benjamin en su ensayo «El narrador» (2001: 111-34), pero adapto también al tema el modelo con el que Debray analiza la historia de las imágenes en Occidente (1992: 219-54). Básicamente, según Debray, existen tres fases cronológicas –tres «edades de la mirada»– que le imprimen su sello a dicha historia: la «Logosfera o época de la presencia», la «Grafosfera o época de la representación» y la «Videosfera o época de la simulación» (226-7).

respecto a un pasado que teme y anhela a la vez y un futuro que no sabe si temer o anhelar. La época prehistórica, representada por la selva amazónica, es temible para el novelista porque en ella el individuo no se ha desgajado aún de las ramas de la vida en comunidad, pero al mismo tiempo lo fascina porque es en la calidez de las aldeas primitivas que surge y se despliega por primera vez el oficio de contar historias. En cuanto al futuro próximo, este deslumbra al novelista –que no en vano es un promotor del progreso y la modernización– con los horizontes que las nuevas tecnologías de la información le abren a la creación y difusión de historias, pero se cierne también como una sombra amenazadora, ya que no es claro si la creatividad individual históricamente sancionada resistirá al avance de la sociedad de masas, con su ansioso aferramiento al instante presente y su afición a los productos de la industria del entretenimiento.

La representación de la selva y de sus pobladores en *El hablador* queda desgarrada por el tironeo de estas fuerzas divergentes. Es claro que la fe progresista de Vargas Llosa lo lleva a retomar los tropos coloniales más vetustos en su caracterización del entorno selvático y de las tribus que lo pueblan. Su utilización de los compendios del folclor machiguenga, que a menudo abre ventanas valiosas al modo en que los miembros de esa tribu perciben el mundo, a la larga ratifica el desprecio del autor por los indígenas, ya que, como hemos visto antes, ella responde al interés por darle credibilidad a la figura imaginaria del hablador más que a un deseo de valorizar o de recuperar las culturas autóctonas. Si bien Vargas Llosa lamenta las crueldades infligidas por los colonos blancos y mestizos contra los machiguengas y deja aflorar en ciertos pasajes las versiones de los propios indígenas sobre las injusticias sufridas, extrañamente piensa que estas son la prueba, no de la necesidad de cambiar la forma en que los «civilizados» tratan a los «salvajes», sino de la urgencia de civilizar a estos últimos, sacándolos del universo mítico y del tiempo cíclico tribal para incorporarlos a los carriles históricos del mundo moderno. El caso de Jum, por ejemplo (Vargas Llosa 2011: 88-9), demostraría que sólo a través del desarrollo económico y social los indígenas podrían lidiar en igualdad de condiciones con sus antiguos explotadores, sacando adelante sus iniciativas en un marco de libre competencia. Con ello, el novelista peruano transfiere a la situación de las comunidades amazónicas su convicción neoliberal –defendida categóricamente durante la campaña presidencial de 1990– según la cual «si una empresa es incapaz de sobrevivir en competencia

con otra extranjera, debe reconvertirse o desaparecer» (Vargas Llosa 1993: 263). Al margen del paternalismo y de la miopía histórica implícitos en esa extrapolación, son sin embargo los ingredientes folclóricos de la cultura machiguenga los que, sirviendo de contrapeso a la modernidad temática y formal de *El hablador*, le confieren una dimensión crítica inesperada y le insuflan relevancia en el contexto de una realidad contemporánea caracterizada por la intensificación de las influencias interculturales. A pesar de la tendencia de Vargas Llosa a abordar las problemáticas indígenas apelando a un discurso monológico y neocolonial, su adaptación de los relatos machiguengas puede considerarse un acierto en la medida en que simula eficazmente una enunciación no occidental que pondría de manifiesto los límites de la racionalidad modernizadora a la que él mismo está adscrito. De este modo, el texto sugiere la posibilidad de un diálogo, por más que su autor no se muestre especialmente interesado en apostar por esa opción¹⁴⁹.

Es posible entonces que, en concordancia con el principio hermenéutico en virtud del cual el significado de un texto desborda las contingencias de su autor y de su audiencia inmediata (Gadamer 2004: 296), el texto de *El hablador* sobreviva tanto a las intenciones de Vargas Llosa y a sus polémicas posturas en la escena pública, como a las objeciones mejor fundadas de sus críticos. Esto no es óbice para insistir en que, pese a su limpia factura narrativa, *El hablador* dista mucho de hacerle justicia a la hondura e indudable relevancia de los problemas que plantea. Y esa es a fin de cuentas la razón por la cual se justifica su análisis detallado. Como lo advierte el mismo Vargas Llosa, “una novela frustrada puede ser más elocuente sobre la visión del mundo de un escritor, sus técnicas y el sentido profundo de su arte, que una lograda” (1996: 254). En mi opinión, ese es precisamente el caso de esta obra, cuyos principales méritos son también sus fallos esenciales. La alternancia de las voces del narrador-escritor y el hablador-etnólogo le imprime al texto un contrapunto rítmico que atiza la curiosidad del lector y reclama su decidida cooperación en el desciframiento de los hechos narrados. Empero, la imagen que el escritor proyecta de su trabajo como narrador profesional

¹⁴⁹ Comparto por eso la conclusión a la que llega Sá en su análisis de la novela de Vargas Llosa: “The intertextual dialogue of *The Storyteller* with the Machiguenga texts is the novel’s greatest achievement; what makes it, in other words, worth reading. Against the author’s political will, that alone is a proof that those Indians should have the right to continue to be what they are and the right to remain on their land and resist –or change– as they please” (2004: 273). No obstante, la autora no se ocupa casi de los mitos machiguengas. Por mi parte, volveré sobre ellos luego, en los capítulos dedicados a la representación de los animales y plantas y a las relaciones de la población local con el entorno selvático.

resulta esquemática y poco convincente, mientras que el retrato del etnólogo vuelto hablador nativo roza con la caricatura. La imitación del habla autóctona es un raro alarde de destreza retórica, ya que, como dice Bakhtin, todo lenguaje está cargado de intenciones y de acentos que no es fácil disociar de su circunstancia original de enunciación a fin de hacerlo encajar en un régimen discursivo distinto¹⁵⁰. El recurso al pastiche para obtener en español una voz machiguenga creíble puede ser visto por ende como un experimento literario audaz en busca de una solución novedosa a ese arduo problema. Pero el correspondiente simulacro de la cosmovisión indígena es a su vez un peligroso contrasentido, porque con él Vargas Llosa “crea un lugar para la diferencia (al igual que el apartheid) pero no para el antagonismo; permite que los machiguengas sobrevivan mediante el mito y la narración pero no mediante la organización” (Franco 1991: 18). El reconocimiento simbólico de la diferencia –que, por demás, está viciado debido al uso que hace el narrador de los clichés más comunes sobre la selva y los indígenas– no se traduce en una exploración del desacuerdo real ni en la apertura de espacios de negociación, por lo que no constituye un gesto de verdadero acercamiento a la situación concreta que afrontan los grupos autóctonos. Estos, como sostiene Chanady, están presentes en calidad de «tema interesante» (1999: 223), o bien, como prefiere Ortiz, en calidad de petrificadas «piezas de museo» (2012: 126), pero siguen ausentes en tanto que agentes históricos, actores políticos e interlocutores públicos válidos.

Genocidios coloniales y humanitarismo en El sueño del celta

Un cuarto de siglo después de *El hablador*, Vargas Llosa retorna al entorno selvático y a la temática indígena en *El sueño del celta* (2010), una novela histórica que reconstruye la trayectoria vital de uno de los críticos más destacados del colonialismo europeo, el activista y diplomático irlandés Roger Casement. A diferencia de las otras novelas de la selva de Vargas Llosa, escritas en la atmósfera de crispación ideológica suscitada por la Guerra Fría, *El sueño*

¹⁵⁰ Escribe Bakhtin: “Language is not a neutral medium that passes freely and easily into the private property of the speaker’s intentions; it is populated –overpopulated– with the intentions of others. Expropriating it, forcing it to submit to one’s own intentions and accents, is a difficult and complicated process” (1981: 294). Tal dificultad, como nota Chanady, se agudiza notablemente si la apropiación implica el traslado de un mundo de la vida a otro: “La représentation de la voix d’autrui dans le cas d’un sujet ne parlant pas seulement un langage différent mais aussi une autre langue et appartenant à une culture très éloignée, court plus souvent le risque d’une déformation si radicale que la particularité de l’autre, c’est-à-dire son altérité radicale, disparaît sous la construction des différences basées sur des oppositions entre le même et l’autre ou sous une homogénéisation évidente” (1999: 87).

del celta es una obra tardía en la cual las tensiones políticas entre la izquierda y la derecha, o entre el socialismo y el neoliberalismo, no parecen ejercer ya un impacto decisivo. Si bien en los últimos años Vargas Llosa ha insistido en su defensa ardiente de la democracia liberal y del libre mercado, en la época posterior a su derrota en las elecciones de 1990 su posición deriva, como lo muestra Kristal (1998: 186-7), hacia un escepticismo creciente con respecto a la eficacia de la acción política para reducir la violencia y la explotación y hacia una visión aún más pesimista de la existencia humana en comparación con la que ya aparecía en su producción anterior. Esa evolución ayuda a entender diversos rasgos de la imagen que ofrece Vargas Llosa de la relación entre los colonos y los indígenas en *El sueño del celta*. El escritor peruano vuelve su atención en esta obra hacia la época de la bonanza cauchera, a fin de recrear hechos acontecidos varias décadas antes de los relativos a Jum en *La casa verde*. Si bien el hilo conductor de la novela es la biografía de Casement, las aventuras del personaje le brindan a Vargas Llosa una oportunidad para pasar revista a algunos de los males ocasionados por el colonialismo europeo en África y en Suramérica a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Como es sabido, Casement fue uno de los primeros europeos que denunció la realidad de la empresa colonial en el Congo y en la Amazonía, antes de dedicar sus energías a la causa de la independencia de Irlanda, su tierra natal. La recreación de ese itinerario hecha por Vargas Llosa se despliega en dos niveles que se alternan a lo largo de toda la novela. En los capítulos impares acompañamos a Casement durante sus últimas semanas de vida, encerrado en una celda de la cárcel de Pentonville, en Londres, a la espera del veredicto que definirá si va a ser ejecutado por alta traición o si se le conmutará la pena luego de una revisión de su caso; en este nivel abundan las rememoraciones y balances retrospectivos de Casement en torno a los eventos medulares de su existencia. Tales eventos, a su turno, son narrados en los capítulos pares y abarcan un lapso de treinta y dos años, desde su llegada al Congo en 1884 hasta su ahorcamiento en Londres en 1916. El relato discurre con fluidez en las partes dedicadas al Congo y la Amazonía; la reconstrucción de los hechos relativos a la participación de Casement en las luchas por la liberación de Irlanda resulta poco ágil al lado de ellas. Al igual que en otras novelas de Vargas Llosa, la estructura narrativa elegida da lugar a un sistema de vasos comunicantes que entrelaza hábilmente los hilos de la trama, en este caso mediante el constante vaivén del presente y el pasado del personaje.

De los numerosos temas que el texto aborda, la explotación de recursos naturales y los abusos contra la población local de regiones periféricas por parte de las potencias coloniales europeas es el que se vincula más estrechamente con los modos de representación del mundo selvático. A juzgar por el modo en que estos temas son desarrollados en *El sueño del celta*, la obra puede considerarse una réplica a *Heart of Darkness* (1899) de Joseph Conrad, una de las cimas de la narrativa contemporánea, centrada justamente en ese abanico de problemas. Aunque la relevancia del vínculo intertextual que conecta las dos novelas ha sido comentada por los críticos (Köllmann 2014: 258-9; Kristal 2012: 142), estos han hecho énfasis en las afinidades entre ambos relatos y en los aspectos del texto de Vargas Llosa que se hacen eco de los personajes o las situaciones descritos por Conrad. Pero en realidad son las diferencias las que iluminan mejor el alcance del trabajo de Vargas Llosa; de ellas voy a destacar tres que me servirán asimismo como hoja de ruta para el examen de la novela. (1) Mientras los hechos narrados en *Heart of Darkness* se centran en el Congo, en *El sueño del celta* la perspectiva se ensancha hasta incluir escenarios pertenecientes a otros dos continentes, lo que arroja una visión mucho más global de la situación colonial. (2) Si bien Conrad y Vargas Llosa destacan igualmente la disgregación moral que se cierne sobre los protagonistas a medida que se adentran en la selva, en *Heart of Darkness* ese hecho se le atribuye en parte a la atmósfera de salvajismo que emana de la jungla africana, reforzada por el comportamiento inquietante, indescifrable, bárbaro de las tribus que la habitan, mientras que en *El sueño del celta* el factor determinante radica en la crueldad ejercida por los colonos blancos o mestizos sobre los pueblos nativos del Congo y del Putumayo. (3) En tanto que los personajes y las aventuras narradas por Conrad son ficticios, la obra de Vargas Llosa, sin renunciar a las licencias de la ficción novelesca, refiere eventos cuya realidad histórica está amplia y exhaustivamente documentada, lo que le otorga a su crítica del colonialismo un espesor adicional que la vincula con la tradición de novelas sobre las caucherías encabezada por *La vorágine* de J. E. Rivera.

Consideremos, para empezar, la amplitud del área geográfica abarcada en *El sueño del celta*. Su efecto principal es que, a través de ese enfoque, el texto subraya las afinidades y contrastes de tres espacios disímiles del colonialismo: África, Suramérica, Europa. En lo que atañe a los dos primeros, centrados en el Congo y la Amazonía noroccidental, Casement tiene a menudo la impresión de que están “unidos por un cordón umbilical” (Vargas Llosa 2010a:

158). A tono con la configuración cronotópica que hace de la selva el lugar donde la prehistoria continúa existiendo en paralelo al mundo moderno, tanto los negros congolese como los indígenas amazónicos parecen “estancados en el fondo de los siglos”: son “hombres de otro tiempo” (61) con quienes los europeos juegan sucio. En ambos casos, sin embargo, el juego sucio se recubre a sí mismo con una solemne fachada de principios justificativos. Las tres «C», “cristianismo, civilización y comercio” (43), son la santísima trinidad que apuntala la empresa colonial. La intervención de los belgas en África y la de los colonos mestizos en el Amazonas parecen, en este punto, resurgimientos del mismo tipo de conquista llevado a cabo por los españoles y los portugueses en el siglo XVI. Otra similitud con las antiguas formas de colonialismo es que, así como en las expediciones de los conquistadores llegaron a América individuos de la más baja estofa, así sucedió también con el ejército enviado por Leopoldo II al Congo: “Aunque la mayor parte de ese Ejército estaba comandado por oficiales belgas, en sus filas y, sobre todo, en los cargos directivos de la milicia, se infiltraron gentes de la peor calaña, rufianes, ex presidiarios, aventureros hambrientos de fortuna salidos de las sentinas y los barrios prostibularios de media Europa” (51). Los espacios coloniales de fines del siglo XIX aportan de nuevo una válvula a través de la cual hombres de la más dudosa reputación salen de Europa a buscar riqueza fácil en tierras lejanas.

Las tragedias ocurridas en el Congo y la Amazonía pueden verse, en este sentido, como integrantes de la misma familia, pero con una diferencia clave: en África la explotación corre a cargo de los europeos, mientras que en Suramérica pasa a ser obra de mestizos y criollos que se ensañan contra la población indígena de las zonas caucheras. En la selva amazónica, el papel de los europeos es más bien el de inversores cuyo principal interés es velar por el buen funcionamiento del proceso de extracción y exportación de los recursos hacia Europa, dejando que otros se encarguen del trabajo sucio, como lo pone en evidencia la explicación con la que el cónsul inglés le aclara a Casement el alcance de las funciones que desempeña en Iquitos:

A los ciudadanos británicos, que no son muchos, los conozco, los defiendo y los sirvo en todo lo que hace falta. Hago cuanto puedo por alentar el comercio entre la Amazonía y el Imperio británico. Mantengo informado a mi Gobierno sobre el movimiento comercial, los barcos que van y vienen, los incidentes fronterizos. Entre mis obligaciones no figura combatir la esclavitud o los abusos que cometen los mestizos y los blancos del Perú con los indios del Amazonas. (Vargas Llosa 2010a: 204)

Las palabras del cónsul, impregnadas de un frío pragmatismo burocrático, ilustran bien la naturaleza de lo que French llama el «imperio invisible», esa modalidad de colonialismo desplegada por los ingleses en América Latina a lo largo del siglo XIX, fundada no en el dominio militar / territorial sino en la subordinación económica –una forma de dominación mucho más discreta pero no por ello menos efectiva. Como lo muestra la autora, el imperio británico controla así durante más de un siglo los hilos de la incorporación de los países de la región a la economía capitalista¹⁵¹. En la situación intervienen varias clases de actores. Los inversionistas británicos, desde la metrópoli –en donde se concentra la demanda de materias primas–, son los que aportan el capital necesario para movilizar las respectivas industrias extractivas; los colonizadores locales, en su mayoría mestizos, se encargan de expandir la frontera interna en los países periféricos y de organizar allí la extracción de los recursos; los grupos autóctonos realizan el trabajo de recolección y acopio sobre el terreno, obligados casi siempre a ello mediante sistemas de enganche secundados por diversas formas de coacción física, que van desde el uso ocasional del chicote hasta la tortura, la mutilación, la muerte cruel. En dicho cuadro, las instituciones estatales peruanas presentes en la selva fungen como un dispositivo que facilita la perpetuación de la estructura colonial, aún si el poder está en manos de elites locales, como lo anota Casement en su diario: “En esta sociedad el Estado es parte inseparable de la máquina de explotación y de exterminio. Los indígenas no deben esperar nada de semejantes instituciones” (Vargas Llosa 2010a: 239).

La otra cara del colonialismo ejercido por los europeos en las regiones periféricas es el colonialismo «local» ejercido por los ingleses en Irlanda. La estadía en el Congo le hace tomar conciencia a Casement de la condición colonial de su país de origen, una realidad que muchos de sus coterráneos prefieren negar porque las violencias de la ocupación son antiguas y se han paliado con el tiempo, pero que, en todo caso, implican la pérdida de soberanía “por obra de un vecino más fuerte” (110). Al tratarse de una dominación afincada en una historia secular de guerras religiosas y de agitaciones políticas en las islas británicas, su comprensión requiere un

¹⁵¹ Escribe French: “British neo-colonialism was invisible because it was almost entirely economic in nature: although Latin America suffered many of the same economic, political, and cultural changes as the official colonies of India, Africa, and the Middle East, Britain rarely deployed military power or overt political means to influence local events” (2005: 16); y enseguida agrega: “British neo-colonialism depended less upon brute force and political maneuvering than upon the dissemination of the ideology of consumer capitalism” (17).

conocimiento detallado de las pugnas del pasado; por eso Casement, estando aún en el Congo, decide que apenas retorne a Europa se va a procurar “una buena colección de libros dedicados a la historia y la cultura de Eire, que conocía tan mal” (110). La lucha de Casement contra esta forma de colonialismo es de especial interés para el novelista peruano porque ilumina, a través de un caso emblemático, el surgimiento del nacionalismo, tema central en sus reflexiones políticas desde los años noventa. Pero ella es de interés también porque redondea un esquema en el que se distinguen tres modelos de dominación colonial, uno basado en la intervención militar –como la encabezada por los belgas en el Congo a fines del siglo XIX e inicios del XX–, otro basado en la subordinación económica –como la promovida por los ingleses en la América Latina del siglo XIX, con la complicidad de las elites locales–, y otro basado en una hegemonía política de vieja data –como la ejercida por los ingleses sobre Irlanda, asentada en procesos históricos regionales de larga duración–. La representación de la selva como foco de salvajismo juega un rol instrumental decisivo en las dos primeras de estas formas de dominación, y en las crueldades a las que ellas dan lugar.

Esto me conduce hacia la segunda cuestión que quiero comentar, concerniente al riesgo de quiebra anímica y moral que acecha al viajero occidental en sus correrías por esas regiones fronterizas donde la civilización da paso a la barbarie, y donde, según la expresión de Conrad, se llega al «corazón de las tinieblas». La comparación del texto de Vargas Llosa con el de Conrad es de particular relevancia en este punto. El viaje de Charlie Marlow al interior de la selva africana tiene, en efecto, notables afinidades con el de Casement, pues en ambos casos se trata de viajes de descubrimiento, no sólo en un sentido geográfico, sino también en un sentido psicológico y, si se quiere, espiritual. En el texto de Conrad, la aventura de Marlow, el marinerero narrador, se contrapone a la de Kurtz, el agente que acopia enormes cantidades de marfil en el Congo. Estos dos personajes representan posibilidades opuestas del choque de los europeos con la selva. Marlow, como buen navegante, se aferra a su disciplina y, ante la sensación de desquiciamiento que lo invade, se concentra en mantener a flote el vapor fluvial a su cargo; eso le permite guardar su lucidez y volver a Europa fortalecido –aunque también amargado– por su recién adquirido conocimiento de los extremos de barbarie a los que puede llegar el ser humano. Kurtz, en cambio, es presa de ese ámbito selvático cuya atmósfera enervante lo lleva a darle rienda suelta, con total impunidad, a los impulsos tenebrosos de su

abismo interior. Si bien Kurtz encarna la locura que se apodera de muchos europeos en el espacio colonial, ese fenómeno se vincula igualmente con el halo inquietante que irradia la espesura¹⁵². No en vano el tópico de la selva malsana aparece al inicio del relato, cuando el médico de la Compañía en Londres le explica a Marlow su interés científico por los «cambios mentales» que afectan a quienes viajan al Congo, emerge varias veces a lo largo del camino, en los encuentros de Marlow con diversos personajes que manifiestan señales de perturbación mental, y reaparece al final, encarnado en la dolencia que acaba con la vida de Kurtz. En *Heart of Darkness*, la conducta irracional de los colonos es, al menos en parte, un fruto del salvajismo de la jungla africana, la cual propicia el afloramiento de los estratos más oscuros de la condición humana¹⁵³.

Por contraste, la sensación de locura que ronda amenazadoramente a Casement en *El sueño del celta* no procede del influjo de la selva, sino más bien de las circunstancias que lo llevan a enfrentarse una y otra vez, primero en el Congo, después en el Putumayo, a la evidencia palpable de los actos execrables perpetrados en esos lugares por los colonos contra los nativos, casi siempre en nombre de la civilización. El texto resalta la amarga ironía que rige el destino de Casement, llevándolo, muy a su pesar, a convertirse en “un especialista en atrocidades” (Vargas Llosa 2010a: 154). En su juventud, Casement tiene plena confianza en los designios filantrópicos que supuestamente animan la empresa de Leopoldo II en el Congo y viaja a esa región con el propósito de contribuir a “librar a los congolese de la esclavitud, el paganismo y otras barbaries” (72). Su experiencia africana le revela, sin embargo, la enorme distancia que separa a los dichos de los hechos: “Si algo he aprendido en el Congo, es que no hay peor fiera sanguinaria que el ser humano” (98). Lo que motiva estas palabras no es tanto la conducta de los nativos de la región –a pesar de que algunas tribus practican la antropofagia

¹⁵² Muchos pasajes de la novela de Conrad describen ese influjo, difícil de precisar. He aquí dos botones de muestra: “We were wanderers on a prehistoric earth, on an earth that wore the aspect of an unknown planet. We could have fancied ourselves the first of men taking possession of an accursed inheritance, to be subdued at the cost of profound anguish and of excessive toil” (1996: 51). “The monotonous beating of a big drum filled the air with muffled shocks and a lingering vibration. A steady droning sound of many men chanting each to himself some weird incantation came out from the black, flat wall of the woods as the humming of bees comes out of a hive, and had a strange narcotic effect upon my half-awake senses” (80-1). El sonido de los tambores en la espesura es un leitmotiv del texto de Conrad que se torna cliché en películas y relatos posteriores ambientados en la selva; Herzog, por ejemplo, hace amplio uso de él en sus películas *Aguirre, la ira de Dios* y *Fitzcarraldo*.

¹⁵³ Clifford subraya la afinidad entre la perturbación mental de los blancos con los que trata Marlow en el Congo y el caos selvático circundante: “In Conrad’s Congo his fellow whites are duplicitous and uncontrolled. The jungle is cacophonous, filled with too many voices –therefore mute, incoherent” (1986: 150).

(76)–, sino la de los colonos europeos. Detrás de lo que estos presentan como una iniciativa benéfica, en realidad se escudan la codicia y el apetito de riquezas. Así lo infiere un amigo de Casement, el activista Edmund Morel, en su condición de auditor del cargamento de los barcos que entran y salen de Amberes: “¿Qué clase de comercio libre era aquel en el que los barcos que venían del Congo descargaban en el gran puerto flamenco toneladas de caucho y cantidades de marfil, aceite de palma, minerales y pieles, y cargaban para llevar allá sólo fusiles, chicotes y cajas de vidrios de colores?” (117-8). Suramérica y África aparecen en *El sueño del celta* como parte de la periferia mundial a la cual los agentes de las potencias industriales acuden en busca de materias primas valiosas, especialmente caucho, marfil, pieles, resinas y otros productos. Si bien las selvas del Congo y del Putumayo no son definidas como bodegas de recursos, y sus pobladores no son descritos explícitamente como esclavos, en la práctica unas y otros son vistos y tratados como tales –e incluso peor– por los civilizados.¹⁵⁴

A su paso por la Amazonía, Casement constata cómo el discurso justificativo que ha oído tantas veces a propósito del Congo es retomado en Iquitos (ya no en francés sino en español) por los empleados mestizos de la *Peruvian Amazon Company*, quienes lo refuerzan con argumentos que dramatizan la barbarie de las tribus selváticas. Los capataces de la conocida empresa “creían que recolectar caucho y ganar dinero era un ideal de los cristianos que justificaba las peores fechorías contra esos paganos que, por supuesto, eran siempre antropófagos y asesinos de sus propios hijos” (Vargas Llosa 2010a: 174)¹⁵⁵. Siguiendo una lógica en cuyo análisis no me detendré, puesto que es bien conocida y se remonta a los tiempos de Colón, la victimización de los pueblos nativos es promovida por el discurso según el cual estos son a la vez peligrosos –es decir: salvajes caníbales– e inferiores –es decir: desnudos idólatras–. Tal estigmatización se traduce en una situación colonial de explotación inmisericorde. Si en el Congo los europeos tratan a los negros “como animales sin alma, a los que se podía engañar, explotar, azotar, incluso matar, sin el menor remordimiento” (63), para

¹⁵⁴ El paralelismo de los escenarios coloniales descritos por Vargas Llosa ha sido señalado por historiadores como Loadman, quien escribe: “The development of the South American and Congo rubber production industries has one common thread –the deaths of millions of natives to meet the demand for rubber in the developing world between the first growth in its demand and the coming «on-stream» of the plantations in the Far-East” (2005: 145).

¹⁵⁵ El mismo Julio César Arana, propietario de la empresa, expone esa idea durante el juicio realizado en su contra en Londres en 1912. El célebre barón del caucho alega en su defensa que “se ha adelantado bastante en un decenio consiguiendo que los antropófagos no se devoren entre sí” y que, por tanto, es justo que “como fruto de su ingreso a la comunidad civilizada contribuyan a formar una parte de las rentas de Loreto” (citado en Uribe Botero 2009: 140).

muchos peruanos “los indígenas amazónicos no eran, propiamente hablando, seres humanos, sino una forma inferior y despreciable de la existencia, más cerca de los animales que de los civilizados. Por eso era legítimo explotarlos, azotarlos, secuestrarlos, llevárselos a las caucherías, o, si se resistían, matarlos como a un perro que contrae la rabia” (209). En el Putumayo, los jefes de las estaciones caucheras incurren en abusos tan abominables que su descripción lleva al lector desprevenido, una vez superada la incredulidad, a preguntarse cómo semejantes atrocidades pudieron ocurrir.

Frente a los hechos que le toca documentar en el Congo y en la Amazonía, Casement cae presa de la angustia al constatar que los proyectos civilizadores han dado paso a una rapiña inclemente, solo atribuible al influjo nefasto de alguna fuerza (¿la codicia, el lucro?) que yace en el interior de los hombres y hace emerger lo peor de su ser. En mitad de la selva, liberadas de la coacción que –en los espacios civilizados– suelen ejercer los preceptos religiosos, el imperio de la ley o la presión social, las inclinaciones malévolas salen a relucir fácilmente, haciendo realidad los impulsos más brutales, las fantasías sádicas más inhumanas. En ciertos momentos, Casement experimenta el asalto de la locura, al no entender cómo esos crímenes pavorosos fueron cometidos “por hombres que recibieron una educación cristiana. Yo los he visto ir a la misa, rezar, comulgar, antes y después de cometer esos crímenes. Muchos días creí que me iba a volver loco...” (Vargas Llosa 2010a: 131-2). Durante su estadía en el Amazonas, la sensación de enfrentar lo inexplicable se intensifica aún más, al descubrir que algunos capataces de las caucherías han torturado a los indígenas, o los han asesinado, simplemente por diversión.

Todo ello provoca un vuelco en la forma como se plantea el contraste entre civilización y barbarie, y es sintomático que el Casement de *El sueño del celta* considere a Conrad su mentor a este respecto. Así lo muestra el pasaje en que el primero de ellos rememora en su celda una conversación sostenida muchos años antes con el segundo, cuando este iba de regreso a Inglaterra luego de pasar seis meses en el Congo –experiencia que después le serviría de base para escribir *Heart of Darkness*. En aquella ocasión el propio Conrad le dice a Casement que lo peor de su estadía en la región no fueron las fiebres, el clima malsano, la disentería: “Lo peor, lo peor, Casement, fue ser testigo de las cosas horribles que ocurren a diario en ese maldito país. Que cometen los demonios negros y los demonios blancos, a donde uno vuelva los ojos”

(Vargas Llosa 2010a: 75). La inversión valorativa no es un fruto del análisis o de la reflexión, sino del impacto que la realidad colonial suscita en los jóvenes idealistas que eran Conrad y Casement en aquella época. En lo sucesivo, ya no es posible hacerse ilusiones acerca de los fines de la empresa colonial europea, y más generalmente, acerca de la buena voluntad que solemos dar por sentada en las acciones humanas, sean las de los blancos o los negros, los mestizos o los indígenas. A la luz de los hechos, la frontera que separa a los bárbaros de los civilizados no sólo se torna difusa, sino que queda totalmente relativizada, dándole la razón a la famosa sentencia de Lévi-Strauss según la cual “el bárbaro es, en primer término, el hombre que cree en la barbarie” (1987: 22).

Una idea similar es planteada por Alice Stopford Green, la amiga incondicional de Casement, cuando visita a este en su celda y en algún momento comparten impresiones sobre *Heart of Darkness*. Para Alice, la novela de Conrad “es una parábola según la cual África vuelve bárbaros a los civilizados europeos que van allá”, y el mérito de Casement consistiría en haber desmentido esa idea: “Tu *Informe sobre el Congo* mostró lo contrario, más bien. Que fuimos los europeos los que llevamos allá las peores barbaries” (76). Casement, por su parte, se resiste a esa lectura de la novela de Conrad. En su fuero interno, el irlandés está convencido de que la intención del escritor era expresar una verdad más profunda sobre la vida humana: “A él también el Congo lo había humanizado, si ser humano significaba conocer los extremos que podían alcanzar la codicia, la avaricia, los prejuicios, la crueldad. La corrupción moral era eso, sí: algo que no existía entre los animales, una exclusividad de los humanos” (78). La novela de Conrad admite ambas lecturas, tal como lo indica su título, que alude al mismo tiempo a la ominosa jungla africana y al lugar oscuro del alma humana en donde acechan los demonios de la perversión. Casement prefiere esta segunda opción porque ve reflejado en *Heart of Darkness* el duro aprendizaje a través del cual él mismo ha descubierto que no es en la selva ni en sus pobladores autóctonos en donde se cifra la barbarie, sino en el potencial maléfico que encierra el corazón del hombre¹⁵⁶.

¹⁵⁶ La interpretación de *Heart of Darkness* que propone Casement en *El sueño del celta* refleja la formulada por el propio Vargas Llosa en uno de sus ensayos. Según el novelista peruano, la novela de Conrad narra un viaje hacia “las raíces de lo humano, esas catacumbas del ser donde anida una vocación de irracionalidad destructiva que el progreso y la civilización consiguen atenuar pero nunca erradicar del todo” (2001: 20).

Tal como lo mostró en su momento la conquista de América, el aislamiento geográfico de las regiones periféricas con respecto a las metrópolis europeas es un factor que contribuye de dos modos a activar ese potencial para el mal: por el tipo de administración colonial que trae consigo y por la atmósfera de impunidad que favorece en las áreas donde tiene lugar la extracción de recursos. En lo que atañe a la administración colonial, esta emerge poco a poco en *El sueño del celta* como un inmenso aparato militar de control que, en buena medida, es manipulado a distancia por los potentados que se benefician de él. Leopoldo II, director de la empresa colonizadora del Congo, nunca puso un pie en ese país –así como tres siglos y medio antes Carlos Quinto nunca puso un pie en México o Perú, y como Henry Ford medio siglo después nunca puso un pie en la Amazonía brasileña–. Muchos agentes de las empresas que recibieron concesiones de Leopoldo II cometieron intolerables abusos, y casi todos ellos procedieron así con buena conciencia, pues estaban íntimamente persuadidos de que los usos y costumbres de los pueblos africanos eran bestiales y de que la selva era un formidable obstáculo para el avance de la civilización. Leopoldo II tenía noticias de primera mano sobre los horrores desencadenados por su empresa colonial, pero su respuesta consistió en montar una fachada de propaganda destinada a impedir que tales hechos fuesen conocidos en Europa, mientras sus arcas se llenaban con los pingües beneficios de la explotación. Algunos de los funcionarios europeos a los que interroga Casement durante su investigación sobre el Congo, de hecho, se consideran víctimas: se quejan de los bajos salarios, de la distancia que los separa de sus familias, o del desprecio con el que se les mira cuando vuelven a Europa –lo mismo que les sucedía a los indios del siglo XVI cuando volvían a España–. El capitán Junieux, por ejemplo, alega ser sólo un mero ejecutor de una política concebida por otros: “No somos nosotros los que inventamos el Estado Independiente del Congo. Sólo lo hacemos funcionar. Es decir, también somos sus víctimas” (Vargas Llosa 2010a: 102).

En lo que atañe a la impunidad, Casement queda aterrado ante la dimensión colosal que esta alcanza en el Congo y en la Amazonía. No se trata solamente de impunidad relacionada con los abusos cometidos por funcionarios o miembros específicos del personal colonial, la mayoría de los cuales realizan sus fechorías a sabiendas de que no serán castigados. Lo más chocante es la impunidad que rodea a la empresa colonizadora en su conjunto. A propósito de esta cuestión, es elocuente el escenario que Casement encuentra en Iquitos cuando, a solicitud

del gobierno británico, viaja por segunda vez a la zona, a fin de verificar si las autoridades han tomado las medidas necesarias para corregir la situación que él mismo había denunciado en Europa, luego de su primer viaje, en el *Informe sobre el Putumayo*. Finalmente, Casement decide no adentrarse otra vez en las caucherías, no sólo por las amenazas que pesan contra su vida al haberse convertido en el personaje más odiado por los hombres de Arana, sino además por el desaliento de constatar que su informe no ha surtido ningún efecto sobre la situación de los indígenas y que, contra toda expectativa, Pablo Zumaeta, la mano derecha de Arana en el control de la explotación cauchera, es nombrado nuevo alcalde de Iquitos. En realidad, comprueba Casement, no se habían hecho reformas

ni aplicado la menor sanción a los criminales de la Peruvian Amazon Company. No había esperanzas de que se hiciera algo en el futuro. La culpa recaía tanto en la firma de Julio C. Arana como en la administración pública, e, incluso, en el país entero. En Iquitos, el Gobierno peruano no era más que un agente de Julio C. Arana. El poder de su compañía era tal que todas las instituciones políticas, policiales y judiciales trabajaban activamente para permitirle continuar explotando a los indígenas sin riesgo alguno, porque todos los funcionarios recibían dinero de ella o temían sus represalias. (Vargas Llosa 2010a: 313)

¿Y qué decir de la impunidad de Leopoldo II, quien llegó a ser uno de los hombres más ricos del mundo gracias a una expoliación de magnitud continental que, en un lapso de apenas veintiún años, redujo a la mitad la población del Congo? Este personaje histórico, que, en opinión de Vargas Llosa, “debería figurar, junto a Hitler y Stalin, como uno de los criminales políticos más sanguinarios del siglo XX” (2001: 18), disfrutó de los privilegios de la realeza durante cuarenta y cuatro años, murió sin haber recibido castigo por las iniquidades que propició y encubrió, y hoy en día es un fantasma histórico del que pocos se acuerdan. Su caso ilumina como pocos el componente de infamia que interviene siempre en la trama de la historia humana, en virtud del cual muchos culpables de crímenes atroces, por una u otra razón, escapan incólumes al brazo de la justicia. La prontitud con la que los abusos cometidos por Leopoldo II y sus agentes se borraron de la memoria colectiva de los europeos constituye, por lo demás, una ilustración excelente de la producción de «silencios históricos» mediante «políticas del olvido» (Hochschild 1998: 292-6). Baste mencionar un hecho significativo: con parte de la riqueza obtenida en el Congo, Leopoldo II hizo edificar varias obras públicas monumentales que forman hoy una porción sustancial del patrimonio arquitectónico de

Bélgica, país donde muchas personas lo recuerdan por ello como el «rey constructor». Este tipo de recuerdo selectivo convierte a las nuevas generaciones en cómplices involuntarias de un pasado oscuro que, aún sin pretenderlo, ayudan a mantener debidamente enterrado. La historia es trágica no sólo por los crímenes que deja impunes, sino también porque la sangre derramada y el dolor ocasionado por esos crímenes han servido como materia prima para productos y obras que, a su vez, han impulsado el avance del mundo civilizado, sin que este le haya concedido mayor crédito a las víctimas. Sea que nos guste o no, sea que seamos conscientes de ello o no, lo cierto es que detrás de los monumentos excelsos y las comodidades cotidianas casi siempre podemos descubrir, si lo rastreamos con el cuidado suficiente, el espectro de las injusticias y horrores que han hecho posible su existencia.

No obstante, el escepticismo de Casement en cuanto al alcance de sus informes sobre el Congo y el Putumayo se vio refutado –al menos parcialmente– por el desarrollo posterior de los hechos. Aunque la novela de Vargas Llosa no lo cuenta, la luz arrojada por Casement, Morel y otros activistas sobre la situación en el Congo suscitó la indignación de la opinión pública europea y, a la postre, Leopoldo II tuvo que ceder su empresa colonial al estado belga. Con ello no terminaron las desgracias para la población negra de la región, pero sí se puso fin al periodo más sombrío de su historia colonial. En cuanto a la resonancia del *Informe sobre el Putumayo* de Casement, esta es referida en detalle en *El sueño del celta*. Dicho informe allanó el camino para el proceso judicial que se siguió en 1912 contra Julio César Arana, en el que Casement participó como testigo de excepción. Allí salieron a relucir los vínculos de la Casa Arana con inversionistas y empresarios británicos que ganaron durante años inmensas sumas de dinero nacidas de la explotación del caucho amazónico, sin que sus dueños se molestaran en profundizar sobre la situación real en el Putumayo, pese a los rumores persistentes en torno a los atropellos y atrocidades que allí se cometían. El repaso de estos sucesos le permite a Vargas Llosa lanzar una crítica aguda a las formas de neocolonialismo desplegadas desde las metrópolis europeas en las décadas del cambio de siglo. Al abordar los genocidios¹⁵⁷ del

¹⁵⁷ De eso se trató, tanto en el Congo como en el Putumayo, aunque el término no suele aplicarse a estos casos. En su libro sobre Leopoldo II –una de las fuentes empleadas por Vargas Llosa para escribir *El sueño del celta*–, Hochschild escribe: “What happened in the Congo was indeed mass murder on a vast scale, but the sad truth is that the men who carried it out for Leopold were no more murderous than many Europeans then at work or at war elsewhere in Africa. Conrad said it best: «All Europe contributed to the making of Kurtz»” (1998: 283). Pineda Camacho describe los efectos de la bonanza cauchera en el Putumayo como una hecatombe “que provocó el genocidio de miles de hombres, mujeres y niños, en los primeros treinta años del siglo XX” (2000: 18).

Congo y el Putumayo enmarcándolos en el orden internacional de la época, poniendo a la vista de los lectores los fantasmas del capitalismo en expansión y subrayando las conexiones de las zonas periféricas más aisladas con el corazón del Occidente progresista en Inglaterra y Bélgica, la novela de Vargas Llosa complementa la visión local de la bonanza cauchera que brindan las novelas de los años veinte y treinta. Buena muestra de ello es un extenso párrafo que vale la pena citar íntegramente por la forma en que, apelando al estilo indirecto libre, el texto brinda una idea de cómo Casement contrasta en su fuero interno el ambiente de las oficinas londinenses de la empresa de Arana con la situación de los indígenas amazónicos, acerca de la cual se dispone a escribir un informe detallado:

¡Y la Peruvian Amazon Company era una compañía británica! En su Directorio figuraban personalidades tan respetadas del mundo de los negocios y de la City como sir John Lister-Kaye, el Barón de Souza-Deiro, John Russell Gubbins y Henry M. Read. Qué dirían esos socios de Julio C. Arana cuando leyeran, en el informe que presentaría al Gobierno, que la empresa a la que habían legitimado con su nombre y su dinero practicaba la esclavitud, conseguía recolectores de caucho y sirvientes mediante «correrías» de rufianes armados que capturaban hombres, mujeres y niños indígenas y los llevaban a las caucherías donde los explotaban de manera inicua, colgándolos del cepo, marcándolos con fuego y cuchillo y azotándolos hasta desangrarlos si no traían el cupo mínimo de treinta kilos de caucho cada tres meses. Roger había estado en las oficinas de la Peruvian Amazon Company en Salisbury House, E.C., en el centro financiero de Londres. Un local espectacular, con un paisaje de Gainsborough en las paredes, secretarías de uniforme, oficinas alfombradas, solas de cuero para las visitas y un enjambre de *clerks*, con sus pantalones a rayas, sus levitas negras y sus camisas de cuello duro albo y corbatitas de miriñaque, llevando cuentas, enviando y recibiendo telegramas, vendiendo y cobrando las remesas de caucho talqueado y oloroso en todas las ciudades industriales de Europa. Y, al otro extremo del mundo, en el Putumayo, huitotos, ocaimas, muinanes, nonuyas, andoques, rezígaros y boras extinguiéndose poco a poco sin que nadie moviera un dedo para cambiar ese estado de cosas. (Vargas Llosa 2010a: 219-20)

Existe, empero, una brecha considerable entre la crítica del colonialismo que hacen las primeras novelas sobre las caucherías y la que hallamos en *El sueño del celta*. A diferencia de *La vorágine* o de *Canaima*, casi contemporáneas de los hechos que denunciaban, la novela de Vargas Llosa retoma los eventos de la bonanza cauchera con una distancia temporal de un siglo. Se trata de un lapso breve en la historia de larga duración, pero que parece lejano desde la óptica actual, debido al sinfín de sucesos que han cambiado en ese tiempo la faz del mundo

–y de las selvas tropicales– a un ritmo más vertiginoso que en cualquier época anterior. Esto hace que los hechos reconstruidos por Vargas Llosa se hayan enfriado casi por completo y parezcan desligados de nuestra realidad actual. Tal efecto de magnificación de la distancia en el tiempo nos invita a volver la atención hacia el tercer punto de análisis que propuse al comienzo de esta sección para articular mi comentario: el hecho de que *El sueño del celta* es ante todo una novela histórica.

A diferencia de *Daimón* de Abel Posse o *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, cuyas audacias imaginativas empujan al género de la novela histórica más allá de sus límites convencionales, la novela de Vargas Llosa se enmarca en los cánones del subgénero. Eso plantea un problema interesante en la medida en que conduce la pugna entre la exigencia de fidelidad a la verdad histórica y la libertad imaginativa propia de la narrativa de ficción a un terreno ambiguo dentro de la obra del escritor peruano. Las novelas históricas tradicionales suponen, en efecto, un vínculo referencial sólido en relación con sucesos realmente acaecidos en momentos y lugares precisos. Sin embargo, es conocido el énfasis que Vargas Llosa suele hacer en el carácter ficcional de los textos novelescos. Si bien él mismo ha recreado eventos y personajes históricos en varias de sus novelas, *El sueño del celta* es la única en la que ha incluido al final un epílogo que le permite rubricar la historicidad de la narración, atar varios cabos que el texto deja sueltos, comentar el destino póstumo de la memoria del protagonista y hasta enunciar sus opiniones al respecto. Esa forma de proceder, como advierte Köllmann (2014: 274), contradice la idea, defendida con frecuencia por el autor, de que las ficciones novelescas son creaciones autónomas. Recordemos que, según Vargas Llosa, la ficción “es la vida que no fue, la que los hombres y mujeres de una época dada quisieron tener y no tuvieron y por eso debieron inventarla. Ella no es el retrato de la Historia, más bien su contracarátula o reverso, aquello que no sucedió, y, precisamente por ello debió de ser creado por la imaginación y las palabras para aplacar las ambiciones que la vida verdadera era incapaz de satisfacer” (1997: 13). *El sueño del celta* encaja mal en tal descripción. Su interés radica, por el contrario, en narrar hechos que sí sucedieron pero tienden a ser relegados al cajón del olvido porque su memoria resulta incómoda o francamente inquietante. En este caso, el valor principal de la ficción histórica es el de llevar al lector a preguntarse por los motivos de que tales hechos hayan sucedido. Si Casement es, como asegura Boscán, un “sobreviviente del

descenso a los infiernos” (2010: 310), es esencial advertir que ese infierno no fue sólo un producto de la imaginación sino una realidad tangible y bien documentada, con víctimas de carne y hueso y victimarios claramente identificables.

El sueño del celta, en este sentido, pone en duda la proclamada autonomía de la ficción novelesca con tanto más vigor cuanto más precisas son las muestras de barbarie patentizadas en sus páginas. La representación concisa y certera que la novela ofrece de las crueldades ocurridas en el Congo y en la Amazonía deja al desnudo la fuerte dosis de frivolidad implícita en nociones como las que Vargas Llosa sostiene en los años ochenta y noventa; por ejemplo, que “la literatura no describe a los países: los inventa” (1994: 124), o que las novelas nacen del rechazo de los modelos reales porque “su ambición es alcanzar la soberanía, una vida autónoma distinta de la que parece inspirarla y que finge describir” (1996: 127). Todas las novelas, aun las de ficción histórica, implican desde luego un rico componente de invención y cuentan con un amplio margen de libertad para soltar amarras de sus modelos reales. Pero eso no significa que sean invención sin mezcla, ni que su autonomía les permita prescindir de la realidad, ni mucho menos que sus autores puedan considerarse, con evidente desmesura, «suplantadores de Dios» (1986a: 274). En el fondo, ese énfasis exagerado en la autonomía de los textos literarios con respecto a los materiales aportados por el mundo real –sin los cuales ni siquiera existirían– parece reflejar la concepción progresista de la civilización defendida por Vargas Llosa, la cual supone tácitamente que el crecimiento económico y el desarrollo social pueden seguir adelante sin cesar, independientemente de las limitaciones ecológicas impuestas por la capacidad de sustentación de los ecosistemas terrestres. En un caso como en el otro, se parte de la idea de que la inventiva humana, con su pasmosa capacidad para crear mundos virtuales y tecnologías novedosas, encuentra siempre el modo de sobrepasar las insuficiencias y la finitud de la existencia, tal y como la experimentamos en la vida diaria. Esto explica en buena medida por qué la fragilidad del entorno ambiental amazónico no es tematizada casi nunca en las novelas selváticas de Vargas Llosa, sin que *El sueño del celta* sea una excepción a este respecto.

La noción de que las porciones de vida recreadas por las novelas son entidades ficticias plenamente autónomas es una fantasía nutrida por la convicción lúgubre según la cual “el mundo real, la vida vivida, son infinitamente más mediocres que la vida inventada por los

novelistas” (Vargas Llosa 1997: 14). Tal invitación a sustituir la realidad por la ficción es solidaria de la incitación posmoderna a sustituir el mundo real por la realidad virtual. Al absolutizar la soberanía de la narración novelesca, Vargas Llosa presenta las novelas como si fueran artefactos verbales orientados, no a explorar o a iluminar la existencia humana, sino a reemplazarla, subsanando la extrema indigencia que supuestamente la define. Los textos de las novelas, sin embargo, van en contravía de tales postulados. *El sueño del celta*, para no ir más lejos, es una ficción narrativa que no se agota en sí misma, sino que remite a sucesos históricos de un peso humano incalculable. Desestimar la relevancia de ese nexo equivaldría a vaciar de sentido la obra. Por fortuna, esta supone, en la práctica, una postura distante de la patrocinada por Vargas Llosa y mucho más próxima a la planteada en el aforismo de Balzac que figura como epígrafe de *Conversación en La Catedral*, según el cual las novelas cuentan «la historia privada de las naciones» (1969: 9). Dejando de lado las tesis posmodernas de Vargas Llosa sobre el género novelesco, cuya solidez teórica es más que dudosa, la cuestión crucial a estas alturas es más bien la de evaluar en qué medida el relato de *El sueño del celta* arroja luces valiosas sobre las facetas de la experiencia colonial ignoradas o encubiertas por la historia oficial.

Para adelantar dicha evaluación, los criterios que Lukacs y Kundera proponen a fin de distinguir las novelas históricas merecedoras de ese nombre de aquellas otras que se limitan a recrear en forma pintoresca, romántica o espectacular alguna época del pasado son una buena brújula. Según Lukacs, el rasgo definitorio de las auténticas novelas históricas es que ellas suponen la existencia de un hilo conductor que conecta orgánicamente el presente de una sociedad con sus fases anteriores de origen y desarrollo. Dicho en otras palabras, las novelas históricas son aquellas que enfocan el pasado en tanto que «prehistoria del presente». Para el novelista imbuido de un genuino sentido histórico, el pasado es el terreno en el que están depositadas muchas de las claves para entender mejor el contexto en el cual él mismo se halla inmerso¹⁵⁸. Este primer criterio, sin duda decisivo, está ligado a lo que constituye la premisa

¹⁵⁸ Según Lukacs, el desarrollo de la conciencia histórica en los siglos XVIII y XIX hizo que toda novela social o costumbrista fuera a la vez una “histoire du présent” (2000: 189), tanto más fiable cuanto más arraigada estuviera en la vida del pueblo: “L’histoire de la littérature prouve que si un écrivain est profondément enraciné dans la vie populaire, si sa création est issue de cette familiarité avec les questions les plus importants de la vie populaire, il peut pénétrer jusqu’aux profondeurs réelles de la vérité historique” (313). En este contexto, las novelas históricas propiamente dichas expresan “le sentiment qu’une compréhension réelle des problèmes de la société contemporaine ne peut naître que de la compréhension de la préhistoire et de la genèse de cette société” (260-1).

básica de la disciplina histórica: la necesidad de articular el pasado y el presente en un relato coherente y unificado. Puesto que tal articulación no depende, en principio, de la fidelidad estricta del relato a los hechos, en lo que atañe a este asunto el trabajo del novelista no difiere esencialmente del que lleva a cabo un historiador profesional.

Aquí encuentra su lugar un segundo criterio que, en la versión formulada por Kundera en su ensayo sobre el arte de la novela, plantea la siguiente línea de demarcación: mientras el historiador está obligado a atenerse a la realidad de los hechos referidos en su relato –los cuales además deben contar con un respaldo documental o testimonial fiable–, el novelista puede imaginar situaciones que, desbordando la evidencia empírica disponible, abarcan el abanico completo de posibilidades de lo humano. En concordancia con ello, la época a la que una novela histórica se remonta no es un mero decorado reconstruido con base en un trabajo de tipo arqueológico, sino una parte sustancial de la situación existencial de los personajes. Por eso el novelista tiene libertad para imaginar o modificar el ambiente histórico, siempre y cuando el resultado responda a una posibilidad efectiva de la historicidad de la existencia humana¹⁵⁹. A la exigencia de articulación orgánica del pasado con el presente planteada por Lukacs se añade así la exigencia de Kundera de que la situación histórica misma sea uno de los ingredientes de la exploración existencial emprendida por el novelista mediante su inmersión en el pasado. Es en el cotejo entre las posibilidades vitales de los seres humanos, en tanto que seres dotados de una dimensión histórica insoslayable, y las situaciones vividas por los personajes en el texto, con toda su inevitable carga de invención, que se juega el contenido de verdad de la obra.

Cuando leemos *El sueño del celta* a la luz de estos criterios, lo primero que advertimos es que el foco de interés de Vargas Llosa no son los sucesos de las caucherías en tanto que antecedente primordial para comprender la situación actual de las selvas tropicales y de sus pobladores. En esta novela, la selva es sólo un telón de fondo que pone de vez en cuando una pincelada de color en un relato predominantemente sombrío: “Durante el recorrido vieron bandadas de loros y esos monitos juguetones de ojos vivísimos llamados «frailecillos», muchas clases de pájaros, e iguanas de ojos legañosos cuyas pieles rugosas se confundían con las ramas

¹⁵⁹ Según Kundera, en las novelas “l’Histoire doit *en elle-même* être comprise et analysée comme situation existentielle” (1986: 56); cuando el novelista orienta su trabajo de recreación del pasado o del presente en esa dirección, la situación histórica ya no es más “un arrière-plan, un décor devant lequel les situations humaines se déroulent, mais est en elle-même une situation humaine, une situation existentielle en agrandissement” (57).

y troncos en los que estaban aplastadas. Y, asimismo, una victoria regia, esas hojas circulares enormes que flotaban en las lagunas como balsas” (Vargas Llosa 2010a: 237). Los negros del Congo y los indígenas del Putumayo, por su parte, figuran únicamente como comparsas a las que el narrador no les da voz. En el curso de sus investigaciones, Casement interroga una y otra vez a los capataces y agentes blancos o mestizos, mas no a los afectados por la empresa colonial. Así, durante su estadía en la Amazonía, “pese a varios intentos que hizo, Roger no pudo recoger el testimonio directo de algún indio” (238). El texto reserva siempre para los autóctonos el mismo papel que ya tenían en *La casa verde* y *El hablador*: el de víctimas, sin perjuicio de que a veces se presenten casos de resistencia heroica. El mejor ejemplo de tales excepciones que confirman la regla es la historia del cacique bora Katenere, quien asesina a uno de sus verdugos y recibe después por ello un castigo brutal (221). La idea de que los pueblos nativos son «bárbaros» está tan firmemente asentada entre quienes se denominan a sí mismos «civilizados» que, cuando alguno de estos se acerca a aquellos para aprender sus lenguas y ganarse su confianza, esa iniciativa le acarrea el descrédito entre los suyos, como le sucede a Casement en el Congo: “Se hizo fama de «amigo de los negros», algo que algunos de sus compañeros juzgaban con conmiseración, en tanto que a otros, sobre todo a algunos oficiales de la Fuerza Pública, les merecía desprecio” (61). A lo largo del texto, los nativos aparecen casi siempre como seres sufrientes cuyos cuerpos llevan inscritas las marcas imborrables de la tortura y la explotación. Las descripciones de los atropellos de los que son objeto están intercaladas en función de la historia personal de Casement y de su lucha en defensa de los derechos de esas poblaciones despojadas.

En consecuencia, la conexión entre pasado y presente que Vargas Llosa explora en esta novela tiene que ver más con la historia de Occidente que con la de los negros o los indígenas. Su foco de atención es el surgimiento, en el seno de la propia cultura europea, de los movimientos anticolonialistas y humanitarios, representados en la figura y las acciones pioneras de Roger Casement. Los sucesivos roles desempeñados por el activista irlandés en su época le permiten al escritor peruano confrontar los aspectos oscuros y los luminosos de la modernidad, que desata males sin cuento sobre regiones enteras en nombre de la civilización y se preocupa luego por establecer la verdad de los hechos y hacer justicia, no en virtud de un proceso racional de toma de conciencia sino como resultado de eventos tortuosos en los que la

verdad se impone más que se busca –y se impone en forma trágica porque usualmente sale a relucir cuando la reparación no es posible, cuando las injusticias no tienen remedio, cuando los beneficios obtenidos por los victimarios y por sus financiadores ya han sido disfrutados y la historia ha seguido su curso, más o menos indiferente al sufrimiento acumulado a su paso. Frente a ese escenario desalentador, adquiere aún más trascendencia la línea de acción de personajes como la doctora Lily de Hailes, que consagra toda su energía al cuidado de los negros congoleseos torturados por los europeos (Vargas Llosa 2010a: 85-6), y cuyos esfuerzos son un anticipo de la labor humanitaria adelantada hoy en día por los miembros voluntarios de organizaciones internacionales de asistencia como *Médecins Sans Frontières* y otras similares.

Es sintomático que, para ocuparse de tales temas, Vargas Llosa haya contemplado en primera instancia la posibilidad de escribir una novela en torno a la figura de Leopoldo II (Kristal 2012: 142), la cual ofrecía un punto de vista excelente para enfocar los desastres causados por la empresa colonial. Su elección final de Casement como protagonista indica la intención de preservar la memoria de esos desastres reivindicando al mismo tiempo lo mejor del legado de la ilustración europea. Consecuentemente, en el epílogo de la novela Vargas Llosa destaca el aporte de Casement a la lucha anticolonial y sugiere la conveniencia de darle un mayor relieve a su memoria: “Ni en el Congo ni en la Amazonía ha quedado rastro de quien tanto hizo por denunciar los grandes crímenes que se cometieron en esas tierras en los tiempos del caucho” (2010a: 450). Es posible, sin embargo, que la mayor deuda para con Casement la tengan los europeos, más bien reacios a abrir los ojos a la barbarie agazapada bajo su manto de civilización. El humanitarismo puede ser visto, en este sentido, como la mala conciencia del colonialismo. A los genocidios y las carnicerías que ensangrientan la incorporación de las regiones periféricas a la economía mundial, Vargas Llosa le contrapone la defensa de la dignidad individual y la ética de los derechos humanos, dos pilares del proceso civilizatorio cuyo fomento y protección es, en su opinión, tan esencial en el escenario multicultural contemporáneo como lo era en la época de Casement.

El rechazo frontal de las injusticias y violencias perpetradas por los agentes coloniales en la Amazonía y en el Congo está asociado, por consiguiente, a una apología de los valores occidentales universalistas. En este marco, la crítica del colonialismo efectuada en *El sueño del*

celta se refiere exclusivamente a los hechos crueles protagonizados por los emisarios de Julio César Arana o de Leopoldo II, mas no al contenido del discurso civilizador utilizado por estos como fachada. De ahí que podamos escuchar una y otra vez, en boca de personajes nefastos, argumentos justificativos de la colonización similares a los que el propio Vargas Llosa esgrime en favor de la idea de que los pueblos autóctonos se adapten a la modernidad. Así sucede, por ejemplo, cuando Henry Morton Stanley –a quien Casement considera “uno de los pícaros más inescrupulosos que había excretado el Occidente sobre el continente africano” (Vargas Llosa 2010a: 40)– enumera los beneficios que, a su juicio, le va a aportar la colonización a los africanos: “Médicos que los vacunarán contra las epidemias y los curarán mejor que sus hechiceros. Compañías que les darán trabajo. Escuelas donde aprenderán los idiomas civilizados. Donde les enseñarán a vestirse, a rezar al verdadero Dios, a hablar en cristiano y no en esos dialectos de monos que hablan. Poco a poco reemplazarán sus costumbres bárbaras por las de seres modernos e instruidos” (43). Palabras más, palabras menos, estas son las mismas razones con base en las cuales «Vargas Llosa», en *El hablador*, trata de convencer a Mascarita de la urgencia de que los indígenas amazónicos abandonen su forma de vida y se incorporen al Perú moderno. Ello indica que el problema del discurso modernizador no radica en las ideas que lo nutren, sino en la dificultad para hacer realidad sus buenas intenciones mediante políticas civilizadoras que no terminen abriéndole paso a nuevas injusticias y excesos.

Se reproducen así, en el plano de la reconstrucción histórica, las ambigüedades que marcan la representación de la selva y de los indígenas en las novelas selváticas de Vargas Llosa desde *La casa verde*. Al igual que en esa obra, también en *El sueño del celta* la crítica severa de las arbitrariedades practicadas por los colonos coexiste con el patrocinio irrestricto del discurso modernizador. Esto es posible porque, para Vargas Llosa, los responsables de los crímenes de la época cauchera no encarnan el auténtico espíritu de la modernidad. Los desafueros de Leopoldo II, Henry Morton Stanley, Julio César Arana, Armando Normand, Pablo Zumaeta y tantos otros tienen que ser condenados con rigor, y la novela efectivamente así lo hace. Pero, desde la óptica de Vargas Llosa, esos hombres no pueden ser vistos como genuinos representantes de la civilización, por más que ellos mismos estén convencidos de serlo y así lo proclamen a los cuatro vientos. A pesar de lo que dicen y piensan, ellos encarnan más bien, como Kurtz en la novela de Conrad, el brote de “una peor forma de barbarie”, ya que

es “consciente e interesada” (Vargas Llosa 2001: 20). Los portadores legítimos de la antorcha del progreso, del combate contra la injusticia, del avance de la modernidad son personajes como Roger Casement, Edmund Morel, Alice Stopford Green o Lily de Hailes, cuya conducta íntegra es consistente con el espíritu del discurso civilizador.

Esta postura, sin embargo, deja intacta la visión discriminatoria según la cual la forma de vida indígena es un residuo de una fase del desarrollo humano superada hace tiempo. La crítica de los abusos contra los pueblos autóctonos, en efecto, no implica necesariamente la valoración de sus culturas y su visión del mundo. El enfoque de Vargas Llosa con respecto al colonialismo de fines del siglo XIX y comienzos del XX no carece de similitud con el de fray Bartolomé de Las Casas con respecto a la conquista de América en el siglo XVI. Como lo ha mostrado bien Todorov (1982: 182-92), aunque Las Casas denuncia con ardor inagotable las iniquidades cometidas por los conquistadores contra los indios, nunca pone en duda la necesidad de enseñarles a estos últimos la verdadera religión, de cristianizarlos. Pese a las atrocidades que él mismo recoge en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* y en otras obras, Las Casas al cabo respalda la colonización, sólo que aboga por métodos distintos. Guardadas las proporciones, en la obra de Vargas Llosa constatamos una actitud parecida. El novelista peruano critica enérgicamente los atropellos de los que son víctimas los indígenas y fustiga la brutalidad de los agentes encargados de llevar la civilización a la selva, desde Julio Reátegui y Fushía en *La casa verde* hasta Armando Normand y los demás capataces de la Casa Arana en *El sueño del celta*. No obstante, jamás pone en cuestión la validez del discurso civilizador según el cual los autóctonos son seres primitivos anclados en una etapa obsoleta de la historia humana. Vargas Llosa condena las prácticas abusivas de los colonos, mas no los imaginarios que las han legitimado; por eso sus críticas, a fin de cuentas, no comportan una reivindicación de las culturas amazónicas.

No es de extrañar, entonces, que, en lo concerniente a la imagen del indígena, la visión de Vargas Llosa sea radicalmente distinta a la del padre Las Casas. Mientras este presenta una imagen idealizada de los indios, que abona el terreno para la difusión en Europa del mito del buen salvaje (Fernández Herrero 1989: 148), Vargas Llosa cae en el extremo opuesto: probablemente ningún otro novelista latinoamericano ha contribuido tanto a promover una imagen denigrante y peyorativa de los grupos indígenas. Eso no significa que Vargas Llosa sea

racista como lo era, por ejemplo, Sarmiento. El escritor peruano en varias ocasiones ha manifestado su rechazo tajante del racismo. En sus memorias de la campaña presidencial de 1990 explica que para él son “tan repugnantes los prejuicios contra un peruano japonés o indio como contra un peruano blanco” (1993: 508). Las motivaciones de su desprecio por los indígenas son más bien de índole cultural. Para Vargas Llosa, la superioridad de Occidente está avalada por su desarrollo tecnológico, sus instituciones democráticas, su cultivo de la libertad; la inferioridad de los grupos indígenas, por su atraso material, su apego gregario al orden cerrado de la tribu, su mentalidad mítico-religiosa. La tesis antropológica según la cual no existen culturas superiores o inferiores constituye, a juicio de Vargas Llosa, “un prejuicio monumental suscitado por el deseo de abolir de una vez y para siempre todos los prejuicios en materia de cultura” (2012: 67). Las representaciones de los indígenas que aparecen en *El sueño del celta* reflejan bien tales nociones despectivas. Sumidos en la Edad de Piedra, incapaces de defenderse y hasta de hablar por sí mismos, los nativos amazónicos no tienen otra opción que doblegarse ante sus verdugos o esperar a que blancos o mestizos compasivos como el periodista Benjamín Saldaña Roca, el magistrado Carlos Valcárcel o el cónsul Roger Casement acudan en su auxilio. Vargas Llosa incurre de este modo en un sesgo etnocéntrico: desde la atalaya de la modernidad industrial, percibe a los indígenas como seres atrasados y pasivos por definición, sin notar que ese atraso y esa pasividad pueden ser precisamente el principal indicio de los impactos desestructurantes desatados sobre los grupos autóctonos por las sucesivas oleadas de colonización¹⁶⁰.

Lo más curioso es que el texto de la novela, gracias a su recreación de la posibilidad existencial concretada históricamente por la colonización, contiene los elementos necesarios para desmontar ese sesgo –algo que, dicho sea de paso, le da la razón a la tesis de Kundera según la cual las buenas novelas “son siempre un poco más inteligentes que sus autores” (1986: 192)–. Varias de las reflexiones de Casement acerca de sus experiencias en África y en

¹⁶⁰ Quizá es Lévi-Strauss quien ha descrito con más precisión este sesgo: “Le rapport d’étrangeté entre les sociétés dites sous-développées et la civilisation industrielle consiste surtout dans le fait qu’en elles, cette civilisation industrielle retrouve son propre produit, mais sous un aspect négatif qu’elle ne sait pas reconnaître. La simplicité, la passivité apparentes de ces sociétés ne leur sont pas intrinsèques. Ces caractères sont plutôt les résultats de notre développement à ses débuts, avant qu’il ne revienne s’imposer du dehors à des sociétés préalablement saccagées pour que le développement lui-même puisse naître et croître sur leurs débris. En s’attaquant aux problèmes de l’industrialisation des pays sous-développés, la civilisation industrielle y rencontre d’abord l’image déformée, et comme figée par les siècles, des destructions qu’il lui a fallu d’abord accomplir pour exister” (2011: 81-2).

Suramérica muestran cómo la inercia de los nativos no es un marcador de identidad que define su ser, sino que es un producto de la propia situación colonial. Las investigaciones de Casement son dicentes al respecto porque ilustran con nitidez hasta qué punto los discursos legitimadores –las representaciones coloniales de la selva, la visión esencialista de los grupos autóctonos– y las formas de aplicación del poder colonial –los sistemas inequitativos de enganche, la imposición a través del terror– terminan moldeando la subjetividad de las poblaciones sometidas y marcando el compás de su experiencia vital¹⁶¹. La subordinación colonial de la época cauchera es un caso extremo de esa dinámica. En las diferentes aldeas del Congo que visita, Casement se sorprende al constatar que los congolese no se quejan de lo principal: “¿Con qué derecho habían venido esos forasteros a invadirlos, explotarlos y maltratarlos? Sólo tenían en cuenta lo inmediato: las cuotas. Eran excesivas, no había fuerza humana que pudiera reunir tanto caucho, tantos alimentos y ceder tantos brazos. Ni siquiera se quejaban de los azotes y de los rehenes. Sólo pedían que les rebajaran un poco las cuotas para poder cumplir con ellas” (98). En el Putumayo, la situación no es muy distinta. Cuando el botánico Walter Folie le pregunta a Casement por qué no se rebelan los indígenas pese a su manifiesta superioridad numérica, este le explica que las cosas no son tan simples:

No se rebelaban por las mismas razones que tampoco en el África lo habían hecho los congolese. Ocurría sólo excepcionalmente, en casos localizados y esporádicos, actos de suicidio de un individuo o un pequeño grupo. Porque, cuando el sistema de explotación era tan extremo, destruía los espíritus antes todavía que los cuerpos. La violencia de que eran víctimas aniquilaba la voluntad de resistencia, el instinto por sobrevivir, convertía a los indígenas en autómatas paralizados por la confusión y el terror. Muchos no entendían lo que les ocurría como una consecuencia de la maldad de hombres concretos y específicos, sino como un cataclismo mítico, una maldición de los dioses, un castigo divino contra el que no tenían escapatoria. (Vargas Llosa 2010a: 220-1)

Los nativos del Congo y del Putumayo, en principio, no pueden ver la colonización como una vicisitud inscrita en el devenir histórico, pero no porque hayan vivido hasta entonces fuera de la historia, sino porque su historia anterior había discurrido siempre por un carril distinto.

¹⁶¹ Aquí me apoyo en ciertas ideas de Foucault. Este define la experiencia como “la corrélation, dans une culture, entre domaines de savoir, types de normativité et formes de subjectivité”; a tono con ello, la comprensión de una experiencia histórica como el colonialismo supone un análisis de “les trois axes que la constituent : la formation des savoirs qui se réfèrent à elle, les systèmes de pouvoir qui en règlent la pratique et les formes dans lesquelles les individus peuvent et doivent se reconnaître comme sujets” de dicha experiencia (1984: 10).

Independientemente de la forma de pensar mítica que les hace interpretar la invasión de sus tierras como una fatalidad, lo cierto es que la llegada de los forasteros a la selva (como la de los españoles a América cuatro siglos antes) desata realmente una catástrofe cuyos efectos son comparables a los de una plaga bíblica. Las quejas de los nativos, justamente porque se refieren sólo a lo inmediato, ponen en evidencia su percepción de la irracionalidad del sistema de explotación y, por ende, su conciencia de que este podría ser modificado por las mismas voluntades humanas que lo han puesto en marcha. El problema es que la presión brutal ejercida por los recién llegados tiene efectos tangibles que facilitan la perpetuación del sistema. El esfuerzo por subsistir pasa a primer plano y silencia cualquier protesta, reduciendo al mínimo las posibilidades de organizar una resistencia eficaz. Con el paso de los meses, la maquinaria colonial se instala y su realidad es asumida de manera cada vez más pasiva por los nativos. Con el paso de los años, algunos de ellos aprenden la lengua de los amos, quienes les confían las tareas de vigilancia y castigo requeridas para mantener en marcha los ciclos extractivos. Es el caso de los indios castellanizados que Casement ve armados de carabinas en las estaciones caucheras del Putumayo y a los que los colonizadores llaman «rationales» (Vargas Llosa 2010a: 210 y 226), una denominación reveladora teniendo en cuenta que el rasgo distintivo de esos indios es haber interiorizado las pautas del nuevo orden establecido, con toda su carga de violencia irracional, al punto de transformarse en instrumentos para su reproducción sistemática.

A las secuelas de largo plazo que todo esto implica, se suman las que proceden de otras formas de explotación que prosperan a la sombra de las caucherías, de las cuales mencionaré solamente dos a título de ejemplo. La primera concierne a los maltratos infligidos por los colonizadores a las mujeres nativas. En el Putumayo, los capataces de los puestos caucheros no sólo las secuestran para asegurarse de que sus maridos retornarán en la fecha oportuna con la cuota de caucho asignada, sino que las utilizan a su capricho como sirvientas y prostitutas. Según las explicaciones de uno de los barbadenses que acompaña a Casement durante su estadía en la zona, cada capataz tiene en su campamento una cabaña con varias mujeres disponibles que desecha y cambia por otras a medida que se cansa de ellas: “Con este clima, las mujeres se gastan muy rápido. Hay que renovarlas todo el tiempo, como la ropa” (222). Tal comentario basta para desnudar el carácter fundamentalmente machista de la empresa colonial.

El segundo ejemplo es el rapto de niños y niñas en las aldeas indígenas para ser vendidos como sirvientes en las ciudades. Durante su primera estancia en Iquitos, Casement confirma los rumores que había escuchado acerca de ese negocio y obtiene del padre Urrutia los detalles relativos a su funcionamiento. Aún sin saber muy bien cuál podría ser la solución, ambos reflexionan sobre la triste suerte de “esos niños arrancados de sus tribus, separados de sus familias, enfardelados en la sentina de una lancha, traídos a Iquitos, vendidos en veinte o treinta soles a una familia donde pasarían su vida barriendo, fregando, cocinando, limpiando excusados, lavando ropa sucia, insultados, golpeados y a veces estuprados por el patrón o los hijos del patrón” (177). A través de estas prácticas y de su posterior sedimentación histórica, las huellas del sistema colonial quedan inscritas en forma duradera en la conducta y la autopercepción de las poblaciones autóctonas incorporadas a la estructura de la sociedad dominante.

Pero ellas quedan inscritas igualmente en la memoria de las comunidades selváticas sobrevivientes que, después del final de la bonanza cauchera, continúan su vida en el bosque, algunas aferrándose a sus costumbres ancestrales, otras acogiendo selectivamente ciertos elementos de la cultura occidental, cuya influencia se hace sentir poco a poco hasta en las zonas más aisladas. Este aspecto no es abordado en *El sueño del celta*, ya que la Amazonía desaparece del foco de la narración cuando Casement regresa a Europa luego de su segundo viaje a la selva peruana. En *El hablador*, en cambio, hay pasajes donde el recuerdo de la época de las caucherías aflora desde una perspectiva inusual, la de los machiguengas. En los relatos que cuenta Mascarita, basados en mitos y tradiciones de esa comunidad, encontramos varias referencias a la época de “la sangría de árboles” (Vargas Llosa 2011: 64), cuando “el miedo era tan grande y tanta la confusión que se perdió la confianza” (155). Las secuelas perdurables del reclutamiento forzado de los indígenas para la explotación del caucho se traduce en la incorporación de esos eventos a los relatos de la tribu, los cuales resaltan su impacto traumático sobre la comunidad: “Había matanzas cada día. Los ríos andarían rojos y salpicados de sangre, también. Las mujeres parían niños muertos, no queriendo vivir donde todo era daño y confusión” (157). Vale la pena advertir, sin embargo, que no se trata de una memoria dedicada sólo a lamentar obsesivamente un pasado irremediable. Dentro de la circularidad que define la concepción machiguenga del tiempo, la rememoración de aquellos infortunios es también una

advertencia para el futuro y, por lo tanto, una invitación a estar en guardia y a prepararse para los giros de los tiempos: “¿Las cosas que han sucedido pueden volver a suceder? El hierbero dice que sí. «Están ahí, en alguno de los mundos, y, como las almas, pueden regresar. Será nuestra culpa si sucede, tal vez.» Mejor ser prudentes y tener la memoria despierta” (157). Vistas desde este ángulo, las memorias del pasado son, como diría Carpentier, «recuerdos del porvenir».

El de los machiguengas no es un caso aislado. La presencia de las caucherías en las tradiciones orales de muchas tribus en todo el ámbito de la cuenca amazónica indica hasta qué punto estas comunidades comparten uno de los supuestos básicos de la historia como disciplina académica, a saber, que los acontecimientos decisivos del pasado siguen ejerciendo una influencia en la vida de las generaciones siguientes durante largo tiempo, debido a su gravitación en la memoria comunal. Al dejar esta dimensión crucial por fuera del campo de visión, el foco histórico de *El sueño del celta* no logra ponerse a la altura de la experiencia de los grupos selváticos damnificados por la bonanza cauchera. Esto explica por qué, a pesar de su voluntad de guardar la memoria de los crímenes cometidos por los colonizadores en esa época y de brindar así una reparación simbólica a sus víctimas, la novela por momentos presenta esos hechos cual si formaran parte de un pasado inerte, congelado en el tiempo. Al igual que en las anteriores novelas selváticas de Vargas Llosa, también en esta se trasluce la ambivalencia de su autor con respecto a las relaciones entre la modernidad occidental y los pueblos indígenas. Por una parte, desde *La casa verde* hasta *El sueño del celta*, Vargas Llosa señala sin ambages el trato brutal del que han sido víctimas las comunidades selváticas en la mayoría de sus colisiones con la civilización; por otra parte, persiste en representar esas comunidades como formaciones sociales arcaicas, sobrevivientes de los tiempos prehistóricos y sumidas en un atraso terrible. El novelista peruano parece insensible al hecho de que dichas representaciones se inscriben en una tradición de estirpe colonial que ha servido una y otra vez a lo largo del tiempo como herramienta legitimadora de crueldades y abusos equiparables a los que él mismo señala en sus novelas.

En *El sueño del celta*, esa ambivalencia se expresa con particular intensidad en las vacilaciones de Casement a la hora de explicar las maldades de los colonizadores. En algunos momentos, estas le parecen el fruto de la ambición y la codicia; en otros, de una perversidad

inherente a la condición humana. Según la primera hipótesis, las calamidades desencadenadas por la colonización nacen de la búsqueda personal de enriquecimiento, de modo que a “la codicia de los mercaderes de alma sucia” del Congo (2010a: 64) les corresponde “la codicia de los jefes” de las estaciones caucheras del Putumayo (235): unos y otros incurren en abusos orientados a satisfacer su deseo de obtener ganancias cuantiosas. Dichas conductas tienen como telón de fondo otra forma de codicia que, atizada por el sistema capitalista y orientada al mantenimiento del estilo de vida urbano, está diseminada ampliamente en las sociedades industriales. Casement es consciente, en efecto, de que sus investigaciones en el Congo tienen implicaciones internacionales en la medida en que el caucho es un “oro negro ávidamente codiciado ahora en todo el mundo para las ruedas y parachoques de camiones y automóviles y mil usos industriales y domésticos más” (34). Los males descritos en su informe suponen, por lo tanto, un contexto histórico en el que la hecatombe del Congo se deriva, a nivel local, de la explotación de los negros africanos por los colonos europeos, y a nivel global, de la imperiosa demanda de materias primas proveniente de los países industrializados. En este sentido, el sistema de extracción del caucho en el Congo –y lo mismo vale para el caso del Putumayo– constituye una forma de “maldad institucionalizada” (91) que pone en cuestión las bases capitalistas e individualistas de la expansión colonial.

La otra explicación que aparece a menudo en el texto es la que atribuye los abusos cometidos contra los nativos a una fuerza malévola, impersonal, indestructible, inscrita por siempre en el núcleo de la existencia humana. El problema con esta hipótesis es que, a su luz, la historicidad de las atrocidades caucheras se diluye en una bruma intemporal y abstracta. Durante su primer viaje al Putumayo, al comparar lo que ve allí con lo que había visto en el Congo, Casement constata que “los horrores se repetían, con mínimas variantes, inspirados por el lucro, pecado original que acompañaba al ser humano desde su nacimiento, secreto inspirador de sus infinitas maldades. ¿O había algo más? ¿Había ganado el diablo la eterna contienda?” (158). En este y en otros pasajes similares, Casement se muestra tan inclinado al pensamiento mítico como los indígenas que creen que sus desventuras son un «castigo» o una «maldición de los dioses». Se trata, en realidad, de una versión sofisticada de lo que antes llamé la «falacia del discurso naturalizador», sólo que ahora el mal no radica en la naturaleza selvática circundante, sino en la propia naturaleza humana. El mejor portavoz de esta postura

en la novela es el doctor Dickey, quien le dice a Casement en una ocasión: “La maldad la llevamos en el alma, mi amigo... No nos libraremos de ella tan fácilmente... La maldad que nos emponzoña está en todas partes donde hay seres humanos, con las raíces bien hundidas en nuestros corazones” (298). Esta fórmula expresa una idea muy antigua, que con frecuencia conduce al denominado «mito del mal puro», según el cual “algo así como lo diabólico tiene lugar en el mundo” (Uribe Botero 2009: 146-7, Baumeister 1997: 72-96). Esto no significa que tal concepción postule la existencia del demonio u otro ser análogo, sino que considera que ciertos actos son fruto del brote puro y sin mezcla de una maldad subterránea –la misma que en su lecho de muerte el Kurtz de Conrad evoca con susurro agónico: «*The horror! The horror!*» Al aplicar dicho punto de vista a los sucesos del Putumayo y el Congo, las acciones atroces de los colonizadores parecen un efecto de la intervención de ese poder malévolos en la vida humana. Si bien esto no absuelve a los culpables, sí rodea sus fechorías de una atmósfera de fatalidad, de pasado cumplido que se agota en su propia irrevocabilidad. Los nativos serían apenas víctimas coyunturales de una deriva que, en forma dolorosa pero inevitable, les ha cobrado la pesada cuota que suele cobrar cada vez en nuevos contextos. Por eso a la postre su historia es solamente “la historia de siempre, la historia de nunca acabar” (Vargas Llosa 2010a: 177).

El texto proyecta de este modo en la reconstrucción de la época cauchera la tendencia a explicar los males causados por los embates de la expansión capitalista entre las poblaciones marginales en términos de un «costo» necesario. El origen de esta tendencia en América Latina, según lo ha planteado Mires, se remonta a la imposición cultural llevada a cabo por los invasores europeos del siglo XVI, “portadores al fin de un catolicismo medieval no reformado que consideraba a la vida terrenal como un simple campo de expiación para alcanzar el paraíso... después de la muerte. Ahora bien, precisamente el culto a la muerte constituyó una sólida base para el desarrollo de ese tipo de modernización que se establecería en América Latina, esencialmente depredador y destructivo” (1992: 70). Luego de las guerras de independencia, los elementos culturales vetustos de la Contrarreforma resurgen en una versión secularizada de signo progresista, en la que el desarrollo y la civilización toman el lugar del paraíso ultraterreno y el costo social constituye una forma remozada de expiación. Es este nuevo ropaje el que adopta la tesis formulada por «Vargas Llosa» en *El hablador*, según la

cual la aculturación de las comunidades amazónicas es el precio que hay que pagar para desarrollar el Perú. La suposición de que en las caucherías entra en juego un principio maléfico es solidaria de esa tesis, y por eso huitotos, ocaimas, andoques, muinanes y boras desempeñan en *El sueño del celta* un rol equivalente al de los machiguengas de *El hablador*: el de víctimas sacrificiales inmoladas en el altar de la imperiosa evolución histórica. Claro: al alcanzar la magnitud de un genocidio, el precio pagado en las caucherías resulta mucho más difícil o incluso imposible de racionalizar. Aquí es donde la postulación del mal extremo puede tener un efecto explicativo tranquilizador para Casement –¿y quizá también para Vargas Llosa?–, ya que permite condenar los actos perversos de los colonos y deplorar los sufrimientos ocasionados a los indígenas, considerando a la vez que tal lastre no echa por la borda el proyecto civilizador occidental, pues la mayor parte de la responsabilidad por los daños causados recae en esos “seres ávidos y sanguinarios” (318) que hallaron en el Congo y el Putumayo terreno fértil para darle rienda suelta a sus peores impulsos, y más allá de ellos, en la indeleble maldad agazapada en el corazón humano, la cual emerge y desata pavorosos desastres cuando encuentra condiciones propicias para ello.

En todo caso, la tensión entre la crítica de la codicia y el individualismo propiciados por el capitalismo y la apelación a un mal esencial anclado en el fondo de lo humano nunca llega a resolverse en el texto, que, por el contrario, más bien la pone de relieve, como lo muestra el siguiente pasaje:

En una de sus conversaciones con Edmund D. Morel, cuando ambos se preguntaban cómo era posible que gentes que habían recibido una educación cristiana, cultas y civilizadas, perpetraran y fueran cómplices de esos crímenes espantosos que ambos habían documentado en el Congo, Roger dijo: «Cuando se agotan las explicaciones históricas, sociológicas, psicológicas, culturales, queda todavía un vasto campo en la tiniebla para llegar a la raíz de la maldad de los seres humanos, *Bulldog*. Si lo quieres entender, hay un solo camino: dejar de razonar y acudir a la religión: eso es el pecado original». «Esa explicación no explica nada, *Tiger*.» Discutieron mucho rato, sin llegar a conclusión alguna. Morel afirmaba: «Si la razón última de la maldad es el pecado original, entonces no hay solución. Si los hombres estamos hechos para el mal y lo llevamos en el alma ¿por qué luchar entonces para poner remedio a lo que es irremediable?» (196)

El hecho de que Morel y Casement se abstengan de sacar conclusiones tajantes respecto a este problema puede interpretarse como una señal indicativa de las ambigüedades en las que

permanece preso el propio Vargas Llosa con respecto a la cuestión indígena, especialmente en sus novelas. Si, de una parte, sus representaciones de las comunidades selváticas como residuos de un pasado obsoleto le abre la puerta de par en par a los proyectos occidentales de modernización de la Amazonía, con toda la carga de aculturación que ellos traen consigo, su visión crítica de las brutalidades perpetradas por los colonos blancos y mestizos contra dichas comunidades arroja un manto de dudas sobre la legitimidad del impulso modernizador y sugiere la necesidad de buscar un camino distinto. Entre los indicios recientes que apuntan en esta segunda dirección, más flexible, hay dos que me parecen particularmente significativos. El primero figura en *El sueño del celta* y concierne a la historia de Omarino y Arédomi, dos chiquillos amazónicos que están entre los pocos personajes nativos que el texto designa con nombre propio y a los cuales Casement saca del infierno de las caucherías con la idea de educarlos y de darles la oportunidad de una vida mejor en Europa. En desarrollo de su plan, Casement los matricula en un colegio de jesuitas para que aprendan el inglés y adquieran las bases indispensables de la cultura occidental. Al cabo de apenas cinco meses, para su sorpresa, los chicos lucen marchitos. Si bien ya no tienen que aguantar hambre ni sufrir maltratos, todo el tiempo están azorados e inquietos, como peces fuera del agua: “Ambos eran profundamente desdichados en esa Inglaterra donde se sentían convertidos en anomalías humanas, objetos de exhibición que sorprendían, divertían, conmovían y a veces asustaban a unas personas que nunca los tratarían como iguales, siempre como forasteros exóticos” (Vargas Llosa 2010a: 293). Rindiéndose ante la evidencia, Casement finalmente renuncia a su plan y accede a los ruegos de los chicos de que los devuelva a la Amazonía. El irlandés entiende lo sucedido como una lección de que no basta la buena voluntad para darles a Omarino y Arédomi una vida decente en la civilización. Su decisión de permitirles regresar a su mundo indica que comprende bien las dificultades asociadas al choque cultural que ellos han experimentado. Al dejarlos marchar, Casement acepta implícitamente que, así como los chicos no estaban preparados para vivir entre los europeos, tampoco estos últimos estaban listos para acogerlos con el tipo de hospitalidad requerido en tales casos, pese a las intenciones loables que los pudieran mover.

Esta lección concierne directamente a Vargas Llosa en la medida en que arroja un serio manto de duda sobre su idea de que la única solución viable para los pueblos indígenas es

abandonar sus tradiciones, renunciar a su cosmovisión y modernizarse. Las interacciones entre mundos de la vida distintos son una prueba de fuego para las dos partes intervinientes. Si se quiere evitar la confrontación destructiva, es preciso renunciar a la imposición y abrirle espacio a un auténtico diálogo que ponga sobre el tapete las razones de unos y otros para ser lo que son o hacer lo que hacen, brindándole así a unos y otros un máximo de elementos de juicio que les permitan decidir con buen criterio qué aceptar y qué rechazar de lo que la otra parte puede ofrecer. El propio Vargas Llosa reconoce que “la civilización no prende si es impuesta” y que, por el contrario, necesita ser “aclimatada y abonada por aquellos mismos a quienes va a beneficiar” (1994: 35). Situaciones como la que vive Casement en su intento fallido por civilizar a Omarino y Arédomi indican la necesidad de no excluir a las poblaciones autóctonas del campo de aplicación de esa tesis. En vez de imponerles a los indígenas el progreso o el desarrollo como un destino ineluctable, en vez de decidir por ellos cuál es el precio que tendrán que pagar, es más sensato confiar en su buen juicio para aprender de la experiencia y permitirles rechazar aquellas ofertas de la cultura occidental que, por una u otra razón, no les reportan un beneficio real.

El segundo indicio de flexibilización que quiero comentar es más explícito, ya que no aparece en el contexto de una obra de ficción, sino que es formulado por Vargas Llosa en su discurso de recepción del premio Nobel, galardón obtenido poco después de la publicación de *El sueño del celta*. He aquí el pasaje relevante:

Al independizarnos de España, hace doscientos años, quienes asumieron el poder en las antiguas colonias, en vez de redimir al indio y hacerle justicia por los antiguos agravios, siguieron explotándolo con tanta codicia y ferocidad como los conquistadores, y, en algunos países, diezmándolo y exterminándolo. Digámoslo con toda claridad: desde hace dos siglos la emancipación de los indígenas es una responsabilidad exclusivamente nuestra y la hemos incumplido. Ella sigue siendo una asignatura pendiente en toda América Latina. No hay una sola excepción a este oprobio y vergüenza. (2010b: 6-7)

El pronunciamiento de Vargas Llosa no puede ser más categórico: la emancipación de los indios es una tarea incumplida. Si bien tal formulación supone todavía una postura paternalista en relación con las comunidades selváticas, lo que me interesa resaltar es la dosis de revisión autocrítica implícita en ella. En efecto, el fracaso en el reconocimiento material y simbólico del mundo indígena no es atribuible únicamente a la estrechez de miras de la clase

gobernante; también tienen mucho que ver la arrogancia y las ínfulas cosmopolitas de la elite letrada a la que el mismo Vargas Llosa pertenece. No en vano la nota dominante de la representación de los indígenas en las novelas de este autor es la visión displicente de sus culturas y su estilo de vida. Cuando todos los estudiantes de una clase pierden una asignatura, es razonable pensar que buena parte de la responsabilidad recaerá en el profesor. Las minorías ilustradas de América Latina se encuentran en una posición similar con respecto a la cuestión indígena. Olvidando que “la proyección de una imagen envilecedora sobre el otro a la larga lo desnaturaliza u oprime, en la medida en que ella es interiorizada” (Taylor 1992: 49-50), negándose por ende a aceptar que su falta de reconocimiento de las culturas indígenas da lugar en la práctica a una forma de opresión, las elites latinoamericanas han rubricado por largo tiempo el despojamiento de las comunidades autóctonas. Como lo admite Vargas Llosa, el balance histórico del continente en este punto es deplorable. Razón de más para insistir en la crítica rigurosa de las visiones colonialistas y de los imaginarios discriminatorios –una tarea indispensable para no seguir perpetuando ese oprobio y esa vergüenza.

Capítulo 7

Imágenes de los animales y las plantas

«Las madres son extremadamente cariñosas con sus hijuelos, a quienes transportan cargados a la espalda o fuertemente agarrados al pecho. Cuando el pequeño se desprende y ensaya caminar o trepar por alguna rama, la madre lo agarra por el extremo de la colita, y sin dejarlo en plena libertad para sus acrobacias, le permite ejercitarse.»

Manuel González Martínez, *Llanura, soledad y viento*, 29.

«In the animic ontology, beings do not simply occupy the world, they *inhabit* it, and in so doing –in threading their own paths through the meshwork– they contribute to its ever-evolving weave.»

Tim Ingold, “Rethinking the animate, re-animating thought”, 14.

Los pueblos autóctonos de la Amazonía, la Orinoquía y demás zonas de selva tropical húmeda del continente no han sido las únicas víctimas de la discriminación y el acoso asociados al intenso proceso de colonización de las últimas décadas. Las especies animales y vegetales de dichas regiones han sufrido asimismo una serie de impactos funestos de variado origen, desde el incremento de la cacería ilegal para el mercado de mascotas exóticas, la expansión de áreas urbanas en los márgenes de los ríos y la persistencia de conflictos armados en ciertas áreas hasta los efectos de mayor alcance derivados de la contaminación de las fuentes hídricas, la tala de inmensas áreas de bosque destinadas a explotaciones agropecuarias o mineras y las perturbaciones climáticas inducidas por el calentamiento global. En este contexto, la imagen de la selva frágil –cuya emergencia en las narrativas de la selva de los años veinte y treinta del siglo pasado he rastreado en el cuarto capítulo– pasa a primer plano. Por la magnitud del fenómeno, la devastación paulatina de las selvas tropicales se ha vuelto ella misma uno de los emblemas de la crisis ecológica contemporánea, y eso explica en gran medida la insistencia con la que los medios de comunicación divulgan las estadísticas de deforestación y pérdida de biodiversidad en esas regiones.

El lector habrá notado sin duda que la imagen de la selva frágil brilla por su ausencia en las novelas de Carpentier y de Vargas Llosa. Ello se debe, en el caso de *Los pasos perdidos*, a la visión de la selva como un universo aparte, una especie de inmenso cofre sellado que, al margen de las transformaciones generadas por la modernidad, mantiene incólume su dinámica interna (una noción que, por lo demás, Carpentier reconsideró ulteriormente). En las novelas selváticas de Vargas Llosa, la ausencia de la imagen de la selva frágil obedece más bien a una postura política en virtud de la cual los daños ocasionados a los ecosistemas amazónicos y a las culturas de sus pobladores nativos son vistos por el escritor peruano como un costo doloroso pero inevitable ligado a las exigencias del desarrollo y la integración de los países de América Latina al orden global. Desde la perspectiva de Vargas Llosa, los movimientos ecologistas, “en su versión más pragmática y responsable, quieren poner freno a la destrucción de la naturaleza e impedir que las máquinas acaben con los hombres, y, en su dimensión más radical y soñadora, fundar a partir de la defensa del medio ambiente una nueva utopía ideológica colectivista” (1996: 314). Ante las tendencias regresivas que a su juicio entrañan dichos movimientos, sobre todo en su versión radical, Vargas Llosa adopta una posición próxima a los discursos del desarrollo sostenible y la modernidad reflexiva, los cuales confían “en la capacidad de la economía y la tecnología de ecologizarse” y “en la emergencia de una conciencia ecológica que vendría a recomponer las fallas de la modernidad” (Leff 2010: 44). Puesto que, en la práctica, tales posturas enfatizan la sostenibilidad del desarrollo económico, y sólo subsidiariamente la del entorno ambiental, no es extraño que la fragilidad de la selva apenas sea mencionada en *La casa verde* o en *El hablador*.

No obstante, ciertos pasajes de las obras de Carpentier y Vargas Llosa, protagonizados por personajes que ocupan una posición marginal con respecto a la voz narrativa principal, ofrecen vislumbres de la vulnerabilidad y delicadeza de la selva. En *Los pasos perdidos*, las plantas tienen una portavoz elocuente en Rosario, la mujer que acompaña al narrador-músico en su travesía selvática. He aquí lo que este escribe al respecto en su diario:

Esa mujer se refería a las yerbas como si se tratara de seres siempre despiertos en un reino cercano aunque misterioso, guardado por inquietantes dignatarios. Por su boca las plantas se ponían a hablar y pregonaban sus propios poderes. El bosque tenía un dueño, que era un genio que brincaba sobre un solo pie, y nada de lo que creciera a la sombra de los árboles debía tomarse sin pago. Al entrar en la espesura para buscar el retoño, el hongo o la liana que

curaban, había que saludar y depositar monedas entre las raíces de un tronco anciano, pidiendo permiso. Y había que volverse deferentemente al salir, y saludar de nuevo, pues millones de ojos vigilaban nuestros gestos desde las cortezas y las frondas. (Carpentier 1985: 149)

Estas pocas frases muestran cómo las nociones centrales de la ética del cuidado propia de muchos pueblos amazónicos forman parte del mundo de la vida de la mujer mestiza. En su visión, el bosque no es un arsenal de recursos sino un lugar poblado por incontables deidades con las cuales es preciso mantener un vínculo de reciprocidad. Tales dioses de la vegetación, además, no ocupan para Rosario un plano distinto al del bosque, es decir, no se sitúan en un ámbito trascendente o subyacente en relación con él y desde el cual ejercerían vigilancia, sino que son parte del propio bosque y, en cierta medida, *son* el bosque. Esto significa que la eventual devastación del bosque a través de la quema o la tala indiscriminada implicaría simultáneamente la desaparición de los dioses que lo animan. Rosario no habla de las yerbas ni de los árboles cual si se tratara de seres sumidos en la profundidad del reposo vegetal, sino que, con una actitud afín a la del paganismo antiguo, se refiere a ellos como seres despiertos y atentos a los intercambios que tienen lugar a diario con los pobladores de la zona. Dicha actitud contrasta con el dualismo y el antropocentrismo que tiñen la relación de los humanos con la naturaleza en la tradición judeocristiana, tal como lo expresa el pasaje del *Génesis* en el que, después de crear el mundo, Dios le otorga a los hombres el dominio sobre todas las cosas (I: 26-30)¹⁶². Para los pueblos selváticos, en cambio, la idea de dominar o administrar la naturaleza resulta totalmente ajena, pues lo esencial es lograr que la intervención humana en ella sea respetuosa y no engendre desequilibrios nocivos. En concordancia con ello, Rosario cree que ese bosque en el cual recoge plantas medicinales ocupa el primer plano, y por eso debe tratársele con el mayor respeto y esmero.

¹⁶² Tal aspecto es resaltado por Horkheimer: "Exploitation of nature can be traced back to the first chapters of the Bible. All creatures are to be subject to man" (2004: 43). En la misma línea se sitúa White, quien detecta las raíces de la crisis ecológica actual en la visión cristiana del mundo. "Especially in its Western form", afirma este autor, "Christianity is the most anthropocentric religion the world has seen". Según dicha religión, "Man shares, in great measure, God's transcendence of nature. Christianity, in absolute contrast to ancient paganism and Asia's religions (except, perhaps, Zoroastrianism), not only established a dualism of man and nature but also insisted that it is God's will that man exploit nature for his proper ends". Eso tiene corolarios de largo alcance: "By destroying pagan animism, Christianity made it possible to exploit nature in a mood of indifference to the feelings of natural objects" (1967: 1205). Según White, la ciencia y la tecnología modernas son productos modelados en la matriz teológica del cristianismo (1206).

En una vena similar, en *El hablador* aparecen atisbos de la visión que los machiguengas tienen de la tierra, los animales y las plantas, aunque filtrados por el enfoque cristiano de los misioneros que tradujeron sus mitos, así como por la mirada condescendiente del narrador que, si bien considera la vida en la selva una opción extravagante, utiliza dichas traducciones como material para su novela. El hablador de los capítulos machiguengas del texto resalta la sabiduría contenida en las creencias de esa comunidad, para la cual lo que importa es preservar el orden del mundo, surgido a partir del caos original gracias a la intervención conjunta de Tasurinchi, dios del bien, y Kientibakori, dios del mal. Los machiguengas creen que entre la naturaleza y el mundo humano existe una estrecha correlación, al punto que la rabia de un hombre puede desatar trastornos que acarreen el retorno del caos. Por eso el principio básico de su ética es controlar la rabia: “La rabia es un desarreglo del mundo, parece. Si los hombres no tuvieran rabia, la vida sería mejor de lo que es” (2011: 138). Los indígenas creen también que la naturaleza emite mensajes sin cesar. Según el hablador, los animales, las plantas y otros seres hablan, y es posible aprender a interpretar lo que dicen:

Con cuidado, con respeto, escuchando. Luego de un tiempo la tierra se suelta a hablar. Igual que en la mareada se suelta la lengua de todos y de todas. Las cosas que uno menos creería, hablan. Ahí están: hablando. Los huesos, las espinas. Los guijarros, los bejucos. Las matitas y las hojas que están brotando. El alacrán. La fila de hormigas que arrastra el moscardón al hormiguero. La mariposa con arcoiris en las alas. El picaflor. Habla el ratón trepado en la rama y hablan los círculos del agua. Quietecito, tumbado, con los ojos sin abrir, el hablador está escuchando... Oigo, comienzo a oír. Ya estoy entendiendo. Todos tienen algo que contar. Eso es, quizá, lo que aprendí escuchando. El escarabajo, también. La piedrecita que apenas se ve, sobresaliendo del barro, también. Hasta el piojo del pelo que uno parte en dos con la uña, tiene una historia que contar. (147)

En los mitos machiguengas aparece formulada asimismo la idea, que ya veíamos aflorar en las creencias de Rosario, de la radical inmanencia de los dioses con respecto al mundo. Así, según le enseña el seripigari al hablador, “hay más diosecillos y diablillos que gotas de agua en la cocha y el río más grandes... Andan mezclados con las cosas. Los hijos de Kientibakori para desordenar el mundo y los de Tasurinchi para conservarle su orden” (223). Sería difícil exagerar la importancia de la noción de «mezcla» en esta descripción. De ella se deriva que los dioses y diablos no son trascendentes en relación con los seres de la selva, sino que ocupan el mismo pliegue que ellos, comparten su fragilidad, están ínsitos en su corpórea transitoriedad

–lo que no es óbice para que se renueven constantemente, a semejanza de la propia selva, que se hace fuerte gracias al reciclaje que nutre sus ciclos biológicos y prolonga su existencia a lo largo de un lapso enorme que, como se sabe hoy, abarca millones de años¹⁶³. A despecho del impacto de la evangelización, en los mitos que cuenta el hablador se trasluce una visión diametralmente opuesta al dualismo de materia y espíritu, y a la separación tajante del bien y el mal que ese dualismo a menudo supone. En efecto, los dioses y diablos no sólo están mezclados con las cosas, sino que los hilos del bien y los del mal están mezclados entre sí, formando la trama y la urdimbre de un mismo tejido.

La antropología amazónica de las últimas décadas ha puesto de relieve el valor de tales concepciones de los pueblos selváticos como modelo de una visión del mundo –alternativa al naturalismo occidental– que algunos autores denominan *animismo* (Descola 2005: 183-202), o bien *perspectivismo* (Viveiros de Castro 1998). Más allá de las diferencias derivadas de los enfoques teóricos utilizados y de la complejidad del registro etnográfico, estos y otros autores subrayan el hecho de que la mayoría de grupos autóctonos amazónicos no trazan la frontera de demarcación a la que estamos habituados en Occidente entre el mundo natural y el mundo sociocultural, o entre los espacios silvestres y los espacios civilizados. En dichas sociedades es común, por el contrario, considerar múltiples entidades del entorno ambiental –sobre todo los animales y las plantas– como «socios» o «parientes» con quienes se mantienen relaciones de diversa índole. En un sentido más o menos literal, el bosque está poblado por «espíritus» cuyo punto de vista sobre el mundo es equiparable en distintos aspectos al de los humanos, o por entidades que hacen parte, junto con los humanos, del constante proceso de depredación y renovación en el cual se apoya la vasta red biótica de la selva (Rival 2012, Chaumeil 2010, Ingold 2006, Århem 1996). Humanos y no-humanos participan así en una apretada trama de asociaciones cuyas dinámicas metabólicas y simbólicas se entrelazan sin formar nunca dominios separados, sin quebrantar nunca sus vínculos de interdependencia. De hecho, muchos grupos indígenas tratan la selva o el bosque cual si se tratara de un jardín que es preciso

¹⁶³ Gracias a las investigaciones geológicas, hoy en día sabemos que el origen de la selva amazónica está asociado a la formación, hace más de 15 millones de años, de la cuenca sedimentaria situada entre la cordillera de los Andes y el Escudo Guayanés. El evento detonante del proceso fue “la subducción o desplazamiento de la placa marítima de Nazca por debajo de la Placa Continental Sudamericana” (VV.AA. 2009: 32-4), hecho que dio lugar al plegamiento andino a todo lo largo del litoral Pacífico del subcontinente.

cultivar y cuidar, y no de una zona escindida con respecto a los espacios de la vida familiar y social¹⁶⁴.

Lo que resulta más interesante, de cara a la presente investigación, es el considerable protagonismo que esa visión de la selva como un todo animado –en el que los animales, las plantas y otras entidades participan en calidad de seres dotados de una perspectiva propia– tiene en las narrativas hispanoamericanas de la selva. Esto se torna especialmente evidente en los textos que, a lo largo del último siglo, enfocan su atención en las relaciones entre los humanos, los animales y las plantas (tema del presente capítulo) y en los saberes locales acerca del bosque (tema del capítulo siguiente). Aunque en la mayoría de casos los autores de esos textos tienen un conocimiento restringido de la selva y sus relatos están basados en experiencias más o menos distantes de esa «inmersión total» en la cual se forja el mundo de la vida de los pueblos autóctonos, el corpus respectivo ofrece un material substancioso para la reflexión en torno a problemas ambientales que hoy forman parte de nuestro horizonte de preocupaciones: la protección de los ecosistemas, la preservación de la diversidad biológica, los derechos de los animales. Mi propósito en las secciones siguientes es examinar un conjunto escogido de narraciones (varios cuentos de Horacio Quiroga, Ciro Alegría y otros autores, así como algunas novelas, entre ellas *Llanura, soledad y viento* de Manuel González Martínez y *El príncipe de los caimanes* de Santiago Roncagliolo), prestando una atención particular a la forma en que dichos textos recrean las complejas relaciones que se establecen en el entorno selvático entre los colonos y los demás habitantes del bosque.

¹⁶⁴ Descola ha mostrado cómo “la surnature n’existe pas pour les Achuar comme un niveau de réalité distinct de celui de la nature, car tous les êtres de la nature possèdent quelques attributs de l’humanité, et les lois qui les régissent sont à peu près identiques à celles de la société civile. Les hommes et la plupart des plantes, des animaux et des météores sont des personnes dotées d’une âme et d’une vie autonome” (1986: 119-20). Le Clézio cuenta, por su parte, cómo su estadía en la selva panameña le permitió comprobar con asombro “que la forêt est un jardin cultivé, où les Emberas et les Waununas soignent et récoltent leurs plantes médicinales, leurs lianes, leurs parfums, parfois dans les lieux secrets, cachés sous d’autres feuilles” (1997: 15). El alcance ecológico de cosmovisiones como estas ha sido resaltado, entre otros autores, por Davis, quien afirma que “a young Runa from the mountains of Peru, who believes that a mountain is the abode of an apu spirit, will be a profoundly different human being than an American kid from Montana, who believes that a mountain is a pile of inert rock ready to be mined” (2001: 12).

Animales y humanos en los relatos de Horacio Quiroga y Ciro Alegría

Las figuraciones de los animales en la narrativa de la selva, cuando no obedecen a los estereotipos de la fiera salvaje y peligrosa que acecha a los hombres para devorarlos, o del espécimen encantador y exótico con el que los turistas quieren tomarse una foto, ponen de manifiesto el desfase que existe entre la imagen popular de los animales selváticos y la realidad de su temperamento. Buena muestra de ello es el cuento “La broma de un tigre” del escritor peruano César Lequerica, en el que un cauchero trata de convencer a un amigo de la ciudad de que el tigre amazónico (llamado también «otorongo») no es feroz, ni cruel, ni sanguinario, como la gente piensa. Según el cauchero, los otorongos sólo son peligrosos “cuando se ven obligados a serlo. Por ejemplo, cuando el hombre los persigue y ataca, o cuando se sienten devorados por el hambre... No habiendo estos motivos, usted puede encontrarse en la selva con cualquier *puma*, hacerle una reverencia y pasar tranquilamente, sin ser molestado” (1942: 65). Y lo que vale para el otorongo, vale también –asegura el cauchero– para otros animales que pueblan la espesura: “En la selva no siempre y no todas las fieras son feroces, furibundas, fascinerosas, fantasmales, con todas las efes que quiera usted adjudicarles”. No obstante, a pesar de ese argumento, el cauchero reconoce que durante largo tiempo vio a los otorongos como una plaga a la que era preciso aniquilar: “Merodeaban muy cerca de nuestros «puestos» y, desde luego, nos habíamos propuesto exterminarlos en cuanto fuera posible” (66). ¿Cómo explicar esta pertinaz ambivalencia?

Para ilustrar su postura, el cauchero le cuenta a su amigo que una vez, varios años atrás, mató a tiros a un otorongo al que vio derivando río abajo, en actitud pacífica, a bordo de una canoa. En contra de la idea que él mismo defiende ahora, el cauchero confiesa que, en aquella ocasión, creyó que el otorongo había devorado al propietario de la canoa, aunque luego constató lo errado de su hipótesis cuando le abrió la panza al cadáver del animal. Al cabo, se pudo establecer que la hazaña del otorongo había sido tan sólo una «broma»: sin quererlo, el felino había asustado al peón que bogaba en la canoa, había tomado su lugar en ella y había sido arrastrado luego por la corriente. Ante el asombro de su amigo, que sigue pensando que los otorongos son animales sanguinarios, el cauchero retoma su tesis inicial: “«No siempre las fieras son feroces o acometen. Nosotros solo las conocemos, por ejemplo a los tigres, por la versión de sus zarpazos, de sus acechos y ataques escalofrantes. No están generalizadas, en

cambio, sus actitudes tranquilas, despreocupadas, indiferentes con el hombre» (69). El cuento subraya así la fuerza con que las nociones tradicionales sobre los animales salvajes determinan la conducta de los colonos con respecto a ellos, al punto que, frecuentemente, la refutación de esas nociones en la práctica no basta para disolver los temores y los prejuicios incrustados en la herencia cultural. Los animales no pueden darse el lujo de «bromear» con los colonos, ni aun involuntariamente, pues el menor gesto de su parte suele ser interpretado por estos como indicio de una agresión inminente.

Uno de los autores que más se esforzó por desactivar el influjo de tales prejuicios a través de sus relatos fue Horacio Quiroga, tal como lo atestigua el cuento “El lobo de Esopo”, que ya comenté en el capítulo quinto. Ese esfuerzo resulta tanto más significativo si tenemos en cuenta que el narrador uruguayo escribió numerosos textos fieles a la tradición colonial de representación de los animales salvajes. Además de las ya citadas *Cartas de un cazador*, otro ejemplo de esa faceta de su trabajo narrativo es el cuento “El hombre sitiado por los tigres”, en el que una manada de dichos felinos rodea la casa de un hombre al que quieren devorar y cuya única opción consiste en quedarse encerrado, pues no cuenta con municiones para atacar a las fieras. El simbolismo de la situación descrita en este cuento es casi transparente en su transcripción del libreto colonial. La casa en la que el hombre se guarece es un islote de civilización rodeado de salvajismo, un espacio protector en torno al cual ronda la amenaza de la barbarie. Consecuentemente, la salvación para el hombre procede de rasgos que muchas veces han sido considerados las marcas distintivas de la humanidad frente a la animalidad, a saber, la racionalidad y el lenguaje. Pese a estar cercado por los tigres, el hombre atina a enseñarle a su loro a decir la frase: «Estoy sitiado en el monte por los tigres en el río de Oro» (Quiroga 1993: 1030). Después de asegurarse de que el loro repite mecánicamente esas palabras, el hombre lo suelta al paso de una bandada de loros y muy pronto todos, imitando el habla del primero, reiteran por doquier la susodicha frase. Al final, esta llega a oídos de otro hombre que, comprendiendo lo ocurrido, acude al rescate en una avioneta y acribilla a tiros a los tigres desde lo alto.

Vemos aquí en acción una astucia en virtud de la cual la razón humana manipula en su favor las habilidades de ciertos animales (en este caso los loros, capaces de imitar el habla articulada) para vencer a otros animales peligrosos (los tigres, supuestamente obsesionados en

despedazar y devorar al humano). Esta aplicación del principio baconiano inscrito en el pórtico de los tiempos modernos –«Saber es poder»– pone al descubierto hasta qué punto los estereotipos sobre la ferocidad de los grandes felinos son «coloniales» en un sentido amplio: a la postre lo que está en juego no es sólo la dominación sobre este o aquel territorio, sino la domesticación de la naturaleza, aun si entraña la eliminación de ciertas especies que podrían eventualmente oponerse a ello. La asimetría de la relación animales-humanos es doble. Por una parte, la descripción de los tigres como «fieras» implica de entrada la imposición sobre ellos de un rótulo que los descalifica, sin que los felinos tengan ningún medio de sustraerse a semejante estigmatización o de estigmatizar a su vez a los humanos. Por otra parte, mientras los tigres están atados a la tierra y se resisten a abandonar una presa que les parece estar casi al alcance de sus garras, los humanos, con ayuda de la razón y de la técnica, sobrevuelan la situación, dominan la escena y terminan disparando desde las alturas, sin afrontar mayores riesgos y asegurándose de que sus víctimas sean presas fáciles. Es precisamente contra esta doble asimetría que se dirige “Juan Darién”, un cuento publicado por Quiroga en 1920 –unos meses después que “El hombre sitiado por los tigres”– y protagonizado por un tigre que tiene forma humana.

Los hechos narrados en “Juan Darién” abarcan doce años. La historia comienza cuando una mujer viuda que vive en la selva pierde a su único hijo a causa de la viruela. Esa misma noche un tigrecito indefenso llega a la puerta de su casa y ella, conmovida, lo abraza y lo adopta como hijo. Tiempo después un cazador, al pasar cerca de la casa, escucha el rugido del tigrecito y golpea a la puerta, decidido a matarlo. La mujer viuda trata de esconder en el jardín al tigrecito, pero una «vieja y sabia serpiente» le avisa que, por su buena acción, este se ha convertido en un bebé. El niño, bautizado Juan Darién por la viuda, crece y va al colegio normalmente, pero queda huérfano antes de cumplir los diez años. Al cabo de algunos meses, un inspector nota algo raro en él y entra en sospechas sobre su origen salvaje. No obstante, la verdad sólo se revela cuando una mujer de la localidad, malinterpretando un gesto inocente de Juan Darién, lo acusa de haber amenazado a su hijo y de querer devorarlo. Sin que nadie ponga en duda esa grave acusación, Juan Darién es inmolado en una hoguera por un domador de tigres y una multitud enardecida, y es entonces que surgen las rayas de tigre en su piel. Luego de recuperarse de las heridas y de vengarse del domador, inmolándolo a su vez, Juan Darién

le rinde un último homenaje a su madre adoptiva en su tumba, y luego se va a vivir para siempre en la selva con los demás tigres.

Lo más llamativo del cuento es el énfasis con el que Quiroga sugiere que la separación tajante entre la animalidad y la humanidad es antropocéntrica en su raíz, y que en realidad se trata de una frontera muy borrosa. Desde el punto de vista de las leyes universales, el derecho a la vida es sagrado para todos los seres vivientes por igual. La acción de la mujer viuda al adoptar al tigrecito se apoya en esa premisa básica: “Y en el resto de la noche, al oír los gemidos de hambre del cachorrito, y al ver cómo buscaba su seno con los ojos cerrados, sintió en su corazón herido que, ante la suprema ley del Universo, una vida equivale a otra vida... Y dio de mamar al tigrecito” (1993: 591). Entre la viuda y el animal se entabla una relación afectiva que los salva a ambos: a ella del dolor por la pérdida de su hijo, al tigrecito de su condición indefensa. El entorno social, en cambio, se autodefine como civilizado y humano mediante la expulsión de todo lo que es considerado salvaje o que se sitúa por fuera de la norma. Allí donde la mujer viuda tiende un puente, la sociedad reafirma la grieta, con la mediación de la otra mujer –la que cree que la vida de su pequeñuelo ha sido amenazada por el supuesto tigre–. El contraste en la conducta de las dos mujeres es notorio: para la primera, Juan Darién tiene nombre propio, es único, es humano; para la otra, es un chico solitario que representa la fiereza, el peligro, la diferencia amenazante.

Sin embargo, independientemente de la acusación emitida por la segunda mujer, la estigmatización social ya venía marcando el destino de Juan Darién desde la muerte de su madre. Si el chico no hubiese sido hostigado por el inspector, jamás se habría conocido su origen salvaje, ya que ni siquiera los perros del domador perciben su felinidad (596). Son las acusaciones insistentes las que hacen aflorar la fiera que se oculta en Juan Darién y lo obligan a refugiarse en la selva. La descripción de los móviles que llevan al inspector a perseguir al chico es ilustrativa del imaginario que se encuentra detrás: “El inspector no era un mal hombre; pero, como todos los hombres que viven muy cerca de la selva, odiaba ciegamente a los tigres; por lo cual dijo en voz baja al maestro: –Es preciso matar a Juan Darién. Es una fiera del bosque, posiblemente un tigre. Debemos matarlo, porque, si no, él, tarde o temprano, nos matará a todos” (595). El domador, a su turno, representa la racionalidad despótica, demasiado segura de poseer la verdad; por eso pierde el control cuando sus perros se niegan a atacar a Juan

Darién, y los llama “bastardos, de casta de tigre” (596). La actitud intransigente del domador preludia la furia de la multitud que sacrifica al chico en la fiesta de fuegos artificiales. Para justificar su propia ferocidad gregaria, las gentes de la zona necesitan que su víctima sea culpable, y, al cabo, lo logran: “La atroz obra de crueldad se había cumplido; habían conseguido lo que querían. En vez de la criatura inocente de toda culpa, allá arriba no había sino un cuerpo de tigre que agonizaba rugiendo” (598). Este sacrificio conduce a la escena en la que el tigre, salvado de la hoguera y recuperado de sus heridas, sacrifica al domador y repudia su identidad humana. Un detalle importante es que el juncal de bambús y cañas donde el tigre quema al domador arde como un «castillo de artificio» (599): el segundo sacrificio aparece así como un reflejo invertido del primero, sugiriendo que la inhumanidad de la naturaleza es una réplica de la inhumanidad que los humanos han proyectado y ejercido previamente sobre ella¹⁶⁵.

Como puede verse, aunque el texto en principio parece un cuento infantil, su contenido desborda ampliamente los cánones del género. El narrador es consciente de ello, ya que dice, refiriéndose a los azotes del domador a Juan Darién: “Durante un rato prosiguió el atroz suplicio; y no deseo que los niños que me oyen vean martirizar de ese modo a ser alguno” (597). La visión negativa de la condición humana que propone el cuento queda ratificada al final, cuando, al escuchar el sonido de un disparo a lo lejos, el tigre que antes era Juan Darién le explica a sus congéneres: “Son los hombres. Están cazando, matando, degollando”. La madre adoptiva de Juan Darién ofrece el único ejemplo de humanidad: “Tú sola supiste, entre todos los hombres, los sagrados derechos a la vida de todos los seres del universo. Tú sola comprendiste que el hombre y el tigre se diferencian únicamente por el corazón. Y tú me enseñaste a amar, a comprender, a perdonar” (600). No en vano la muerte de esa mujer marca el punto de giro del relato. Como dirían Deleuze y Guattari, el *devenir-animal* del personaje no es «un sueño ni un fantasma» individual (1980: 291) sino el efecto real de un proceso colectivo que empieza al quedar huérfano, se profundiza con el acoso del inspector, la presión social y la

¹⁶⁵ El lector habrá notado la afinidad de este cuento con “El lobo de Esopo”, y la de ambos con el poema “Los motivos del lobo” de Rubén Darío. En los tres textos, el animal salvaje acusado de querer devorar al humano descubre a la larga que los propios humanos son los animales más peligrosos. Con base en un enfoque marxista, Beauchamp sugiere que ese descubrimiento simboliza el de las comunidades indígenas (frecuentemente acusadas de canibalismo y barbarie) con respecto a la forma de vida introducida por los colonizadores europeos. Según este crítico, “«Juan Darién» es el mito de la América primitiva transformada por la civilización burguesa y finalmente decepcionada y después aniquilada en su originalidad cultural” (1979: 102).

intervención del domador, y culmina con el sacrificio en la hoguera. Al vengarse después, quemando al domador, Juan Darién se vuelve una fiera, a semejanza de los humanos que lo han perseguido y torturado; en ese momento, olvida las enseñanzas de su madre y ya no puede perdonar. Es elocuente a este respecto el gesto del tigre escribiendo su nombre humano en la lápida sepulcral y diciéndole adiós a la civilización que lo ha expulsado. El texto de Quiroga expresa con ello el fracaso de la reconciliación entre naturaleza y cultura: la suprema Ley del universo y las efímeras leyes humanas se armonizan por un tiempo, pero al final se restablece, e incluso se ahonda, la grieta que las separa.

Ahora bien: el texto de Quiroga no sólo señala la profundización de la grieta, sino también el trabajo histórico-pedagógico que refuerza soterradamente ese proceso. La escena en la que el inspector visita la escuela en donde estudia Juan Darién subraya, por un lado, que nuestra percepción de la naturaleza y la cultura como ámbitos contrapuestos es fruto de un prejuicio, mientras que, por otro lado, denuncia la influencia de la institución escolar en la perpetuación de dicho prejuicio. Cuando el inspector le pide a los niños de la escuela que describan la selva, ellos hablan de árboles gigantes, enredaderas, flores. “Y aunque todos conocían bien la selva, todos respondieron lo mismo, porque los chicos y muchos hombres no cuentan lo que ven, sino lo que han leído sobre lo mismo que acaban de ver” (1993: 593). Este comentario del narrador pone sobre el tapete los riesgos implícitos en la transmisión acrítica de una visión estrecha del mundo a través de la socialización. El principal de ellos es que la representación de la realidad en el discurso puede llegar a convertirse en un biombo que prescribe, e incluso suplanta, la percepción de las cosas mismas. Las implicaciones políticas de ese riesgo saltan a la vista en el comportamiento de los adultos que persiguen y sacrifican a Juan Darién: lo que se ve es un niño, pero lo que los rumores y la presión social les hace ver es esa fiereza, ese salvajismo que, proyectados persistentemente sobre él, lo han transformado en chivo expiatorio.

Seguramente por eso Juan Darién es el único de los chicos de la escuela que, a instancias del inspector, vislumbra en sí mismo el animal que –como todo ser humano– en el fondo él mismo ha sido y no cesa de ser. El inspector pregunta “¿Qué ves?” y el chico responde: “Veo las piedras que pasan y las ramas que se doblan... Y el suelo... Y veo las hojas secas que se quedan aplastadas sobre las piedras... [...] Y las hojas sueltas se mueven con el aliento... Y

siento la humedad del barro...” (594). Esa percepción a ras de tierra propia de los habitantes del bosque, esa mirada próxima a la aspereza del suelo, esa sensación de humedad que emana del barro y de los juncos cerca de la orilla del río, esas impresiones que, sin embargo, forman parte de la prehistoria evolutiva de los humanos, y que son asimismo un ingrediente central en la cotidianidad de los pueblos autóctonos de la selva, conocedores inigualables del terreno en el que habitan, pasan a ser para el chico, bajo el doble impacto de la segregación suscitada por la dicotomía humano / animal y de la sanción social, un motivo de vergüenza y ansiedad: “Las voces fueron corriendo de boca en boca, y Juan Darién comenzó a sufrir sus efectos. No le respondían una palabra, se apartaban vivamente a su paso, y lo seguían desde lejos de noche. –¿Qué tendré? ¿Por qué son así conmigo? –se preguntaba Juan Darién” (595). Como puede verse, el *devenir-animal* del personaje no es un proceso individual sino colectivo: no es el hecho de ser un animal lo que provoca la persecución de la gente, sino que es la persecución, nutrida por los prejuicios, la que hace resurgir al animal.

La historia de Juan Darién, en consecuencia, dramatiza la poderosa imbricación del ser natural con el ser cultural, sugiriendo a la vez lo humano que existe en los animales y lo animal que existe en los humanos. Es por eso que, al regresar con los de su especie, el tigre conserva la capacidad de escribir y de hablar. En el cierre del texto, los papeles se invierten y es el tigre quien se refiere a los humanos con lenguaje acusador: “Están cazando, matando, degollando” (600). Se trata en este caso de un animal que responde en términos críticos a la pretendida superioridad de la cultura sobre la naturaleza y que, en virtud de ello, impugna la pretensión de los humanos de ser los únicos titulares “del derecho y del poder de «responder»” (Derrida 2006: 54). Al tiempo que explora las secuelas de la separación entre animales y humanos, entre naturaleza y cultura, el relato de Quiroga deja a la vista el componente de arbitrariedad incluido en esas distinciones. Así lo resalta la condición híbrida del protagonista, indicada también en su nombre. Mientras «Juan» es un término común, procedente del hebreo, «Darién» es un término inusitado, de origen persa. A tono con esa nominación mixta, en la figura del personaje convergen lo animal y lo humano, lo familiar y lo extraño, lo salvaje y lo civilizado, el castigo y el perdón. Pero esa convergencia a la larga no conduce a la reconciliación. Al contrario: Juan Darién queda literalmente desgarrado por la misma línea divisoria que su historia pone en cuestión.

El esfuerzo de Quiroga por relativizar la rigidez del dualismo de naturaleza y cultura se aprecia igualmente en el papel de la serpiente en el cuento. Si la madre adoptiva de Juan Darién es una suerte de mujer arquetípica, su encuentro con la serpiente sabia puede leerse como una reescritura crítica de dos escenas bíblicas, la de Eva tentada en el paraíso por la serpiente, y la de María recibiendo la visita del ángel anunciador. En el cuento de Quiroga, el encuentro de la mujer con la serpiente ocurre en un espacio limítrofe, el umbral de la puerta trasera de la casa, que da al jardín. Pero las palabras de la serpiente no evocan la tentación maligna sino más bien la anunciación del ángel: “Tu corazón de madre te ha permitido salvar una vida del Universo, donde todas las vidas tienen el mismo valor” (1993: 591). La reacción de la mujer corrobora la inversión valorativa del símbolo de la serpiente: “Y la madre creyó a la serpiente, porque en todas las religiones de los hombres la serpiente conoce el misterio de las vidas que pueblan los mundos” (592). Lo corporal y lo espiritual, lo natural y lo cultural quedan así fundidos en un plano único, tal como permitía presagiarlo la escena inicial en que la mujer amamanta al tigrecito –una imagen que invierte a su vez otro mito famoso en la tradición occidental: el de Luperca, la loba que amamanta a Rómulo y Remo, haciendo posible la fundación de Roma–. La «santa mujer», la «serpiente sabia» y el cachorro de tigre se hallan por lo tanto en pie de igualdad, y el principio vital funge como hilo conductor que convierte a todos los seres animados en miembros de una misma familia.

La afirmación de un punto de vista animal capaz de responder desde la raíz de su ser se queda, sin embargo, a medio camino en “Juan Darién”. Esto se debe en parte a los elementos de fantasía que le insuflan al relato un aire alegórico –sobre todo las transformaciones del tigrecito en bebé y del chico en tigre–, en parte al distanciamiento generado por la focalización de grado cero que utiliza el narrador. En sus mejores cuentos de animales, Quiroga apela a un foco distinto, que, sin renunciar a la amplitud de visión del narrador omnisciente, enfatiza la perspectiva de los animales. Entre tales textos vale la pena distinguir los que narran historias de perros, toros y otros animales domésticos, como “La insolación”, “Yaguaí” y “El alambre de púa”, y los protagonizados por animales de la selva, como “La gama ciega”, “La guerra de los yacarés”, y los dos en los que centraré mi atención ahora, “Anaconda” y “El regreso de Anaconda”, un díptico centrado en el choque de las serpientes con los colonos de la región de Misiones. Si bien la obra de Quiroga incluye numerosos relatos sobre serpientes –baste citar

uno particularmente eficaz y conciso: “Los cazadores de ratas”–, los cuentos sobre Anaconda forman un capítulo aparte por su inusual extensión y por la riqueza con la que el autor explora, en una fecha relativamente temprana –los años veinte del siglo pasado–, variados aspectos del imaginario de la selva frágil.

“Anaconda” narra la lucha de las víboras y culebras de la selva de Misiones por impedir la instalación de un puesto del Instituto de Seroterapia Ofídica en la zona; y cuenta cómo, a pesar de sus esfuerzos conjuntos, las serpientes al final son masacradas, aunque una de ellas, la boa constrictor que le da título al cuento, sobrevive gracias a los cuidados de los humanos, que la ven como una futura aliada en la erradicación de las víboras. “El regreso de Anaconda”, por su parte, narra la tentativa fallida de la gran boa por reconquistar el río Paraná, dominado por los humanos, así como las circunstancias de su muerte. Los dos cuentos comparten un ramillete de temas entre los que ocupa el primer plano la resistencia de la naturaleza frente al avance, aparentemente incontenible, de la colonización. Los textos subrayan de principio a fin la vulnerabilidad de la selva y de las especies que la habitan ante la expansión de los humanos y de sus aliados, los animales domésticos. Ya al comienzo de “Anaconda”, cuando la víbora Lanceolada confirma la actividad de los hombres en la vieja Casa del bosque que había estado abandonada por años, las serpientes temen con razón el peligro que se cierne sobre ellas y su mundo: “Hombre y Devastación son sinónimos desde tiempo inmemorial en el Pueblo entero de los Animales. Para las Víboras en particular, el desastre se personificaba en dos horrores: el machete escudriñando, revolviendo el vientre mismo de la selva, y el fuego aniquilando el bosque enseguida, y con él los recónditos cubiles” (325). Al final, se hace evidente cuán justificados eran esos temores. Frente a los cadáveres destrozados de un montón de serpientes, los miembros del Instituto Seroterápico que trabajan en la Casa se limitan a mirar “aquella total masacre de las especies, triunfantes un día” (358).

La descripción de las heridas que el fuego y el machete provocan en las entrañas del bosque, arrasando el hábitat de las serpientes y desencadenando un desarreglo duradero de los ecosistemas locales, pone al desnudo la violencia inherente al proceso colonizador. La llegada de los humanos a Misiones es inequívocamente presentada como un acontecimiento perturbador de efectos demoledores. Eso no significa, empero, que Quiroga fuese contrario a la causa del progreso, ni que se opusiera al uso de serpientes venenosas como recurso para la

producción de sueros antiofídicos. Al contrario, el escritor uruguayo estaba orgulloso de sus conocimientos sobre los ofidios, e incluso, durante su estadía en Misiones, acarició la idea de dirigir un puesto de seroterapia, como lo muestra un texto en el que se refiere a las serpientes en términos que dejan traslucir su entusiasmo: “Nadie aquí ni en todo el norte, las conoce como yo. ... No hay cosa de mordedura en hombre o animal que no me lo haga contar con mínimos detalles, y es por esto que cuando el gobierno me cree una estación de seroterapia ofidiana, seré útil a la humanidad” (1993: 362, carta citada por los editores en la nota 3). En la obra de Quiroga, por lo tanto, el impulso progresista que recurre a la ciencia y la técnica como herramientas para modificar el entorno en función de las necesidades humanas coexiste con la conciencia plena de los daños ecológicos que la empresa modernizadora va dejando a su paso. Y es justamente esa tensión irresoluble la que le confiere al balance ambiental de los dos cuentos sobre serpientes una resonancia trágica.

Tal impresión es reforzada por el hecho de que el narrador describe las serpientes como seres inteligentes, que experimentan emociones, al igual que los humanos, y que actúan movidos por pautas diferenciadas de preferencias y rechazos, según las cualidades derivadas de su pertenencia a una u otra especie. De hecho, en los mejores cuentos de Quiroga los animales –sean domésticos o silvestres– no forman un colectivo homogéneo sino que están individualizados y son caracterizados en función de rasgos precisos, que establecen matices en su modo de ser, de agruparse, de actuar. Así, el cachorro Old de “La insolación”, el toro Barigüí de “El alambre de púa”, el fox-terrier Yaguaí en el cuento del mismo nombre, son personajes cuyos rasgos de carácter el narrador delinea cuidadosamente. Lo mismo sucede con las serpientes en los dos cuentos sobre Anaconda. No en vano uno de los resortes claves del primer relato es la antipatía entre Venenosas y Cazadoras –las unas orgullosas de su veneno, las otras de su fuerza y velocidad–. La rivalidad derivada de ello se mantiene en suspenso por acuerdo mutuo mientras dura el Congreso de serpientes, pero desemboca al final en el choque entre la cobra Hamadriás, la más letal de las venenosas –que se lamenta en términos elocuentes del trato que le dan los hombres: “¡Estoy harta de hombres, perros, caballos y de todo este infierno de estupidez y crueldad! ... Llevo año y medio encerrada en una jaula como si fuera una rata, maltratada, torturada periódicamente. Y, lo que es peor, despreciada, manejada como un trapo por viles hombres” (340)–, y Anaconda, la más grande de las cazadoras, “demasiado

fuerte para odiar a sea quien fuere” (345). La familia de las serpientes forma, en consecuencia, una sociedad en la que imperan las leyes correspondientes a las características y al modo de ser de las especies que la integran.

La caracterización diferenciada de las especies animales en los cuentos de Quiroga no sólo atestigua una capacidad de observación que prefigura los avances de la etología a partir de los años treinta, sino que constituye en sí misma una crítica certera a la distinción entre animales y humanos heredada de la tradición occidental. En vez de una oposición crasa entre conducta humana y conducta animal, lo que los cuentos despliegan es más bien una suerte de análisis comparativo de la conducta de distintas especies, entre ellas la humana, a lo largo de una escala compleja de gradaciones y de variedades –toda una red de afinidades y diferencias distribuidas en múltiples ejes, en vez de dos regiones escindidas por una grieta mayúscula–. Como lo han advertido algunos filósofos contemporáneos sensibles a los descubrimientos de la investigación etológica, el concepto de «animal» resulta problemático en la medida en que designa con un término único un conjunto excesivamente heterogéneo de criaturas. Midgley, por ejemplo, sugiere que las distintas especies animales no se pueden aglutinar en un solo cajón debido a que cada una de ellas tiene especificidades que es preciso identificar para comprender su comportamiento: “Cada especie tiene su propio temperamento característico”, el cual consiste básicamente en una «estructura de motivaciones» unificada, que organiza las vidas de sus miembros “en torno a un cierto tipo preferido de solución” para los problemas a los que se ven enfrentados en su existencia diaria (1995: 266 y 270). En una vena semejante, Derrida sostiene que la costumbre inveterada –compartida por los grandes filósofos de la tradición occidental y por la gente del común– de hablar y de pensar acerca del animal en términos genéricos es una de las mayores necedades (*bêtises*) en las que suelen incurrir los seres humanos¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Según Derrida, “dans le vaste camp de l’animal, au singulier général, dans la stricte clôture de cet article défini (« l’Animal » et non pas « des animaux ») seraient enclos, comme dans une forêt vierge, un parc zoologique, un territoire de chasse ou de pêche, un terrain d’élevage ou un abattoir, un espace de domestication, *tous les vivants* que l’homme ne reconnaîtrait pas comme ses semblables, ses prochains et ses frères. Et cela malgré les espaces infinis qui séparent le lézard du chien, le protozoaire du dauphin, le requin de l’agneau, le perroquet du chimpanzé, le chameau de l’aigle, l’écureuil du tigre ou l’éléphant du chat, les fourmis du ver à soie ou le hérisson de l’échidné” (2006: 56-7). Y luego añade, a modo de conclusión provisional: “Cet accord du sens philosophique et du sens commun pour parler tranquillement de l’Animal au singulier général est peut-être l’une des plus grandes bêtises, et des plus symptomatiques, de ceux qui s’appellent des hommes” (65).

En virtud del estigma implícito en esa separación pasivamente asumida entre lo salvaje y lo doméstico, lo animal y lo humano, las serpientes suelen ser percibidas por los colonos ante todo como una amenaza. Si bien Quiroga describe en detalle la belleza y admirable variedad de serpientes y culebras existente en Misiones, los personajes humanos de sus relatos las juzgan un peligro que es preciso eliminar o neutralizar; así, la culebra Ñacatiná es un «mal bicho» (1993: 334), las yararás, corales y demás víboras son una «chusma venenosa» (358), Anaconda es un «monstruo» de esos que «no perdonan a nadie» (623)–. En términos actanciales –ver cuadro 9–, el enfrentamiento de las serpientes y los humanos se inscribe en el marco del contraste entre el espacio salvaje del bosque y el espacio doméstico de la Casa. Mientras las víboras actúan movidas por su natural inclinación a proteger el lugar en el que viven, es decir, la “Selva entera” (357), el personal patrocinado por el gobierno se dedica a la producción de suero antiofídico bajo el supuesto de que el derecho de los humanos a la vida tiene absoluta prioridad sobre las necesidades e intereses de los animales. En ese choque, las serpientes llevan las de perder frente a los humanos y sus poderosos aliados: los artefactos de ataque y de defensa (los machetes, las varas, las botas) y los animales domésticos (el perro rastreador, los caballos en proceso de inmunización).

Cuadro 9. Análisis de los roles actanciales en “Anaconda”

<i>Sujeto</i>	Las serpientes de la Selva	Los humanos de la Casa
<i>Objeto</i>	Evitar la invasión de la selva por el Hombre	Preparar sueros antiofídicos
<i>Destinador</i>	El Congreso de víboras	El Gobierno, el Instituto Seroterápico
<i>Destinatario</i>	La familia de los animales, la Selva entera	Los humanos atacados por víboras
<i>Ayudante</i>	El veneno (víboras), la agilidad y fuerza (culebras)	El perro, los caballos, la ciencia, la técnica
<i>Oponente</i>	El Hombre, el perro, los machetes, las botas	Las víboras y culebras

El carácter frontal de la lucha reflejada en el esquema no impide que la relación entre humanos y animales tenga un componente de ambivalencia. Esta se nutre del hecho de que la actividad productiva de la cultura humana sólo puede sostenerse recurriendo constantemente a esa naturaleza que trata de someter y de la cual pretende emanciparse. Por eso, aunque las

víboras son oponentes de los humanos, también son ayudantes involuntarias, ya que aportan el veneno requerido para el suero antiofídico. Por otro lado, aunque los humanos masacran a las serpientes, su alianza con los animales domésticos es indispensable para la investigación científica del puesto y para producir el suero; además, los humanos cuidan a Anaconda al final, aunque sólo sea animados por la expectativa de agenciar otro socio en su batalla contra las víboras. Merece la pena subrayar asimismo que, aparte de la distinción entre víboras y culebras citada en el esquema –la cual relativiza la aparente homogeneidad del campo de las serpientes–, el cuento destaca entre las propias víboras una serie de coaliciones y rivalidades derivadas de diferencias de tamaño, aspecto, capacidades y hábitos. Como lo señala Terrífica, la serpiente de cascabel, durante la apertura del Congreso de víboras, de lo que se trata para ellas es precisamente de aprovechar esa diversidad, de tal modo que, en la guerra sin cuartel que se avecina contra los humanos, “cada especie aporte sus virtudes” (327).

No obstante tales diferencias, los colonos suelen considerar a las víboras en general unos bichos dignos de erradicación por su carácter furtivo y por el grave riesgo que suponen sus mordidas, riesgo que Quiroga detalló mejor que nadie en cuentos como “A la deriva”, “La vida intensa” y “Los cazadores de ratas”. Esos mismos cuentos reflejan, sin embargo, el hecho de que las mordeduras de víboras suelen ser fruto de inadvertencias o de accidentes, ya que los ofidios sólo atacan cuando se sienten acorralados o son tocados por los humanos. En “Los cazadores de ratas”, la víbora muerde al pequeñuelo que se le acerca con ánimo jovial porque lo percibe como una amenaza inminente: “Sintió al rato ruido de pasos –la Muerte–. Creyó no tener tiempo de huir y se aprestó con toda su energía vital a defenderse” (215). En “A la deriva”, el incipit es ilustrativo: “El hombre pisó algo blanduzco, y enseguida sintió la mordedura en el pie. Saltó adelante, y al volverse con un juramento vio una yararacusú que arrollada sobre sí misma, esperaba otro ataque” (52). El contraste del enfoque del humano y el de la serpiente resalta lo infausto de ese tipo de situaciones en la selva, a menudo lejos de cualquier servicio médico. No obstante, al morder al humano, la víbora no actúa como un ser agresivo o malévolo, sino que sigue los dictados de la particular «estructura de motivaciones» que define el modo de ser de su especie. De la abundancia de serpientes que describe Quiroga no se sigue, por ende, que la selva sea un lugar más peligroso o letal que otros ecosistemas. En un bosque tropical, ser mordido por una serpiente es, simplemente, un albur con cuya

posibilidad es preciso contar, aunque las secuelas pueden agravarse a causa del aislamiento o de las dificultades de comunicación, como le ocurre al personaje de “A la deriva”.

En “El regreso de Anaconda”, las víboras retroceden a segundo plano y la lucha contra los humanos pasa a ser encabezada por la gran boa. A lo largo del relato, Quiroga profundiza su exploración de los efectos ambientales de la colonización. El texto refiere cómo, luego de un sequía excepcionalmente rigurosa, y siendo ya un ejemplar adulto de diez metros de longitud, Anaconda emprende “la reconquista del río” en complicidad con “los elementos nativos del trópico” (609), entre los que se destacan las lluvias invernales, las especies animales de la región, los troncos y camalotes arrastrados por la inundación, las fiebres, el fango, y, al cabo, toda la selva. La idea de la boa es taponar el río para que los hombres que llegan desde el sur en sus barcas no puedan seguir apoderándose del territorio. El plan fracasa, pero Anaconda, movida por su instinto, en la última parte del recorrido río abajo defiende a un mensú agónico de los ataques de otros animales; cuando el mensú muere, deposita en torno a su cadáver los huevos de los cuales ha de nacer una nueva generación de anacondas. Mientras pone los huevos, un hombre la mata con un arma de fuego, disparándole desde una de las lanchas que deambulan por el estuario del Paraná, en cuyas aguas frías la inundación termina de diluirse.

Al principio, el narrador traza un cuadro global en el que las especies selváticas aparecen como parte de una vasta red biótica que, no obstante su magnitud, se encuentra en peligro a causa de la llegada de los colonos. Eludiendo una posible idealización de la vida silvestre, el texto muestra cómo la depredación de unas especies por otras es la piedra angular que rubrica la articulación de todas ellas en un mismo ecosistema: “Mono y serpiente, pájaro y culebra, ratón y víbora, son conjunciones fatales que apenas el pavor de los grandes huracanes y la extenuación de las interminables sequías logran retardar” (609). Las acechanzas, ataques y muertes asociados a la búsqueda de alimento no eliminan, por lo tanto, la esencial solidaridad que hermana a las especies y las hace dependientes de su entorno compartido, como se torna obvio cuando sobrevienen cataclismos: “Así, ante una gran sequía, las angustias del flamenco, de las tortugas, de las ratas y de las anacondas, formarán un solo desolado lamento por una gota de agua”. El problema con la llegada de los colonos es que estos no son simplemente un depredador más que se suma a la cadena trófica, sino una fuerza que, paso a paso, contamina y destruye porciones de selva a una escala nunca antes vista por los animales. La conciencia del

peligro que se cierne sobre su hábitat común hace que las especies de la región apoyen la iniciativa de Anaconda, orientada a impedir el arribo de más humanos “sucios de olor, sucios de machetes y quemazones incesantes” a la selva (610).

Adoptando el punto de vista de la gran boa, el cuento denuncia los destrozos causados en el bosque y el río por la actividad humana. El discurso de Anaconda llamando a las especies de la cuenca del Paraná a la rebelión es claro a este respecto: “—Aliados, somos toda la zona tropical. ¡Lancémosla contra el hombre, hermanos! ¡Él todo lo destruye! ¡Nada hay que no corte y ensucie! ¡Echemos por el río nuestra zona entera, con sus lluvias, su fauna, sus camalotes, sus fiebres y sus víboras! ¡Lancemos el bosque por el río, hasta cegarlo!” (613). La acusación de Anaconda deja ver, sin embargo, hasta qué punto la perspectiva colonial y su impugnación crítica se hallan íntimamente mezcladas en la obra de Quiroga, al igual que en otras narrativas de la selva. El escritor uruguayo lanza sus dardos contra la devastación de la naturaleza, pero ¿quién es ese «hombre» al que la boa acusa de destruirlo todo? En el pasaje citado, el término alude sin duda al conjunto de la especie humana. Pero, así como antes hemos visto que los animales no forman un colectivo homogéneo, tampoco los humanos se pueden agrupar masivamente bajo un mismo rótulo, sobre todo a la hora de evaluar su impacto ambiental. ¿Cómo repartir entonces la responsabilidad entre los grupos diversos que integran la especie humana? ¿En qué medida es válido incluir en la acusación de Anaconda a los pueblos nativos de la selva, o a los campesinos pobres empujados por la necesidad a esa región? Tales preguntas nos sitúan en el núcleo de los problemas de la ecología política. Cuando el cuento se refiere al «hombre» en sentido genérico, ese empleo tradicional del término deja en la sombra no sólo los intereses económicos que se ceban en los recursos del bosque, sino la desigualdad social y la explotación de la fuerza de trabajo humana que subyacen al proceso colonizador.

Por fortuna, los relatos de Quiroga ponen también sobre el tapete la gravitación de los factores económicos externos en la colonización de la selva de Misiones, y es ese enfoque contrahegemónico el que marca el tono dominante de su obra. Como lo ha mostrado French (2005: 38-70), en los cuentos de Quiroga el motor central del deterioro de los ecosistemas regionales es la dinámica expansiva del capitalismo, acelerada por un mercado global hambriento de materias primas escasas en los países centrales, entre ellas la madera. Frente a la reducción de la cubierta vegetal en el interior de la cuenca del Paraná, Anaconda lanza un

alegato que podrían hacer suyo los pobladores locales –baste recordar a Candiýú, el nativo que pesca troncos arrastrados por la corriente del río en “Los pescadores de vigas”–¹⁶⁷. De ahí que, en las últimas páginas del relato, se establezca un vínculo de solidaridad entre Anaconda y el trabajador mensualero que agoniza en los restos de un pobre rancho descuajado por la inundación y que va flotando a la deriva. Anaconda está en guerra contra los hombres, pero, a la vez, reconoce oscuramente en la figura del mensú a un compañero de desgracia, al punto que lo defiende de los ataques de las víboras, aun a riesgo de que los animales de la selva pongan en duda su idoneidad como jefa de la insurrección. No en vano el fracaso de la boa y la muerte del trabajador malherido acaban por confluír: “Y junto al hombre que ella había defendido como a su vida propia, al fecundo calor de su descomposición –póstumo tributo de agradecimiento, que quizá la selva hubiera comprendido–, Anaconda comenzó a poner sus huevos” (1993: 622-3). Luego de recibir el disparo que la sume en el sueño final, la imagen postrera que percibe Anaconda enlaza en un destino póstumo común su historia con la del mensú, mientras la selva los acoge en su seno: “Vio de pronto ante sus ojos la selva natal en un viviente panorama, pero invertida: y transparentándose sobre ella, la cara sonriente del mensú” (624). Desde esa óptica, el animal y el humano están el uno ante el otro en pie de igualdad. Más allá de la disociación que la modernidad traza entre lo natural y lo cultural, los procesos físico-biológicos prosiguen su obra constante: cuando unos seres se descomponen, sus restos participan en la composición de otros seres que brotan a su vez¹⁶⁸.

El frustrado esfuerzo de Anaconda y de sus aliados por taponar el río implícitamente expresa una crítica a las posturas ambientalistas centradas en la defensa de los espacios

¹⁶⁷ Según French, en los relatos sobre Anaconda “resistance to settlement and capitalist expansion is figured as the revolt of the natural world” (2005: 65). La autora destaca la apertura a una nueva visión del entorno: “By adopting the perspective of the boa, Quiroga explores a relationship with the environment outside the assumptions underpinning capitalism’s exploitation of natural resources” (66). El deterioro ambiental denunciado en cuentos como “El monte negro”, “La guerra de los yacarés” o “Los pescadores de vigas” nace de lo que Martínez-Alier llama «intercambio ecológicamente desigual» (2002: 213-9), el cual consiste en “the fact of exporting products from poor regions and countries, at prices which do not take into account the local externalities caused by these exports or the exhaustion of natural resources, in exchange for goods and services from richer regions” (214).

¹⁶⁸ Este aspecto del cuento ha merecido bastante atención por parte de la crítica. Canfield dice que en este relato “la serpiente boa se eleva a símbolo terrestre por excelencia, encarnando, a través de la imagen circular ouroborica –Anaconda se enrosca para poner los huevos– ese ciclo vital inagotable que en la selva, lugar privilegiado del origen, pulsa todavía con la fuerza y la pureza del principio” (1993: 1378). Ezquerro, por su parte, subraya que “los dos relatos épicos alrededor de la figura de Anaconda terminan con la derrota de los animales y la victoria de los hombres. No obstante, la inmortalidad de la naturaleza se pone de manifiesto en cada uno: en el primero por la salvación de la joven Anaconda, en el segundo por la presencia de los huevos de la boa” (1993: 1399).

salvajes como áreas que sería preciso mantener aisladas, a salvo de cualquier interferencia de origen humano (Mathews 2001: 222-3). Anaconda cree que es posible bloquear el acceso a la selva e impedir la llegada de los hombres, para que el hábitat de los animales se preserve incólume. Pero, como lo destacué en la sección sobre *Los pasos perdidos* de Carpentier, las circunstancias históricas del siglo XX hacen que tal bloqueo ya no sea posible. En la era de la globalización capitalista, los ecosistemas del mundo están especialmente expuestos a ondas de choque de diversa índole, y los efectos de la actividad humana tarde o temprano alcanzan los rincones más alejados. A la altura de los tiempos que corren, la idea de una evolución biológica que continuaría su marcha en ciertas áreas intactas dejadas al margen de la historia humana carece de base, tal como lo sugiere Quiroga. Invirtiendo paródicamente el conocido pasaje del diluvio bíblico, en su cuento ya no es Dios desde las alturas sino Anaconda desplazándose a flor del agua quien se pone al frente de la gran inundación que ha de limpiar la tierra de los perjuicios causados por un sistema de explotación insaciable. Pero el aluvión se disgrega en el ímpetu de fecundidad que él mismo propicia en las márgenes del río, y el empuje de las aguas se pierde en la inmensidad de la corriente que fluye hacia el estuario. En consecuencia, y a semejanza de lo que refiere el *Génesis*, la tentativa de purificación a la postre se revela infructuosa, y la revuelta de los seres del trópico no logra detener el avance de la colonización.

El proyecto de obstruir con un dique la entrada en la selva aparece también en otro relato de Quiroga, “La guerra de los yacarés”, incluido en el libro *Cuentos de la selva*. Esta vez son los caimanes del río quienes se enfrentan a los barcos de vapor que empiezan a llegar a la región donde viven y que, además de arrojar a su paso espesas nubes de humo, espantan con su ruido a los peces de los que aquellos se alimentan. Si bien este relato presenta a los yacarés como triunfadores, no porque la construcción del dique resulte efectiva sino porque logran hacer explotar con ayuda de un torpedo el buque de guerra enviado por los hombres, el cierre del texto muestra que, en realidad, son estos últimos quienes logran su propósito. Cuando la guerra termina, y a pesar de que los peces han sido ahuyentados, los yacarés vuelven a su paraje habitual: “Los pescados volvieron también, los yacarés vivieron y viven todavía muy felices, porque se han acostumbrado al fin a ver pasar vapores y buques que llevan naranjas” (1993: 1085-6). Esta situación final es, cuando menos, sorprendente. En efecto, como lo ha enfatizado Beauchamp (1979: 99), nada en el desarrollo del relato permite presagiar esa reconciliación.

Por el contrario, tanto la explosión del buque de guerra como la muerte de uno de sus oficiales devorado por el yacaré más anciano apuntan a una victoria de los reptiles sobre los humanos y, por tanto, de la barbarie sobre la civilización. Justamente por ello resulta aún más significativo que a la larga sean los peces y los reptiles quienes tienen que adaptarse al paso de los buques cargados de frutas y otros productos. De este modo, “La guerra de los yacarés” pone en evidencia una vez más las vacilaciones de Quiroga entre su crítica de la empresa colonizadora y su confianza en la transformación técnica del entorno natural. Si bien los animales afirman su punto de vista y se rebelan contra la invasión del territorio, el escritor uruguayo deja traslucir al mismo tiempo cuál es, a fin de cuentas, la tendencia dominante del desarrollo histórico.

Entre los narradores hispanoamericanos posteriores a Quiroga que escriben relatos protagonizados por animales se destacan dos peruanos, Arturo Hernández y Ciro Alegría, con relatos publicados en los años sesenta. En “Pelejo” y en “El animal sobre sus patas traseras”, incluidos en el libro *La tangarana* (1969), Hernández profundiza la intuición de Quiroga de que los animales del bosque tienen un carácter, vale decir, un modo de ser y un conjunto de hábitos que los definen, otorgándoles una sensibilidad particular. Dicho carácter está ligado estrechamente al «mundo de la vida» propio de cada especie y en el cual sus miembros pueden sentirse como en casa. “Pelejo” cuenta la vida de un perezoso, cuya dinámica existencial consiste en devorar muchas hojas de vez en cuando y sumirse luego en largos periodos de modorra. El ciclo vital de Pelejo en el cuento tiene tres momentos claves: su búsqueda de un primer árbol al cual treparse luego de nacer, su combate con un tigre y su muerte a manos de la gente del pueblo cercano. El ascenso al árbol nos da una noción del rango de sensaciones que le da sustancia a la vida del perezoso: el aferramiento al tronco rugoso, la lenta aproximación a las hojas succulentas, la masticación parsimoniosa, su posición colgado bocarriba en la que puede permanecer durante horas, camuflado en el tupido follaje. La lucha con el tigre revela la paradójica fuerza del perezoso en el plano adaptativo. Gracias a su abundante pelambre, Pelejo puede resistir los zarpazos del felino, al que finalmente vence, agarrándose a él con sus uñas ganchudas, cual si fuera también un tronco de árbol, y dejando luego que las sacudidas del propio tigre tratando de librarse del abrazo provoquen que esas uñas se le hundan cada vez más hondo en el cuerpo y lo desangren. El final de Pelejo, que viene poco tiempo después, lo muestra en cambio indefenso ante los temores agoreros que los campesinos abrigan con

respecto a él. Dicen estos, dirigiéndose a los cazadores que han capturado al perezoso y lo han llevado hasta el pueblo:

–Que, ¿no saben que el pelejo deforma a los seres que están por venir al mundo? ¿no saben que nacen contrahechos, con las contorsiones y la imbecilidad del pelejo? ¡Hay que matarlo antes de que haga daño!

–¡Qué superstición más estúpida! –gritó uno de los cazadores.

Varios individuos exaltados pasaron un lazo por el pescuezo de pelejo el cual no tardó en expirar dando una mirada angustiada a quienes le acribillaban a balazos. (1969: 25)

Pelejo se vuelve así una víctima más de la inhumanidad de los humanos, que pasan por alto su expresión de angustia. En el fondo, el temor a causa del cual los campesinos matan al perezoso no es muy diferente del que ha llevado a los hombres de las lanchas a dispararle a Anaconda por considerarla un «monstruo de los que no perdonan a nadie», o al cauchero de “La broma de un tigre” a matar al otorongo que va a la deriva a bordo de una canoa. Bajo el influjo de los prejuicios acerca de la selva, tanto los animales más amenazadores como los más lentos y torpes pueden ser igualmente un peligro que debe eliminarse para evitar que su salvajismo contagie el mundo humano o irrumpa en él bruscamente. Por esta vía, el miedo a la diferencia y a lo desconocido que los colonos proyectan en el bosque acaba poniendo en riesgo la supervivencia de los animales que lo habitan. La descripción de los animales en términos antropomórficos, tan frecuente en los cuentos de Quiroga y Hernández, tiene que entenderse por ende como una estrategia orientada a reactivar en los lectores un sentido de comunidad con las especies selváticas, abriendo una ruta de acceso indirecta a la especificidad de su manera de habitar el mundo. Los relatos de estos autores confirman el argumento de Crist según el cual el empleo de un enfoque antropomórfico, si se basa en una observación cuidadosa, “permite apreciar la naturaleza de la vida animal con el poder y la cohesión interna que poseen los mundos reales” (1999: 7). La plausibilidad de esa estrategia, a la que el mismo Darwin recurrió en sus escritos, se basa en el hecho de que, como lo indica la evidencia científica, los humanos no somos animales drásticamente distintos del resto de las especies sino que compartimos con ellas una gran variedad de atributos, incluso en terrenos que antes solíamos considerar de nuestra exclusividad (Ricard 2014: 134-66, Gruen 2012: 4-25, Lestel 2003).

La cuestión de la vecindad entre los mundos animales y el mundo humano es abordada por Hernández en “El animal sobre sus patas traseras”. El cuento recrea la vida de un pequeño

sector de la selva situado en los alrededores de la madriguera que comparten, en extraña simbiosis, la asustadiza roedora Picura y sus tres cachorros con la temible culebra Chushupe. Los animales del contorno, sobre todo las aves, viven empavorecidos por la vecindad de la culebra, cuyo grito paralizante se escucha con frecuencia por las noches cuando sale a cazar. Pero un día la situación cambia, debido a la llegada a la selva de los animales que caminan sobre sus patas traseras, uno de los cuales mata a la culebra, devolviéndole la tranquilidad a sus potenciales presas. El rasgo más llamativo del texto es que toma a los animales como focalizadores en una historia cuyo personaje central es un hombre. El relato, en consonancia con lo que promete su título, abunda en descripciones que dan una idea de la forma en que los animales supuestamente ven a los humanos, a saber, como unos “monos grandes que saben hacer humo y mudan de piel frecuentemente”, que “no tienen pelambre, no viven en los ramajes comiendo frutos, no tienen cola” (1969: 52-3), que no saben subirse a los árboles, que carecen de colmillos, de garras, de veneno y que, a primera vista, parecen inofensivos y frágiles. Como el lector notará, tal caracterización invierte la lógica del discurso filosófico tradicional que, al definir la condición humana por contraste con la condición animal, suele definir a su vez a esta última en función de las carencias –de racionalidad, de lenguaje, de sentido ético, de capacidades técnicas, de conciencia de la finitud, etcétera– que la harían radicalmente distinta y esencialmente inferior.

No obstante, el eje del texto no es la parodia de la antropología filosófica occidental. De hecho, al final del cuento, los animales del bosque que anhelaban la muerte de la culebra aplauden la superioridad del bípedo, cuya identidad permanece anónima pero cuya condición de colono es explícitamente indicada para diferenciarlo de los autóctonos que andan desnudos y son conocidos por los animales desde mucho tiempo atrás (54). A tono con ello, a lo largo del texto se genera una tensión entre el impulso civilizador –representado por la casa de los colonos, situada en un claro del bosque– y sus efectos perniciosos en el terreno –representado por los rincones de la espesura en donde se ocultan Chushupe y Picura, y por la madriguera en la que duermen–. Si bien el texto pondera la labor adelantada por los colonos, también revela cómo esa gesta civilizadora avanza por un sendero sembrado de cadáveres de animales. No en vano los colonos ponen trampas sutiles y usan armas eficaces. Si bien el relato subraya la derrota de los animales que encarnan el salvajismo –la culebra, el otorongo–, también caen

otros inofensivos –es el caso de la paca Picura, cuya muerte en la trampa instalada por el colono condena a sus crías a morir de hambre, lo que deja a la vista el desgarrón que el recién llegado, sin percatarse siquiera, provoca en las relaciones de depredación vigentes en la zona–. Los animales que temían a Chushupe alaban al animal que camina sobre sus patas traseras “porque los había libertado del gran terror de la selva, no les hacía daño alguno y vivía rodeado de frutos y de flores” (62). Pero es claro que ese ideal de armonización sólo se logra al precio de la vida de los animales que no encajan en él.

Un comentario más detallado merecen los dos cuentos de Ciro Alegría hacia los que volveré ahora la atención, “La llamada” y “La madre”, incluidos por la esposa del autor en el libro póstumo *El sol de los jaguares* (1979), entre cuyos temas figura la cacería de animales del bosque por parte de los colonos. La acción de “La llamada” ocurre en un día sin fecha, a la hora de la puesta del sol, cuando los jaguares salen a buscar sus presas. Braulio Requena, un cazador que vive solo en el bosque, sale de su choza alertado por los gritos de un pájaro. Requena teme que un rival suyo ande al acecho para matarlo en venganza por un pleito, pero al cabo descubre que la alarma del pájaro se debe a la presencia de una boa. Luego de matar a la culebra y mientras aguarda a que algún jaguar aparezca, Requena recuerda una época en la cual vivía en compañía de una jaguaresa cachorra a la que bautizó Regia, que alimentaba y mimaba con la ilusión de retenerla consigo. Sin embargo, con el tiempo la fiereza de Regia se va despertando, hasta que finalmente Requena tiene que dejarla marchar al bosque.

El texto muestra cómo la selva todo el tiempo emite señales a las que el cazador debe estar atento: la brisa sopla y trae aromas diversos, los árboles se agitan, los animales hacen una gran variedad de sonidos... El relato comienza con el grito de un pájaro nocturno, que anuncia usualmente el comienzo de la noche, pero que esta vez indica algo más: ¿qué? Descubrirlo es la tarea de Requena. El narrador recurre al estilo indirecto libre para darnos a conocer las hipótesis que el cazador baraja mientras se desplaza por la espesura haciendo el menor ruido posible. El ambiguo título del cuento evoca esa multiplicidad de señales, pues alude a la llamada del pájaro nocturno, pero también a la llamada de lo salvaje que lleva a Regia a abandonar a Requena para internarse en el bosque (un desenlace que evoca el final de la novela de Jack London *The call of the wild*). La correcta interpretación de señales es un asunto crucial para Requena porque, en la selva, el cazador es sólo un eslabón más de la cadena de acechanza

y depredación de la que depende la supervivencia. Cuando mata a la boa que ha suscitado los gritos del pájaro, al notar su vientre abultado Requena piensa: “«Ha dado la muerte y a su vez ha sido muerta; ¿no me puede pasar también a mí?»” (Alegría 1979: 42). Sin embargo, enseguida constatamos la asimetría que genera el equipamiento técnico de los colonos: en este caso, el machete y el rifle, dos artefactos que, a diferencia de las lanzas o las cerbatanas usadas por la mayoría de grupos autóctonos amazónicos, han sido concebidos al margen del sistema de relaciones simbióticas de la selva y sirven para prevalecer sobre ella, dominarla e integrarla a un sistema de producción que la desborda. Gracias a esas armas, Requena vive de la cacería de jaguares –y, eventualmente, de otros animales–, cuyas pieles pone a secar al pie de su choza antes de llevarlas a Iquitos, en donde las vende.

El cazador se muestra sensible ante la belleza y la elegancia de los jaguares. Pero ese sentimiento es compatible con la práctica de la cacería, e incluso es parte de su motivación. Requena recuerda haber quedado fascinado cierta vez por la habilidad con la que un viejo jaguar atrapaba un pez en el río. “Entonces Requena disparó, aunque sentía admiración por los jaguares en general y había contemplado con simpatía la faena del pescador. Tenía que admitir que los jaguares despertaban inclusive su afecto. Que tuviera que matarlos era otra cosa” (44). La forma de vida del cazador ilustra la gravitación de la demanda externa sobre el destino de los ecosistemas selváticos. Si Requena caza para ganarse la vida, a la larga son intermediarios de las ciudades quienes obtienen el grueso de las ganancias mediante la reventa local o la exportación de las pieles hacia países lejanos en donde los compradores finales lucirán ese producto exótico en objetos de lujo o en las salas de sus casas. Pero la relación de Requena con la jaguareña Regia desborda la admiración y crea un vínculo afectivo fuerte, que obliga al cazador a modificar algunos de sus hábitos. Según el narrador, se trata de una relación entre dos almas: “¿Y aquella extraña aventura de su alma y la de una joven fiera?” El afecto que Requena siente por Regia (gracias al cual se consuela de su ruptura con una mujer de Iquitos) es correspondido: “Dormía en su propia cama la pequeña hembra tibia y él sentía menos su soledad. Llegó el tiempo en que Regia pudo comer. Nunca empleó Requena tanta destreza en cazar tapires y venados y en pescar, para que a la mimada no le faltara carne fresca. Regia parecía entender su desvelo y lo recompensaba restregándole su elástico cuerpo por las piernas, o el tórax, si la tenía en brazos”. Requena deseaba por ello “que nunca despertara en Regia la

fiera, para que no se marchase al bosque” (44-5). Vemos aquí cómo la convivencia del cazador y del felino da lugar a un tipo de relación en el que, como lo anota Lestel, “la identidad del animal se apoya sobre una larga familiaridad recíproca” con un humano, cuya identidad se ve también remodelada por esa relación (2003: 374).

Al final, sin embargo, la relación se rompe y la jaguaresa se refugia en la selva. Como Requena no soporta la idea de que podría matar a Regia por error, decide mudarse a una zona apartada del bosque. Esta decisión subraya el alto grado de entendimiento mutuo que el humano y el felino habían logrado. Si bien Regia no hablaba, sus movimientos y acciones, sus juegos con Requena, el brillo de sus ojos, formaban un lenguaje a través del cual se tejía la relación entre ambos. Al principio, Regia crecía “entre correteos alegres y gruñidos que a veces eran dulces y otras querían ser amenazantes”, y cuando el cazador regresaba de sus incursiones en el bosque, la jaguaresa “se enarcaba gozosa” bajo sus caricias “y terminaba correteando” (Alegría 1979: 45). Pero siendo ya una jovencita vigorosa, su actitud cambia. Regia parece intuir que las pieles de jaguar puestas a secar fuera de la cabaña tienen algo que ver con su vida al lado del hombre, de modo que este decide ponerlas a secar en lo sucesivo en otro sitio, donde ella no pueda verlas. Eso no impide que la jaguaresa, con el paso de los días, se torne más y más desafiante. “Sus ojos de ópalo solían fijarse en Requena largamente y, en ciertos momentos, era como si ardieran. ¿Hasta qué punto el hombre entiende o es víctima de sus pensamientos? Requena creyó ver en tales miradas el nacimiento del recelo y aun del rencor. En todo caso, de esa separación que temía” (46). Después de que Regia se interna en el bosque, el cazador se marcha muy lejos, a la frontera con Brasil, donde no corra el riesgo de volverla a encontrar, pero quizá huyendo también del raro brillo que lucía en la mirada de la jaguaresa, como si esta quisiera reprocharle la ambivalencia de su afecto, como si quizá lo estuviera reconviene por ser el asesino de sus congéneres¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Como puede verse, entre Requena y Regia existe una comunicación sutil que no por ello deja de ser plausible. Lestel afirma que “la communication avec l’animal n’a a priori aucune raison d’être *plus simple* que celle que nous entretenons avec d’autres humains, ou avec une majorité d’êtres humains. Elle peut être tout simplement *différente*” (2003: 206). La jaguaresa del cuento pone en duda lo que Chaparro llama “la superioridad típica del humanismo filosófico”, que le niega al animal toda posibilidad de reconocimiento. Ampliando la idea, Chaparro se pregunta: “¿Dónde y por qué desaparece el rostro animal, siendo en muchos casos de por sí tan evidente? ¿Cómo y por qué la instauración de la soberanía humana está basada en la negación del dolor, el lenguaje y la reflexividad de los animales no humanos? Parece que es la ausencia de lenguaje, y más precisamente de palabra, la que autoriza a los filósofos a ignorar la respuesta del animal” (2013: 290). Uno de los méritos de los dos cuentos de Ciro Alegría que comento en esta sección es que problematizan ese supuesto con notable rigor.

La imagen del animal que recrimina al humano por su crueldad alcanza su cumbre en “La madre”, uno de los cuentos mejor logrados que ofrece el corpus de las narrativas de la selva. Pese a su brevedad, se trata de un texto muy complejo, ya que en él se entretajan hilos narrativos referentes a por lo menos tres personajes destacados: Cárpena, un muchacho de la sierra que arriba a la selva por primera vez para trabajar como cauchero; don Floro, guía experimentado a quien se le asigna la tarea de iniciar al novato en los secretos de la vida en esa región; y la mona que los dos hombres salen a buscar durante su primera incursión juntos en el bosque. A ello hay que sumar el relieve que adquiere en este relato la selva misma, al punto de constituir un factor decisivo de la acción. El tema de la vida selvática es abordado por ende desde cuatro ángulos hábilmente entretajidos: el del joven inexperto y soñador, que aún añora el regazo de su madre cuando se siente perdido en la espesura, pero a la vez está ansioso por convertirse en un tipo duro, capaz de sobrevivir en condiciones difíciles y de enriquecerse con la explotación del caucho; el del veterano que conoce el terreno palmo a palmo y sabe interpretar múltiples signos que pasan inadvertidos para el recién llegado; el de la mona que vive entre los árboles con el resto de monos de su grupo y consagra sus energías al cuidado de su monito; y el de la selva, en cuyo territorio prospera una enorme variedad de formas de vida vegetal y animal.

Los hechos ocurren en la época de la efímera bonanza cauchera de los años 1942-46, provocada por la entrada de Japón en la Segunda Guerra Mundial, cuando las fuerzas aliadas vieron cortados sus suministros de caucho procedentes del sudeste asiático. Los caucheros del relato están al tanto del hecho y saben que la coyuntura es favorable para el relanzamiento de la producción de caucho amazónico; cuando Cárpena llega a la barraca y se suma a la charla del grupo allí reunido, escucha comentarios al respecto: “Echar atrás a los japoneses tomará tiempo... Habrá mercado para nuestro caucho” (Alegría 1979: 28). La explotación de la selva aparece así ligada al ajedrez geopolítico global de ese momento histórico, marcado por un conflicto en el que las potencias occidentales requerían con urgencia caucho para las botas e impermeables de los soldados, las llantas de los camiones, aviones y tanques, las mangueras y válvulas de todo tipo de artefactos, la envoltura de los cables eléctricos, etc. Como lo refiere Davis (2010: 396-8), el aprovisionamiento de caucho durante los últimos años de la guerra fue un asunto prioritario en la agenda de gobierno de los Estados Unidos, que invirtió grandes

sumas en el intento por reactivar a marchas forzadas la producción suramericana, en constante declive desde el final de la primera bonanza cauchera en 1912. Esta situación, que subraya el carácter marginal –aunque, a la vez, central– de la selva con respecto a los centros mundiales de poder, acarrió, desde luego, una nueva oleada de colonización en múltiples zonas a lo largo y ancho de la cuenca amazónica.

Cárpena, por lo tanto, es uno más entre los miles de jóvenes pobres que llegaron en esa época a la selva con la ilusión de hacer fortuna. Sobre ese telón de fondo, el relato vacila desde el primer párrafo entre las descripciones que hablan de una selva poderosa, avasallante, y las que, por el contrario, resaltan los desgarrones que la nueva oleada extractiva abre en la espesura. El narrador, en concordancia con los estereotipos de la selva enmarañada y adversa, dice que la selva es una “inmensidad vegetal, inhóspita y a la vez aprisionante”, y que “aun los veteranos temían el laberinto formado por el apretado abrazo de sus ramas y la sombra de sus tupidas copas”. Pero dice también que la barraca a la que llega Cárpena había sido erigida “en un claro logrado a golpe de hacha, donde los tocones rojos parecían heridas. El vasto cuerpo del bosque había sido mutilado para que el sol se tendiera sobre la casa y los hombres” (Alegría 1979: 26). Poco después, cuando Cárpena y don Floro entran al bosque, se topan con “un árbol cubierto de cortaduras y lacras, un pobre ser de los bosques al que habían hecho padecer un raro suplicio. Las incisiones y los tajos llenaban su hermoso tallo. Aún había rastros de la sangre blanca que vertiera”. Tales imágenes, que humanizan el bosque y le atribuyen a los árboles la capacidad de sufrir calladamente en su inmovilidad vegetal, ponen de relieve la vulnerabilidad de un mundo que parece invencible. Los comentarios de don Floro destacan cómo, pese a la vastedad del territorio, los recursos se están agotando debido a la explotación intensiva: “Han macheteado duro los muchachos. Antes dabas un machetazo al aire y salía jebe. Ahora hay que caminar hasta donde el duende tiene su guarida, que es lejos, y no encuentras” (32). El cuento retoma, en consecuencia, los rasgos principales de la imagen de la selva frágil surgida en las narrativas de los años veinte y treinta.

Las metáforas orgánicas a las que apela el texto ayudan a entender mejor esa fragilidad. La exuberancia del bosque selvático, en efecto, puede resultar engañosa para el observador desprevenido, ya que no se cimienta en la riqueza de los suelos sino en el reciclaje constante de materia orgánica acumulada: “Las hojas caídas, rojinegras y pardas, llenaban el suelo

despidiendo, al podrirse, un olor acre. El musgo y toda laya de plantas parásitas escoriaban los tallos innumerables. Era ése un mundo intestinal que realizaba laboriosamente su digestión de árboles” (31). Allí donde un recién llegado como Cárpena tiende a creer que la pujanza de los árboles y de la vegetación es fruto de un suelo muy rico en nutrientes, los científicos han detectado, por el contrario, una gran variedad de configuraciones geomorfológicas, sin que la pobreza de los suelos de amplias zonas de la cuenca sea óbice para el sostenimiento de una cubierta vegetal abundante¹⁷⁰. La pérdida de esa cubierta a través de la quema indiscriminada o la deforestación deja el suelo expuesto a una erosión rápida cuando llegan las lluvias; de ahí la dificultad de regenerar la selva primaria una vez que ha sido demolida; de ahí que las zonas taladas tengan casi siempre el aspecto de graves heridas que se le han infligido al bosque. De ahí también la importancia de los montones de hojas caídas que encuentran a su paso Cárpena y don Floro, lo que les hace difícil –sobre todo al novato– la tarea de moverse con sigilo, a fin de no delatar su presencia al mono vigía de la tropilla de monos que pretenden alcanzar.

Mientras los dos personajes avanzan, el contraste entre ambos sale a relucir con nitidez. Cárpena es un muchacho ingenuo de veinte años, que trata de no mostrarse impresionado por lo que ve y oye, pero que, no obstante, hace preguntas que provocan la risa de todos los caucheros. Procedente de la desértica costa peruana, “se había nutrido del cuidado materno, de lecturas de Salgari y grandes proyectos personales. Ahora la aventura cobraba un sesgo real, al enfrentar la realidad sentíase desarmado, y los grandes proyectos parecían perdidos como las estrellas”. El narrador explica que, durante su primera noche en la selva, Cárpena “terminó por sentirse solo y la nostalgia de la madre le creció pecho adentro. En la hamaca se acurrucó tal si estuviera en el regazo materno y un sentimiento de ternura, próximo y distante, lo envolvió dándole una sensación de timidez a la que se mezclaba una creciente tristeza” (30). En su desvelo, el muchacho saca fuerzas de flaqueza y se reafirma en su idea de hacerse duro, de

¹⁷⁰ Davis explica que en las selvas tropicales, a diferencia de los bosques de zonas templadas, la retención de nutrientes no se realiza en los estratos hondos del suelo, sino que, “with constant high humidity and annual temperatures hovering around 27 degrees Celsius, bacteria and microorganisms break down the plant matter as soon as the leaves hit the forest floor. Ninety percent of the root tips may be found within the top 10 centimetres of earth. Vital nutrients are immediately recycled into the vegetation. The wealth of this ecosystem is the living forest, an exceedingly complex mosaic of thousands of interacting and interdependent living organisms” (2009: 86-7). La coexistencia de vida y muerte que hallamos retratada a menudo en las narrativas de la selva responde en parte a esa característica del ecosistema amazónico, cuya base biológica Hallé describe con precisión: “Le sous-bois a une double fonction de pourrissoir et de germeoir, puisqu’il regroupe les plantes dont la vie est finie avec celles dont la vie commence ; des arbres tombés, des souches pourries investies par les racines des arbres alentour voisinent avec des tapis de graines ou de semis, de germinations ou de plantules” (2010: 145).

volverse un verdadero hombre de la selva, curtido en el monte, habituado a superar los más temibles obstáculos. Al día siguiente, empero, marcha pegado a don Floro, con su mente plena de imágenes de los peligros que supuestamente los acechan: “¡No fuera que una boa, que un jaguar, que un caimán, que un indio salvaje!” (31).

Don Floro, en cambio, es un guía experimentado que parece incapaz de extraviarse. El narrador lo caracteriza en términos que subrayan su mimetización con el mundo en el que vive, sugerida ya en su nombre: “Era un sesentón membrudo de ojos de jaguar... La piel blanca había adquirido tonos ocre y verdosos tal si se le hubieran pegado del bosque, y las barbas grises parecían un manojo de esos bejucos parásitos que cuelgan de los troncos”. Cárpena observa con admiración a ese «hombre-selva» que marcha con paso firme en la espesura y lo compara con otros guías de los que ha tenido noticia por sus lecturas: “Había leído una novela en la cual se contaba cómo un rumbero a quien le falló el sentido de dirección, mientras guiaba a un grupo de caucheros, perdió a su angustiada tropa en la incertidumbre del bosque sin caminos y de la mente enloquecida” (29). La novela en cuestión seguramente es *La vorágine*, en donde se narra un caso similar protagonizado por Clemente Silva. Pero don Floro, ajeno a los apuntes librescos de su pupilo, “iba delante, empeñado en escrutar lo alto con sus vivaces ojos de fiera” (31). Cuando el viejo toma la palabra, se muestra orgulloso de su experiencia de varias décadas en la zona: “—¡Ah, muchacho! Soy antiguazo aquí. Vine mocoso como tú, cuando la primera busca del caucho. No sé si quedara retazo de bosque que no haya andao. Bueno, esto es mucho: pero te digo que conozco la cosa. ¿Sabes las rayas de tu mano? ¿No? Pues yo sé las del bosque” (32). El lenguaje que utiliza don Floro sugiere que para él la selva no es un medio ni un entorno, sino un tejido hecho de retazos variados, que se puede recorrer en distintas direcciones, y atravesado por líneas que indican las trayectorias de algunos de sus pobladores.

Dos son las razones que mueven a don Floro en esa salida mañanera en busca de los monos. Por una parte, se trata de enseñarle a Cárpena “la pulseada del bosque” (31), tal como se lo pidió uno de los caucheros de la barraca. Pero se trata también, por otra parte, de atrapar un monito chico: “¿Has comido mono?”, le pregunta don Floro a Cárpena. “¿No? Ya comerás. Al principio, viéndolos listos, parecen niños asaos y no dan ganas de comerlos. Pero, la necesidad... Ésa lo hace todo. Con el tiempo, te los comes como si tal cosa... Hay que comer mono. No siempre tienes suerte y encuentras pavas y tapires...” (32). Parte del desafío de

hacerse duro en la selva consiste, por lo tanto, en habituarse a comer mono, aun si sobre ese acto planea el espectro del canibalismo. Puesto que el ser humano es el «mono desnudo», su parentesco con los monos del bosque se hace más obvio cuando estos han sido despojados de pelo para poder asarlos. Nótese además que el acto de comer monos es descrito por don Floro como un caso extremo, forzado por la necesidad, de una conducta mucho más generalizada: el consumo de animales. Cárpena se ve así confrontado a un “canibalismo solapado” tras el cual se entrevé este hecho incuestionable: que “básicamente somos seres vivos que consumen masivamente seres vivos para sobrevivir” (Chaparro 2013: 285).

Vale la pena recordar en este punto que, al inicio del relato, cuando Cárpena se acerca a la barraca de los caucheros a bordo de una canoa, su acompañante en ese tramo del camino, otro muchacho llamado Jiménez, le advierte acerca de los peligros de la región, entre los cuales figura en primer plano un grupo indígena: “«Y por allí, ¿lo ve?, en esa zona viven los indios cashivos. Son indomables. Matan a la gente, la queman y beben las cenizas disueltas en masato»” (Alegría 1979: 27). Con su comentario sobre esta singular forma de antropofagia, Jiménez recalca la frontera que separa a los hombres civilizados –en este caso, los colonos– del salvajismo en el que supuestamente viven las tribus autóctonas. Las explicaciones de don Floro, sin embargo, embrollan de nuevo esa frontera, ya que el consumo de monos, al poner de manifiesto el vínculo existente entre los humanos y los animales, torna borroso el campo de aplicación del tabú que pesa sobre el consumo de carne humana. La observación etológica de la vida de los chimpancés ha establecido que estos animales cazan colobos en grupo y comen la carne de los más jóvenes (Lestel 2003: 118). Si, con base en ese dato, comparamos a un grupo de humanos cazando monos con un grupo de chimpancés cazando colobos, o mejor aún, a un humano comiéndose a un mono con un chimpancé comiéndose a un colobo, es imposible no advertir la inquietante afinidad existente entre esos comportamientos. Las expectativas de don Floro de que la cena de esa noche incluya carne de mono parecen darle la razón a la fórmula de Lévi-Strauss según la cual “todos somos caníbales”¹⁷¹.

¹⁷¹ En el mismo artículo que lleva ese sugestivo título, Lévi-Strauss afirma que “le cannibalisme en soi n’a pas une réalité objective. C’est une catégorie ethnocentrique : il n’existe qu’aux yeux des sociétés qui le proscrivent. Toute chair, quelle qu’en soit la provenance, est une nourriture cannibale pour le bouddhisme qui croit en l’unité de la vie. À l’inverse, en Afrique, en Mélanésie, des peuples faisaient de la chair humaine une nourriture comme une autre, sinon parfois la meilleure, la plus respectable, qui seule, disaient-ils, «a un nom»” (2013: 172). Situado en un punto medio entre esos extremos, el cuento de Alegría relativiza el canibalismo en la medida en que es difícil negar, a la vista de un monito asado, las similitudes anatómicas que nos emparentan con él.

La evidencia de que el animal es un ser dotado de una perspectiva sobre el mundo y de facultades análogas a las de un humano llega en la escena final, cuando Cárpena y don Floro alcanzan la tropa de monos y disparan sus fusiles. Los micos huyen dando alaridos,

pero uno de ellos se había quedado. Trató de sostenerse enroscando la cola en una rama, pero después cayó sobre la hojarasca con un ruido blando. Los cazadores acudieron. Era una mona que tenía a su pequeño hijo en brazos. El balazo le había roto el pecho. Miró a los hombres con ojos de pánico y odio, pero después los fijó amorosamente en el pequeño. Con todas sus fuerzas abrazaba al hijo. Trataba de que el aterrizado monito se le pegara al magro seno y luego le acercaba la boca a la teta. Sacudida por los estertores de la muerte, únicamente se preocupaba de que el pequeño mamara, de que pudiera vivir. Ninguno de los hombres atinó a rematarla, viendo esa grande y maternal defensa de la vida. La madre quería a toda costa salvar al hijo. Sus ojos brillaban sobre él, llenos de ternura, y al estrecharlo brindábale empecinadamente los exiguos pezones. Pero el monito chillaba viendo a los cazadores, sin desprenderse del seno, invitando más bien a la fuga con su actitud medrosa. ¡Si ella hubiera podido huir! Miró por última vez a los hombres y de nuevo al hijo. Persistió en su empeño de que mamara, ya muy débilmente, pues las fuerzas sin duda la abandonaban. Y la muerte llegó al fin y rindióse a ella en medio de una estremecida agonía. Se aquietó para siempre con el hijo en brazos, dada íntegramente a él, en un gesto de suprema solicitud. En el vasto silencio que cayó sobre la selva, sólo se escuchaban los gemidos del monito, cogido del inmóvil y sangrante cuerpo materno. Aferrado a él, parecía pedirle que lo amparara.

Cárpena no pudo contenerse más y, apoyándose en un tronco, se puso a sollozar como un niño. Don Floro trataba de consolarlo:

–Bah, muchacho, ya pasará. Se acostumbra uno. Después de todo, no fue tuyo el tiro...

Mas el rumbero se felicitaba, en su interior, de la penumbra del bosque y de la ancha falda de su sombrero de palma, que le apretaba sombra sobre la cara. Una terca lágrima había rodado por su mejilla. Haciéndose a un lado, discretamente, se la enjugó con la manga de la camisa. (35-6)

Buena parte de la fuerza de este cuento radica en el hecho de que en él, a diferencia de lo que sucede en los relatos de Quiroga, y a semejanza de otros como “Pelejo” de Hernández y “La llamada” del mismo Ciro Alegría, el narrador no antropomorfiza al animal. Son el perezoso Pelejo, la jaguaresa Regia y la madre mona en tanto que tales quienes protagonizan los hechos, narrados además dentro de las convenciones del realismo tradicional. La actitud de la madre mona es especialmente punzante por la fuerza con la que su rostro y su cuerpo expresan los sentimientos encontrados que la inundan en sus últimos instantes: de un lado, el

miedo mezclado con odio hacia los hombres que le han disparado; del otro, el amor por su monito, mezclado con la angustia de sentir que las fuerzas la abandonan. Frente a la desgracia que los ha golpeado, la madre mona no tiene otro recurso para ayudar al monito que su propio cuerpo –sus brazos, sus pezones– en trance de agonía. El monito a su vez está desgarrado entre dos impulsos contrarios, el terror que lo urge a escapar cuanto antes y la búsqueda de protección en el seno materno. Resulta tan palmaria la afectividad –y, si se quiere, la humanidad– de los animales, que Cárpena y don Floro quedan literalmente desarmados justo cuando acaban de disparar. Más allá de la carga emotiva que emana de los dos animales, sorprendidos en su rutina cotidiana por el zarpazo de una cruel agresión, Cárpena llora al ver reflejada en el monito huérfano su propia imagen y la de su destino en la selva, tan lejos de casa. En cuanto a don Floro, de quien ya antes el texto había advertido que miraba con «ojos de fiera», es claro que sabía muy bien que el monito, dividido entre el impulso de escabullirse y el de quedarse al lado de su madre mona, terminaría prefiriendo esta última opción, la cual, no obstante, lo pone en manos de su perseguidor. Ello indica a las claras que ya otras veces el veterano cazador le había disparado a madres monas con la intención de apoderarse de sus crías. Solo que esta vez la imagen de la madre agonizante lo toma por sorpresa y le arranca una lágrima, pese a ser un guía curtido por años y años de experiencia.

Para tranquilizar a Cárpena, don Floro le dice que, con el tiempo, uno se acostumbra. ¿Pero no es precisamente esa capacidad humana de acostumbrarse y de volverse indiferente al sufrimiento animal lo que el cuento pone en cuestión? ¿Acaso la devastación paulatina de la selva –y, en términos más amplios, de la biosfera– no queda también envuelta a la larga en esa capacidad de acostumbramiento, en esa actitud de indiferencia? El final del cuento deja abiertas estas cuestiones. Si bien Cárpena empieza a comprender de primera mano en qué sentido es preciso endurecerse para vivir en la selva, también es claro que ni siquiera don Floro, pese a su corazón encallecido, logra permanecer impasible ante el dolor y la angustia de la mona. El texto hace énfasis, en todo caso, en las heridas que la acción humana causa en el entorno selvático, en los efectos locales nocivos de la colonización a los que es preciso habituarse: los caucheros hieren los árboles y el caucho se agota, los claros abiertos para construir las barracas mutilan el bosque, el disparo de don Floro mata a la madre mona, y así sucesivamente. Estos hechos, a su turno, tienen lugar bajo la gravitación de las dinámicas

externas cuyo influjo se hace sentir en los rincones más apartados de la selva, ya que, como lo anota el narrador, “más allá, donde apunta la aguja de la brújula, fulge el nombre rutilante: Nueva York. Columbrando en sueños su resplandor encendido con una alegría de alto puntaje en la bolsa de valores, estaban los hombres en la noche de la manigua, extrayendo el caucho, en una voluntariosa lucha con el riesgo, esperando vivir” (27). La ciudad arquetípica de la civilización moderna, cuyo brillo excita la imaginación de los caucheros, es evocada como un símbolo de los lugares hacia donde converge el caucho extraído en la selva, destinado a satisfacer la demanda creciente de productos industriales cuya fabricación requiere esa materia prima. Pero, significativamente, es también en esos lugares en donde la indiferencia de los humanos ante la explotación de los animales y de la naturaleza alcanza su máximo despliegue. Quizá nadie denunció esta realidad con más vigor que García Lorca, en versos fruto de sus meses vividos en la capital del mundo:

Todos los días se matan en New York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
un millón de vacas,
un millón de corderos
y dos millones de gallos
que dejan los cielos hechos añicos.
Más vale sollozar afilando la navaja
o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías
que resistir en la madrugada
los interminables trenes de leche,
los interminables trenes de sangre,
y los trenes de rosas maniatadas
por los comerciantes de perfumes. (...)
No, no; yo denuncio,
yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite. (1998: 123-5)

La metódica invisibilización de la explotación del entorno ambiental y de la mortandad de animales para consumo humano normaliza en la gran urbe ese acostumbramiento al que se refiere don Floro en el cuento de *Ciro Alegría* –un escritor que, al igual que el poeta andaluz, también residió un tiempo en Nueva York–. En esa especie de «megafábrica del olvido del ser» que describe *García Lorca*, los rostros y el dolor de los animales quedan diluidos en la masa estadística manipulada racional y tecnológicamente, así como los objetos y mercancías producidos con el caucho silvestre ya no ostentan en los almacenes ni en los hogares traza alguna de los cortes infligidos a los árboles, del agotador esfuerzo de los caucheros, de los deterioros causados en el bosque, todo en aras de ese confort civilizado que, borrando las huellas de los sacrificios que lo hacen posible, le permite a los hombres desconocer cuán frágil es a fin de cuentas la base sobre la cual está construido el mundo cultural y social que constituye su principal fuente de orgullo. En contravía de esa tendencia a pasar por alto la cara oscura del metabolismo de las sociedades modernas, el texto de “La madre” subraya por el contrario la presencia del animal cuyo cuerpo sufriente compendia la devastación de la naturaleza ante los asaltos de la globalización capitalista, capaz de convertir en instrumentos suyos al humilde guía local, a los colonos pobres que sueñan con hacer fortuna. Por eso un análisis actancial que le haga justicia al relato de *Ciro Alegría* –ver cuadro 10– tiene que darle plena visibilidad al contraste entre ese animal agonizante y sus verdugos humanos.

Cuadro 10. Análisis de los roles actanciales en “La madre”

<i>Sujeto</i>	Cárpena	Don Floro	La madre mona
<i>Objeto</i>	Ser un cauchero de veras, endurecerse	Iniciar a Cárpena a la vida selvática (y, de paso, atrapar un monito)	Proteger a su hijo monito
<i>Destinador</i>	Su ambición, sus sueños, sus lecturas	Un cauchero de la barraca	Su amor maternal
<i>Destinatario</i>	Cárpena	Cárpena, don Floro	El monito, la vida
<i>Ayudante</i>	Su entusiasmo y sus ganas de aprender, don Floro	Su experiencia de la vida selvática, su fusil, su buena puntería	Su ternura, sus brazos, sus pezones
<i>Oponente</i>	Sus miedos, su falta de experiencia en la selva	El mono vigía, la torpeza de Cárpena	Don Floro y su fusil

Puede parecer extraño que se le otorgue la categoría de personaje principal a un animal que no habla y cuya participación en los hechos abarca un lapso muy breve. Pero, aunque la madre mona y su monito sólo entran en escena al final, es indudable que todo el texto ha sido concebido por el autor en función de ese momento culminante. Por otra parte, es cierto que, como lo anota Ezquerro, en un relato protagonizado por animales usualmente sólo pueden ocupar la posición de sujeto actancial aquellos dotados “de las dos funciones características del personaje, la función dramática (la acción) y la función fática (la palabra)” (1993: 1401). Ese criterio, empero, adolece del mismo antropocentrismo que el cuento trata de impugnar. La madre mona y su monito no hablan, pero haría falta asumir una postura decididamente reduccionista para creer que sus manifestaciones de dolor y de afecto no son «respuestas» a la situación en la que se hallan sino meras «reacciones» gobernadas por un ciego mecanismo físico-químico-genético. Cuando la madre mona emplea sus últimas fuerzas tratando de resguardar a su monito, la expresividad de su lenguaje corporal exhibe los rasgos de un genuino «amor maternal» y no de una conducta puramente instintiva. Lo que el análisis actancial del relato muestra, en suma, es que los animales son seres capaces de responderle a los humanos y de manifestarles –cada cual a su manera, desde luego, puesto que especies distintas tienen temperamentos disímiles– su desacuerdo o su conformidad, su satisfacción o su sufrimiento, su apatía o su interés, su terror o su furia. La terca lágrima que rueda por la mejilla de don Floro indica, por lo demás, hasta qué punto la reacción normal de un ser humano ante el dolor y la angustia de un animal es de compasión –aun si, como ocurre en este caso, el personaje se avergüenza de experimentar tal sentimiento, que representa a sus propios ojos una señal de debilidad.¹⁷²

Como podemos apreciar, el cuento de Ciro Alegría tiene un alcance que desborda con mucho el menudo suceso que en él se narra. En la visión de este autor, ilustrada igualmente en su novela *La serpiente de oro*, la selva entera aparece como un ser viviente y dinámico. De ahí

¹⁷² En esta compasión, entendida como la “*répugnance naturelle*” de los humanos “à voir périr ou souffrir tout être sensible”, se funda, según Rousseau, el derecho del animal a no ser maltratado. Aunque los animales carecen de razón, explica Rousseau, su capacidad de sentir los hace partícipes de la ley natural: “Car il est clair que, dépourvus de lumières et de liberté, ils ne peuvent reconnaître cette loi ; mais tenant en quelque chose à notre nature par la sensibilité dont ils sont doués, on jugera qu’ils doivent aussi participer au droit naturel, et que l’homme est assujetti envers eux à quelque espèce de devoirs. Il semble, en effet, que si je suis obligé de ne faire aucun mal à mon semblable, c’est moins parce qu’il est un être raisonnable que parce qu’il est un être sensible ; qualité qui, étant commune à la bête et à l’homme, doit au moins donner à l’une le droit de n’être point maltraitée inutilement par l’autre” (1971: 153).

el empleo constante de imágenes que expresan ese impulso vital. Así por ejemplo, el río en cuya ribera ha sido construida la barraca forma parte “del sistema circulatorio de la selva, sanguíneo ramaje que riega puertos soñados en la manigua” (1979: 26). La ambigüedad del título confirma dicho enfoque, ya que alude al mismo tiempo a la madre mona, a la madre humana de Cárpena cuyo regazo este recuerda con nostalgia, y, por último, pero no por ello menos importante, a la selva misma, la «madre» nutricia compartida por la infinidad de seres vivientes que se sustentan en ella y que, al final del camino, a manera de compensación, la nutren a su vez con sus propios restos mortales. Vale la pena recordar a este respecto que, cuando la madre mona cae herida del árbol, el impacto de su caída es amortiguado por el espeso colchón de hojas que cubre el suelo, como preparando la incorporación de su cadáver a los procesos de reciclaje biológico imperantes en la selva. En este escenario, el cuerpo ensangrentado de la mona, con su monito aún aferrado a ella, es un emblema de la fragilidad del bosque y a la vez un elemento que contribuye a su poder regenerativo, el cual se resiste a desaparecer a pesar de las perturbaciones ecológicas que lo asedian.

***Tribulaciones del bosque frágil en Llanura, soledad y viento de Manuel
González Martínez y El príncipe de los caimanes de Santiago Roncagliolo***

Una de las consecuencias más importantes de la revolución darwinista radica en haber desacreditado la idea de que existe un punto limítrofe en la ordenación de los seres vivientes, más acá del cual la conciencia y la razón todavía no existen y más allá del cual estas aparecen súbitamente, en los seres humanos, gracias a un salto cualitativo excepcional. Según Darwin, “los sentidos y las intuiciones, las variadas emociones y facultades como el amor, la atención, la curiosidad, la imitación, la razón, etc., de las cuales se jacta el hombre, pueden encontrarse en estado incipiente, o incluso a veces en estado plenamente desarrollado, en los animales inferiores” (1871, vol. I: 101). Al presentar la condición humana como el fruto de un proceso desplegado a lo largo de millones de años, de los organismos unicelulares a los grandes mamíferos, la teoría de la evolución allana el camino para los estudios que indagan de qué forma y en qué medida las facultades humanas hunden sus raíces en el mundo animal. Gracias a este cambio de enfoque, el hombre deja de ser un caso aislado en el conjunto de lo existente y los animales tienen ocasión de recobrar la dignidad que la antropología filosófica tradicional les

había negado, en la medida en que los rasgos aparentemente exclusivos de la humanidad en realidad se originan paso a paso en la historia evolutiva. A tono con ello, si los humanos no pueden “seguir considerando su espíritu como discontinuo con la historia prehumana de la vida”, la misma lógica implica que tampoco existen razones válidas “para negar el espíritu en grados proporcionales a las formas de sus antepasados más o menos cercanos, y por tanto a la animalidad en algunos de sus niveles” (Jonas 2000: 82).

En esta línea de desarrollo se sitúan los descubrimientos y avances de la etología del siglo XX. Dicha disciplina científica, en plena expansión actualmente, al poner en evidencia el estrecho parentesco de las sociedades animales con las humanas –sin negar por ello sus indudables diferencias– y al abrir la puerta a la visión de los animales como «sujetos» dotados de variados grados de reflexividad, dependiendo de la especie a la que pertenecen (Lestel 2003: 363-7 y 370-6), instaura un marco en el cual se les ha empezado a reconocer a diversos animales la posibilidad de ser “agentes culturales” que “negocian sus interacciones con el otro” (391). Los cuentos “La llamada” y “La madre” de Ciro Alegría ofrecen buenos ejemplos de comportamiento animal en los que esa capacidad de negociación e interacción sale a relucir. Si en el primero de esos textos Requena se aleja de su zona habitual de cacería para no correr el riesgo de matar a Regia, pues la jaguaresa ha llegado a ser para él una compañía y una fuente de silenciosa pero expresiva interlocución, en el segundo el disparo de don Floro contra la madre mona es una especie de «asesinato» furtivo, dada la forma en que la víctima revela en su agonía su condición de sujeto lúcido y sufriente. Nuestra creciente familiaridad con muestras de inteligencia y de sensibilidad animal similares permite presagiar que, así como hoy en día se reconoce que los humanos somos también animales, en el horizonte despunta un escenario en el que se podrá reconocer que, en mayor o menor medida, los animales participan de la dignidad de lo humano. Esto plantea desafíos culturales y éticos formidables, ya que trastorna la noción misma de «humanidad» y pone en tela de juicio la legitimidad de explotar o matar animales con vistas a nuestro propio beneficio.

Curiosamente, tal cambio de paradigma confronta las sociedades occidentales a un tipo de problema con el que los grupos autóctonos amazónicos están bien familiarizados, debido al marco animista o perspectivista que caracteriza su visión del mundo. Según lo ha mostrado Descola, la mayor dificultad de los colectivos animistas nace de la semejanza de interioridad de

los entes existentes. Así, cuando un indígena come una planta o un animal, ¿cómo puede verificar que no se alberga allí una subjetividad humana equivalente a la suya? ¿Cómo comprobar, en el momento del consumo, que no está a punto de ingerir el alma o el espíritu de una persona? (2005: 391) Existen varias soluciones posibles –«descontaminación» de los alimentos mediante conjuros especiales, entrega de un «pago» compensatorio al animal o a su *espíritu-maestro*, donación de alimentos u otras ofrendas– que, sin embargo, no alcanzan a borrar del todo la constatación brutal de que “la supervivencia de la vida humana pasa por el consumo de personas no humanas” (393). De ahí que, en estas comunidades, el consumo de un animal o una planta acarree a menudo castigos o represalias de diversa índole –dolores, enfermedades, infortunios–, o bien suscite, en todo caso, escrúpulos que casi nunca surgen en Occidente debido al hábito común de ver las plantas como entes inanimados y los animales como seres desprovistos de subjetividad¹⁷³.

Si bien el corpus de las narrativas hispanoamericanas de la selva no incluye relatos que reflejen fielmente la visión del mundo animista, existen algunas obras en las que la relación de los humanos con los animales y el bosque es sometida a una profunda revisión. En tales obras se manifiesta una visión ecológica de la existencia que tiene puntos de afinidad con el animismo. Se destaca entre ellas la novela *Llanura, soledad y viento* del colombiano Manuel González Martínez, publicada en 1960, por la misma época en que Ciro Alegría escribía sus relatos amazónicos. Al igual que pasó con estos últimos, la aparición de dicha novela apenas obtuvo un eco exiguo que fue opacado enseguida por la enorme difusión de las narrativas producidas por García Márquez, Vargas Llosa, Carpentier, Cortázar, Rulfo y otros autores en aquellos años, al punto que, en la actualidad, está casi completamente olvidada y rara vez es citada en las historias de la literatura colombiana. Si bien la novela de González Martínez, por su tono y estilo, parece a primera vista un fruto tardío del mismo tipo de regionalismo que

¹⁷³ El animismo / perspectivismo de los indígenas amazónicos no supone que los animales u otros entes se representen el entorno igual que los humanos. Como lo explica Viveiros de Castro, “une perspective n’est pas une représentation parce que les représentations sont des propriétés de l’esprit, et que *le point de vue est dans le corps*. (...) Les animaux voient de la *même* façon que nous des choses *différentes* de ce que nous voyons parce que leurs corps sont différents des nôtres. Je ne parle pas de différences physiologiques –sur ce point, les amérindiens reconnaissent une uniformité de base des corps– mais d’affects, d’affections ou de capacités qui singularisent chaque sorte de corps: ce qu’il mange, la façon dont il se déplace, comment il communique, où il vit, s’il est grégaire ou solitaire...” (1998: 447). No se trata tampoco de un relativismo, ya que, según lo anota Descola, “l’animisme fait aussi preuve d’un universalisme décidé lorsqu’il refuse de cantonner la subjectivation aux seuls humains: toute entité pourvue d’une âme accède à la dignité de sujet et peut mener une vie sociale aussi riche de significations que celle prêtée à *Homo sapiens*” (2005: 391).

floreciera en los años veinte y treinta en América Latina, una relectura atenta descubre en la obra un perfil que le otorga una vigencia y un interés fuera de lo común. Se trata, en efecto, de un caso único de lo que se podría llamar «novela etológica», en la que el comportamiento de los animales en estado silvestre y el análisis de las relaciones que entablan con los humanos ocupan el centro de la escena.

La novela describe la vida de los animales y los humanos en un hato de la llanura del Casanare a mediados del siglo XX; la mayoría de acciones ocurre en el pajonal situado en el borde de los llanos orientales, en donde el ecosistema de sabana da paso a la selva de la Orinoquía. Las historias de una boa constrictor llamada Gugudú, de Pájaro Pollo, Danta, Oso Hormiguero, el puma Balacú, la nutria Perro de Agua, el águila Juca y demás animales del bosque se entretajan con los destinos de Ramón Galán, propietario del hato Matepalma, el caporal Misael, su hijo Tatí y otros personajes humanos. Constantemente el narrador le da pensamiento y voz a los animales –quienes usan el vocablo «Galaí» como término genérico para referirse a los hombres– y toma su punto de vista como focalizador principal, de modo que la perspectiva humana sólo pasa a primer plano en lapsos cortos, intercalados a lo largo del texto. A tono con ese perfil, la obra ofrece un análisis «animal» de la posición del hombre en la naturaleza. Como en el relato “El animal sobre sus patas traseras” de Hernández, en la novela de González Martínez los animales juzgan al hombre torpe y mal dotado para la vida selvática, lo que no le impide ser la amenaza más seria para los habitantes del bosque, según lo anota Oso Hormiguero: “Galaí es un ser temible; dispone del rayo con el cual nos da muerte a distancia, mas sin esta arma y sin el traidor perro, sería un juguete nuestro” (1965: 70). Perro de Agua, a su turno, desprecia al humano por su “olor repugnante, que contamina hasta el agua del río durante varios días” (71), y porque “emplea el rayo, las trampas y las razas traidoras. Nosotros no usamos nada distinto de lo que recibimos al nacer, y la lucha continúa planteada” (72). Desde la óptica de la nutria y del oso, el humano es el animal que, en la lucha por la vida, sólo logra sobrevivir porque «hace trampas».

Los animales resaltan en sus charlas las contradicciones subyacentes a la supremacía de los humanos, quienes, al parecer, sólo se distancian del contacto con la tierra para dominarla mejor, pero sin lograr sustraerse a su dependencia básica con respecto a ella. Para Gugudú, el hombre es un extraño cuadrúpedo que, durante su desarrollo, abandona la forma normal de

desplazarse de los cuadrúpedos y empieza a andar en dos pies, lo que coincide con su paso de la indefensión y la vulnerabilidad a la crueldad y el dominio: “¡Qué misteriosa es la vida de Galaí! ¡Qué indefenso nace... y después, qué cruel e invencible se torna!” (172). El efecto de distanciamiento asociado con el bipedismo es destacado igualmente por el mono Araguato, quien considera al hombre “un traidor a su raza y al medio en que nació. Nosotros hemos permanecido fieles a la tradición. Galaí desertó. Cambió sus costumbres. Se hace llamar rey, gigante, héroe, inmortal, y no ha podido, con toda su inmortalidad, dejar de comer lo mismo que comía cuando vivía en las selvas, junto con nosotros” (189). La mona, por su parte, subraya el empleo versátil de las manos, hecho posible por el bipedismo, en la conformación del mundo humano: “Las manos son el todo para ellos. Por las manos, Galaí el hombre, ha llegado a apartarse por completo del medio al cual pertenece; ya ni nos reconoce como a sus parientes más cercanos, y eso que nosotros tenemos cuatro manos”. El hombre se caracteriza, según estos comentarios, por su tendencia a «apartarse del medio» para manipularlo; pero ¿eso lo hace realmente superior? La mona no le cree así: “¿Acaso ha podido Galaí librarse de sus enemigos naturales, y con toda su ciencia evitar morir? Cuando Galaí no muera, entonces lo creeré superior” (181).

No son tales críticas a la vanidad y a la suficiencia implícitas en la visión tradicional de la condición humana, sin embargo, las que le dan fuerza a la novela de González Martínez. Mayor peso tienen sus observaciones relativas al delicado funcionamiento de los ecosistemas de la región, y a los impactos destructivos de la actividad de los humanos sobre ellos. El grueso de la novela recrea, a partir de una prolongada y atenta observación de la vida de los animales, las alianzas y las luchas, los encuentros y desencuentros que tienen lugar día a día en el pajonal y en la selva contigua entre distintas especies animales y vegetales. Los pasajes notables a este respecto son numerosos y no es posible resumirlos aquí, pero cabe anotar la eficacia con la que su efecto acumulativo suscita una visión caleidoscópica del mundo silvestre. La suma de pequeñas historias –el terrible combate de la boa Gugudú con tres chanchos salvajes y luego con un ejército de hormigas (34-9), la historia de la amistad de Oso Hormiguero con Perro de Agua y de su lucha con Balacú, el puma (69-75), la descripción de la simbiosis de los arrendajos y las avispas en las ramas de un algarrobo alzado en mitad de la llanura (173-4), el relato de la hambruna que empuja al mono Araguato a atacar los nidos de los arrendajos,

desafiando la furia de las avispas (174-7), el duelo a muerte de dos águilas por el cadáver de Araguato (193-6), la graciosa y a la vez melancólica conversación de Gugudú con Guara, el gallinazo (214-9), la emotiva «plegaria por la lluvia» de los monos acosados por la larga sequía (232-3)– consigue poner de relieve el complejo sistema de asociaciones, enfrentamientos, intercambios y retroacciones en el que se sustenta la vida del bosque.

En ese marco, los animales son portavoces de una visión del pajonal y de la selva como sistemas complejos, en los que cada especie es única e irremplazable y en los que las plantas y los animales participan de una misma vasta red en constante regeneración. Para González Martínez, la vida de un animal es inseparable de los lazos de interdependencia que se tejen entre él y las demás especies que habitan en el bosque, configurando un sistema de vasos comunicantes en el que nadie está de sobra. ¿Habría que desestimar a los escarabajos peloteros por alimentarse de las fétidas heces de los caballos? De ninguna manera, pues la función que así cumplen esos “hábilis químicos y cirujanos de la corteza terrestre” es decisiva para devolverle a la tierra, “en forma de abono redigerido, todas las sales minerales, los elementos nitrogenados, fosfóricos, potásicos y de cal, extraídos por las plantas, y de reincorporarle la materia orgánica lentamente perdida”, renovando su fertilidad (212). Lo mismo pasa con las lombrices y “así en todos los órdenes del universo. No hay criatura, por pequeña, deforme y despreciable que parezca, que no haya sido creada para desempeñar un papel, o muchos al mismo tiempo” (213). De ahí la importancia de establecer paso a paso la «estructura de motivaciones» en torno a la cual se articula el comportamiento habitual de los miembros de las distintas especies. En consonancia con ello, el enfoque de González Martínez con respecto a los animales que figuran en su relato es hermenéutico: lo esencial es comprender y retratar, de modo tan perceptivo como sea posible, el «temperamento» de cada especie, la particular «tonalidad» de su contribución en los procesos biológicos.

El complejo sistema circulatorio imperante en la selva es muy sensible, empero, a los desgarrones que le puede ocasionar una explotación irracional. Esta se nutre justamente, la mayoría de las veces, de la escasa comprensión que tienen los humanos del tejido selvático. Según el diagnóstico de Gugudú, una de las dificultades mayores para la vida de los animales de la región procede de las ideas falsas que los hombres se hacen de ellos, atribuyéndoles una fiereza que sólo es el fruto de la proyección de su propio miedo en el espacio incógnito del

bosque. No es cierto, por ejemplo, que las boas tengan el poder de paralizar con los ojos a sus víctimas: “Si Galaí nos conociera mejor, y no diera crédito a toda esa leyenda, a toda esa invención que corre acerca de nosotros, propalada por aquellos que, precisamente, por no conocernos nos calumnian, podríamos vivir en paz, y cada cual cumpliría la misión que ha venido a desempeñar en este Llano inmenso” (171). El problema con la demonización y la deshumanización del bosque es que prepara el terreno para las actividades de colonización intensiva y extracción depredadora. Si la selva es sólo una maraña poblada por fieras salvajes y bichos peligrosos, no es de extrañar que la colonización sea percibida positivamente, como empresa civilizadora que «limpia» el monte y abre «claros» en la tenebrosidad de la espesura. En la primera de las dos partes que forman *Llanura, soledad y viento*, González Martínez narra la forma en que ese mundo agreste de los espacios silvestres colapsa ante el avance de la actividad agropecuaria en la frontera abierta por los hatos ganaderos. Se trata de un proceso caracterizado por el recurso frecuente a quemadas masivas ante las cuales la diversidad vegetal y animal es supremamente vulnerable.

Uno de los pasajes más destacados de la novela describe el desarrollo de una de esas quemadas. Cierta mañana, sin que al principio ninguno de los habitantes del pajonal les preste atención, unos penachos de humo surgen en varios puntos de la sabana, abarcando un inmenso perímetro. Cuando la brisa se hace fuerte, los penachos dan paso a espesas humaredas que oscurecen todo el contorno:

Leves mugidos se escucharon entonces; las madres llamaban a sus crías; grupos de ciervos dando estornudos y casi asfixiados se precipitaban en distintas direcciones, haciendo resonar el suelo con sus cascos. Los chacures dando alaridos de terror, salían de sus madrigueras para lanzarse, como locos, a la sabana, sin saber a dónde ir, porque el humo lo había invadido todo y ocultaba hasta el sol. Todo ser vivo de pelo, o pluma, huía, gritaba desesperado, y no era raro oír, entre aquella confusión, las campanas secas de la serpiente de cascabel, que huyendo también del peligro, no se acordaba de sus venenosos colmillos. Las llamas crepitaban cada vez más cerca; Oso Hormiguero y su compañera huían también. La una cerca del otro, con toda la celeridad que les era posible. Las perdices, abandonando sus nidos con vuelo estrepitoso, se lanzaban al azar. Los zorros aullaban, atropellando en su carrera a las piezas que antes codiciaban, y ciegos, asfixiados por el humo, caían entre las llamas, aumentando con sus aullidos de dolor la confusión y el pánico de aquel infierno vivo. Por encima de la capa de humo, sin que pudieran verse, se escuchaban las carcajadas de los loros, y los gritos de sorpresa, cuando alguno era atrapado por las aves de rapiña. (76)

Oso Hormiguero y su compañera corren contra el viento, intentando alcanzar un boquete que las llamas todavía no han cerrado, pero ella, impedida por su estado de gravidez, no logra avanzar a buen ritmo y cae pisoteada por una estampida de chanchos salvajes que pasan huyendo despavoridos. Entonces el oso, magullado y chamuscado pero todavía vivo, escapa a toda prisa, mientras percibe a su paso los efectos nefastos del fuego:

Los aullidos, gruñidos y alaridos de dolor de los cuadrúpedos que caían entre las llamas, se escuchaban cada vez más cerca. Asimismo, las detonaciones de los calcinados cuerpos de las tortugas, de las serpientes y de otros animales al estallar entre las brasas, aumentaban el horror de aquella hecatombe. Los arbustos de las pequeñas manchas de monte esparcidas en la sabana, y las palmeras aceitosas, lamidos todos por las llamas, se retorcían como cuerpos humanos, crepitando, al tiempo que lanzaban por el aire trozos de corteza encendidos, que propalaban más el incendio... El fuego había sido dado en la mañana por distintos sitios, y formando un círculo que abarcaba muchas leguas, lo devoraba todo a su paso. La paja de la sabana, que durante largos años había logrado, por renovación natural sucesiva, acumular residuos vegetales para defensa y fertilidad del suelo, ardía ahora. Se consumía como una inmensa brasa, dejando un suelo negro, empobrecido, quemado y estéril. (77)

Como es sabido, el incendio controlado de porciones de bosque silvestre es la estrategia central de los sistemas agrícolas de tala y quema, ampliamente extendidos en los países de la franja tropical del planeta. Practicados en pequeña escala, tales sistemas no sólo son viables, sino que permiten obtener cosechas copiosas durante algunos años antes de dar paso, cuando el terreno se deja en barbecho y es desyerbado selectivamente por sus cultivadores, a zonas agroforestales aptas para plantar árboles y cultivar granos, las cuales a su vez sirven de base para el crecimiento de ecosistemas diversificados (Wright 2008: 224, Varese 1979: 182-4). De hecho, según lo anota Correa (1990: 24), la mayoría de grupos indígenas de la Amazonía desarrollan sus actividades de horticultura utilizando esa técnica. La quemazón descrita por González Martínez en su novela, sin embargo, no pertenece a esa categoría, ya que sirve más bien como método para despejar con rapidez una vasta área del pajonal destinada a pasturas para el ganado. En el incendio ordenado por el administrador del hato, el valor de las cenizas como elemento de renovación de la fertilidad de la sabana pasa a segundo plano ante su valor como símbolo de muerte, por la indiscriminada devastación causada entre las especies allí albergadas. En razón de su magnitud, el evento presagia las quemazones a gran escala que han hecho estragos en la Amazonía brasileña desde los años setenta, cuando se generalizó la

práctica de prender fuego a “cientos y a veces miles de acres a la vez” (Hecht y Cockburn 2010: 48), lo que desata incendios enormes cuyas columnas de humo alcanzan centenares de metros de altura y arrojan miles de toneladas de carbono a la atmósfera¹⁷⁴.

La mortandad descrita por González Martínez resulta tanto más punzante si se tiene en cuenta la riqueza y complejidad ecosistémica de la cual el texto ha dejado constancia en los capítulos anteriores. Desde las primeras páginas de la novela, el llano y la selva aparecen como mundos en donde los pájaros, las serpientes, los venados y los osos dialogan entre sí y con los humanos, y en donde los árboles y las plantas son el hogar compartido de muchos animales. A causa de la quemazón realizada por los empleados del hato, esa apertura de los animales al diálogo, esa capacidad de la vegetación para brindar albergue, alimento o solaz, son brutalmente abolidas, dejando dispersos en un amplio sector de la llanura un montón de cadáveres achicharrados. Curiosamente, quien capta mejor la diversidad del mundo silvestre, a su manera ingenua, es el pequeño Tatí, hijo del caporal, quien, atento a los sonidos nocturnos que emite el bosque, se pregunta: “¿Era la selva, en realidad, lo que hablaba? ¿Qué cosa eran los araguatos? ¿Serían éstos una de las muchas voces de la selva, que escuchaba sin poder interpretar?” (42). Al notar la precisión con la que su madre pronostica las horas de lluvia guiándose por los gritos de los monos o por la intensidad del zumbido de ciertos insectos, el niño empieza a sospechar que la selva es un ser tejido de muchos seres, un lenguaje formado por muchos lenguajes, cuyos mensajes son difíciles mas no imposibles de descifrar: es una cuestión de aprendizaje. En contraste con esa precoz sensibilidad, el texto subraya la actitud inclemente del llanero que oficia como administrador y que, después de la quema, le muestra con orgullo el resultado al dueño del hato: “-¿Quedó bien la quema, verdá, mi *blanco*? ¡Como la sabana taba seca, no quedó nada sin quemar!” (78). Ramón Galán, conmovido y a la vez furioso al constatar los destrozos, le prohíbe terminantemente a su subordinado repetir esa práctica en lo sucesivo. Este contempla entonces al dueño con ojos compasivos y piensa:

¹⁷⁴ Las pasturas para ganado habilitadas en esos terrenos sellan “la muerte del bosque húmedo”, reemplazado en pocos años “por vegetación tipo sabana y semiárida”, reforzando así una tendencia que “podría convertir a la Amazonía en una sabana en un 60% de su territorio en este siglo” (VV.AA. 2009: 101). Hecht y Cockburn comentan al respecto: “The consequences of this disastrous application of fire can now be seen across thousands of square miles of the Amazon where more than half the area cleared is abandoned to useless scrub. Fire, as suggested by both Aeschylus and Amazonian shamanism, is the origin of the arts of man, but here it is unmanaged, clumsy and brutal in his application” (2010: 49-50).

“¡Pobre blanco! Si el viejo Ramón lo hubiera dejao conmigo, aquí en llano, sin llevarlo a la *ciudadá* pa volverlo un flojo, no se le hubiera *engüerao* la cabeza” (80).

Lo más llamativo es que esos reparos, que el llanero no se atreve a expresar en voz alta, tienen un lugar también en los pensamientos del propio Ramón Galán. Durante su inspección del hato, el dueño encuentra en un punto de la llanura una venada tan lisiada por la quema que no le queda más remedio que matarla a tiros para que no siga sufriendo (98-100). El hecho desata en él una oleada de sentimientos en los que su conciencia ecológica se mezcla con los escrúpulos y las dudas acerca de la actitud que debe adoptar: “Estamos destruyendo la vida vegetal de las sabanas, y al mismo tiempo que arrasamos los bosques, acabamos con la vida animal. Pero... si antes no pensaba así. ¿Será que me estoy volviendo un sentimental? ¿Un hombre flojo de espíritu, que se acongoja ante el sufrimiento de un animal quemado? ¿Será esto una muestra de falta de hombría?” (100-1). Resulta elocuente el temor de macho que acosa a Galán: lo que sus orígenes llaneros le han enseñado es que la naturaleza tiene que ser dominada sin sentimentalismo ni compasión. Por otra parte, debido a la influencia de la educación recibida en la ciudad, Galán confía en la posibilidad de llevar el progreso a su región; así lo muestran sus proyectos dirigidos a mejorar el uso de las tierras. Dividido entre esos impulsos, Galán enfoca al cabo sus esfuerzos en la tarea de racionalizar las actividades productivas del hato, aun si ello implica ir en contra de usos bien establecidos en los llanos y a riesgo de pasar por loco o soñador a los ojos de sus paisanos.

En buena medida, Ramón Galán es un personaje de la misma estirpe que Santos Luzardo en *Doña Bárbara* de Gallegos: el hombre ilustrado que lleva la antorcha de la civilización a regiones dominadas por el atraso y la barbarie. Existe, sin embargo, una diferencia notable. En *Llanura, soledad y viento*, el principal oponente de los proyectos progresistas de Galán no es la resistencia de la naturaleza a la domesticación –aunque la novela contiene varias referencias retóricas a esa concepción– ni la connivencia de los funcionarios locales con los caciques regionales –aunque la corrupción es uno de los males cuyo influjo en Casanare es señalado en el texto–, sino la estrechez de miras de la clase política afincada en la capital y las prácticas neocoloniales a las que dan vía libre. La novela de González Martínez, al tiempo que destaca –sobre todo en los pasajes protagonizados por animales– la vulnerabilidad de la naturaleza y de sus habitantes, proyecta sus dardos críticos –en los pasajes protagonizados por humanos–

contra la elite política colombiana y contra las empresas extranjeras que llegan a explotar los recursos del país. El texto subraya la actitud miope de los políticos, quienes alaban en sus discursos la quema masiva de los bosques como un aporte al progreso, como una “*magna gesta de los forjadores de la patria*” (79). Según Ramón Galán, la raíz del atraso de las regiones consiste en “una irresponsabilidad general, que, comenzando en las Cámaras, se abría en todas direcciones, y como una enfermedad infecciosa llegaba hasta el campesino analfabeto” (101).

Las iniciativas para el desarrollo de las regiones quedan por ello supeditadas al esfuerzo particular de hombres como Galán, quien acaricia la posibilidad de armonizar la productividad económica y el uso de nuevas tecnologías con la protección de la naturaleza. Su entusiasmo mengua, sin embargo, al constatar que las políticas económicas del gobierno, adoptadas en nombre del progreso, no sólo son el mayor obstáculo para un progreso real, sino que incluso resultan nocivas y perpetúan el atraso. Así lo indica su conversación con los representantes a la Cámara de su departamento. Cuando Galán plantea la necesidad de invertir en maquinaria para impulsar la productividad de los hatos, los representantes, que no conocen el llano, le expresan su convicción de que esas tierras no tienen potencial. Uno de ellos dice: “No me entusiasman a mí, personalmente, los mosquitos, ni los bosques ni las sabanas. Bien pueden seguir quemándolas, como es la vieja costumbre. Esto no hace daño a nadie, en vista de la extensión de esas tierras. Coja un mapa, y se convencerá” (81). Al parecer, el Congreso tiene temas más importantes en su agenda, como la desecación de varias lagunas de la zona andina para crear allí áreas de cultivo. Galán llega a la conclusión de que la única maquinaria bien aceptada que existe en Casanare es la del clientelismo. Examina entonces la opción de tramitar un crédito con un banco, pero concluye que esa tampoco es la solución: “Pignorar sus ganados y sabanas era entregarse a la voracidad de las instituciones bancarias, particulares y oficiales, cuyas ratas de interés estaban calculadas, precisamente, para despojar a los incautos que caían en sus garras, sin manera de poder libertarse nunca, y que a la postre, de propietarios que eran se convertirían en administradores, en sirvientes de la especulación amparada por la ley” (97). Como puede apreciarse, Galán no impugna la noción misma de progreso, sino la incapacidad del sistema político y financiero de la nación para promover un progreso acorde con la realidad regional.

Pero la irresponsabilidad general de la que habla Galán no se limita al ámbito nacional sino que se inscribe a su vez en el orden internacional de comienzos de la Guerra Fría. Por eso

la aguda crítica a la elite gobernante colombiana se entreteteje, en los últimos capítulos, con la denuncia de los atropellos del neocolonialismo norteamericano. Si en la primera parte de la novela la mayor preocupación de Ramón Galán era cómo hacer productivo su hato, en la segunda la cuestión es cómo evitar su saqueo por parte de los extranjeros. Si al comienzo las principales fuentes de perjuicio ambiental son las quemadas masivas y el mal uso de las tierras, al final aparecen en el horizonte los espectros de dos formas de explotación destinadas a tener un impacto mayúsculo en la región en las décadas siguientes: la extracción de petróleo y la cacería de animales salvajes. Ambas llegan al hato Matepalma simultáneamente, como lo comprueba el caporal Misael una tarde en que tropieza en pleno pajonal con un grupo de hombres blancos, empleados de una empresa petrolera, que iban disparándole con sus rifles “a cuanto animalillo se dejara ver” (200). La mayoría de integrantes del grupo son extranjeros que desconocen la región, de modo que llevan como guía a un cuatrero y van acompañados de un intérprete. Con la ayuda de este último, el jefe del grupo –un geólogo llamado Mister Weber– le dice al caporal que no puede impedirles continuar la exploración porque tienen un permiso del Ministerio de Guerra. Misael le responde que eso les da derecho a remover y a estudiar el suelo mas no a ejercitar su puntería contra los animales. No obstante, después que el caporal se ha marchado, los forasteros prosiguen la matanza el resto de la tarde, y aun los días siguientes.

La consternación cunde enseguida entre los animales del bosque. El testimonio de unos monos araguatos sobrevivientes da una idea de las circunstancias. Un grupo nutrido de ellos estaba solazándose entre las ramas más altas de los árboles de la linde del bosque, cuando de pronto percibieron el inconfundible olor de una pequeña tropa de Galaís que se aproximaba. Casi enseguida, habían comenzado a llover los disparos:

Los truenos reventaban a cada instante, sacudiendo las hojas de los arboles como si arrojaran granizo desde abajo. Al huir, sentíamos cómo el trueno, al perseguirnos, cruzaba por cerca de nosotros silbando; con un silbido largo, como el que saca el brisote entre las ramas secas. Ni el llorar de los heridos, ni el golpe sordo y seco de los que caían, al estrellarse contra el suelo, aplacaba en aquella tropa de Galaís el deseo de exterminarnos. (230)

La indiferencia de los hombres ante la angustia de los monos demuestra hasta qué punto les resulta extraña la idea de que los animales puedan ser considerados como seres inteligentes y sensibles. El acopio de pieles de dantas, ciervos, osos, tigrillos, chigüiros y otras especies realizado por los forasteros bajo la guía del cuatrero, un cazador experto, le permite a este

reunir una cantidad tan grande que hacen falta doce mulas para transportar la carga hasta Orocué, lugar de su venta. En un cargamento aparte, los forasteros acopian para llevar a su país centenares de plantas de orquídeas. A ello se suma la valiosa información acopiada por los geólogos: “En las carteras de topografía iban anotadas, pulgada a pulgada, todas las incidencias de las tierras exploradas” (243). El texto subraya así el vínculo de complicidad tejido en el contexto neocolonial entre la investigación científica y los intereses económicos de ciertas empresas cuyos beneficios se basan en la instrumentalización de la naturaleza, reducida a la categoría de «recurso» explotable. La exploración llevada a cabo por Míster Weber y sus colaboradores refleja, en este sentido, el interés prioritario atribuido por los Estados Unidos durante la Guerra Fría al control sobre las reservas petroleras de los países de América Latina, situados en su área inmediata de influencia. La situación en su conjunto pone en evidencia los enlaces existentes, en el seno de la expansión capitalista, entre las políticas neocoloniales, la apropiación de la naturaleza por medio de la ciencia y la técnica, el desprecio por los animales, percibidos como bestias cuya muerte no suscita ningún escrúpulo, y el tráfico de especies exóticas de las zonas silvestres hacia las zonas urbanas y de los países pobres hacia los países ricos.

Cuando recibe en Bogotá los informes de lo sucedido en Matepalma, Ramón Galán no cabe en sí de indignación:

Sentía ira y desprecio al mismo tiempo. Pero no acertaba a definir bien si tales sentimientos se los inspiraban los hombres extraños, más que extraños, extranjeros, que así habían violado sus tierras, o sus propios conciudadanos, los legisladores, políticos y hombres de gobierno que habían entregado a la voracidad ajena y rapaz toda la riqueza petrolera a cambio de cuatro centavos que la Nación recibía, no como participación legal, justa y honorable, sino como una merced que cubría de vergüenza más a quien la daba que a quien la recibía. (277)

La novela pone aquí sobre el tapete sin ambages, mediante una hábil combinación de conciencia ecológica y crítica política, la irracionalidad implícita en un sistema de explotación que enriquece a unos pocos a costa de socavar la base natural indispensable para cualquier actividad cultural y social. La indagación de González Martínez en torno a los vínculos de los procesos naturales con las dinámicas sociales en el marco del neocolonialismo capitalista convierte su obra en un ejemplo privilegiado de lo que podríamos denominar «ecología política

literaria»¹⁷⁵. Por un lado, el texto denuncia la desaparición de la fauna y el avance de la desertificación: “La sabana aparecía cada día más despoblada de cuadrúpedos salvajes; las semillas de cuesco, de corozo y otras palmáceas, que son el alimento más buscado por los marranos de monte, formaban montones al pie de los troncos, sin haber sido tocadas desde meses atrás. ¿Qué sucedía en esos criaderos, que de un momento a otro se habían convertido en desiertos?” (109-10) Por otro lado, la descripción de ese proceso relativiza a su turno la noción colonial que pinta el pajonal y la selva como escenarios privilegiados de la lucha del hombre con una naturaleza inmisericorde y hostil. En efecto, ¿no cabe pensar que semejante hostilidad, en vez de ser un antecedente o un dato primario, es un fruto de la propia acción depredadora ligada a la expansión de la frontera agropecuaria y minera, una expansión que desgarra a su paso las sinergias ambientales y empobrece los suelos? Desde la perspectiva de González Martínez, no es que los ecosistemas naturales sean hostiles sino que sus colonizadores, por torpeza o desconocimiento, los desfiguran simbólicamente antes de arrasarlos materialmente.

El texto hace aún más explícita esta postura en uno de los últimos capítulos, cuando Guara, el gallinazo, le cuenta a Gugudú, la boa, los estragos que han hecho los Galaís en los campos cercanos, que antes eran verdes y frondosos y ahora lucen negros y pelados debido a las actividades de extracción de petróleo efectuadas en la zona: “–Los viejos Guaras, con quienes aprendí a viajar, al preguntarles por aquello, me dijeron que era la sangre de la tierra que la estaban chupando, y que al regarse por el suelo lo tornaba en árido y seco como un pedrusco” (214). Encontramos aquí en boca del gallinazo una noción animista compartida por muchos grupos indígenas, según la cual los minerales no son materiales inertes, y menos aún recursos, sino un elemento esencial para el equilibrio y la vitalidad del mundo¹⁷⁶. Guara le explica también a Gugudú que, en las zonas en donde los humanos instalan sus campamentos, la comida para los carroñeros abunda, pues en los alrededores aparecen pronto decenas de cadáveres de mamíferos, aves y reptiles fulminados por el «trueno» que aquellos disparan con frecuencia. La colonización de los territorios silvestres, la pérdida acelerada de la cubierta

¹⁷⁵ Esta es una de las piedras de toque de una ecología política orientada a superar el dualismo moderno, como lo señalan Peet y Watts: “In terms of a more critical liberation ecology, there is a need to counterbalance the «social construction of nature» with a profound sense of the «natural construction of the social»” (1996: 263).

¹⁷⁶ Buena muestra de ello, en Casanare, Arauca y otras zonas aledañas a la frontera colombo-venezolana, son los U’wa, quienes se han opuesto frontalmente a la explotación petrolera en sus territorios, alegando que «Ruirá» –el petróleo– es la sangre de la madre Tierra y que la perforación de pozos para su extracción constituiría un grave atentado contra la continuidad de la vida (Uribe Botero 2005).

vegetal y el exterminio de las poblaciones animales avanzan así a la par. Cegados por la expectativa de la ganancia rápida, ni los gobernantes, ni los inversionistas, ni sus agentes sobre el terreno advierten que cada especie es, como anota Gugudú, “un diente del engranaje universal. Un eslabón de esa cadena sin fin, que al ser roto, al destruirsenos, hay algo que comienza a cojear; a desbaratarse lenta e implacablemente” (171).

En el cierre de la novela, la explotación adelantada por las empresas petroleras con la aquiescencia de la elite gobernante de Colombia es objeto de un acalorado debate entre Galán y un publicista conocido suyo, con quien suele tomarse un tinto por las tardes en uno de los cafés del centro de la capital. Contrasta en esa escena la vehemencia con la que Galán fustiga las concesiones leoninas otorgadas por el gobierno a los norteamericanos, juzgando que se trata de un auténtico despojo, con la apática frialdad de su amigo, quien está persuadido de que es mejor que la explotación la hagan quienes tienen los medios técnicos para ello –no los colombianos, que, a su juicio, son “unos pobres diablos” (278)–, y quien le advierte además a Galán que, con su oposición férrea a la política petrolera del gobierno, se expone inútilmente a ser tildado de comunista. Galán no niega que Estados Unidos sea el país de la democracia y de la libertad, pero insiste en que esos logros, por razones diversas, pueden ir de la mano con el ejercicio de un neocolonialismo depredador (279-80). En todo caso, el debate entre los dos hombres no se zanja, con lo que la decisión acerca de quién tiene la razón es deliberadamente dejada en manos del lector. La novela termina cuando Galán y su amigo salen a la calle en donde otras personas esperan turno para ocupar un lugar en el café repleto.

Es significativo que una novela que le dedica tantas páginas a recrear la vida diaria de los animales del pajonal y de la selva finalice con esta escena ambientada en el corazón de la gran ciudad. El autor insinúa con ello que un análisis apropiado de la condición humana moderna debe apoyarse en un examen de las interconexiones del mundo urbano con el mundo silvestre, y de las dinámicas sociales con los procesos ambientales de los cuales depende silenciosa pero inexorablemente su continuidad. Uno de los mayores méritos de la novela es que hace visible algo que suele pasar inadvertido para los habitantes de las ciudades, a saber, que su prosperidad y su tren de vida no es ajeno a la suerte de territorios agrestes –situados a veces a cientos o miles de kilómetros de distancia– en donde diversas poblaciones animales y vegetales pagan un pesado precio para que esa prosperidad sea posible. Como lo señala con razón Harrison (1992:

245-6), a medida que las instituciones de la civilización se desarrollan, pasando de las cavernas y las chozas a los edificios y las casas de las grandes urbes, las selvas no cesan de retroceder, alejándose más y más de los primeros claros abiertos en el bosque por la acción humana, hasta que se olvida que incluso las megalópolis contemporáneas están situadas en esos claros, cuyo borde ya no se percibe. Bajo el concreto y el asfalto hay roca y tierra, pero el confort de la vida moderna los deja a menudo fuera de la vista. En alguna parte más allá del perímetro urbano está el hábitat de las nutrias, las serpientes, los tigres y los monos, en sitios que, por desgracia para ellos, contienen también madera, petróleo y otros recursos, pero eso solemos verlo sólo en las páginas de los periódicos o en la pantallas de los aparatos electrónicos. *Llanura, soledad y viento* resalta esa coexistencia desapercibida pero decisiva, sin la cual el esplendor de la civilización industrial sería inconcebible.

Apartándose de las líneas rectoras de lo que en el capítulo cuatro llamé el «tinglado del imaginario colonial», González Martínez muestra asimismo, de forma asaz convincente, que ninguna fiera del bosque puede aspirar a competir por su peligrosidad con la amenaza que representan unos humanos dotados de armamento eficaz, de tecnologías poderosas y con la cabeza llena de imágenes de la selva y la sabana como enclaves de atraso y de barbarie, que merecen ser devorados por las llamas. Otro tanto puede decirse del bosque: aun si es posible contraer en él una enfermedad o ser mordido por algún bicho venenoso –como le sucede al cuatrero que guía a los geólogos norteamericanos–, ese riesgo no se compara con el poder de devastación de unas empresas insensibles a la especificidad de los ecosistemas locales¹⁷⁷. En *Llanura, soledad y viento*, la descripción que los animales hacen de los forasteros resalta la desmesura en virtud de la cual estos actúan cual si fuesen los únicos participantes de la red trófica con derecho a devorar o consumir a cualquier otro sin ser devorados o consumidos por ninguno a su vez, dándole así la razón a los yanomami, que ven al hombre blanco “como el

¹⁷⁷ Los biólogos y botánicos coinciden en lo esencial con las críticas de González Martínez al imaginario del infierno verde. Hallé, por ejemplo, fustiga a quienes piensan que la selva es “envahissante et indestructible, alors qu’elle est dramatiquement vulnérable” (2010: 139), y asegura, al cabo de años de trabajo sobre el terreno, que “une marche en forêt tropicale, c’est beaucoup moins dangereux pour la santé qu’un séjour à l’hôpital, un trajet en voiture sur une nationale ou une visite nocturne dans une banlieue morne” (145). Davis, a su turno, advierte que los pueblos nativos de la selva tienen, con respecto a las plantas, una sensibilidad de la que carecen casi todos los blancos: “If, for example, I wanted to learn the life ways of the people of the northwest Amazon, I became a botanist. After all, these were a people for whom plants meant everything. In a world of water, silence and vegetation, some societies like the Barasana do not cognitively distinguish the color green from the color blue, because the canopy of the forest is equated to the dome of the heavens themselves” (2001: 2).

Caníbal mayor, como el *Shawara*: «comedor de selva», que ha provocado el más grande despoblamiento de seres vivos y la desertificación de la antigua selva” (Chaparro 2013: 305). En un giro que abarca apenas tres décadas, en la novela de González Martínez ya no es la selva la que devora a los hombres, como sugería el final de *La vorágine* de Rivera, sino que son los hombres quienes devoran la selva. La imagen de la selva frágil pasa así a ser una de las representaciones de la naturaleza más acordes con el espíritu de la época. No en vano la actual crisis ecológica muestra que el desarrollo económico, el progreso científico y la sofisticación tecnológica, bajo las condiciones de producción del capitalismo avanzado, son compatibles –y aun directamente proporcionales– con la degradación generalizada de la biosfera, dando lugar a esa amarga paradoja en la que, a medida que el progreso avanza, los problemas ecológicos y ambientales se agudizan (Ordóñez 2014: 143 y 147-51).

Esto no implica que el énfasis en la fragilidad de la selva sea compartido por todas las novelas de la selva coetáneas y posteriores a *Llanura, soledad y viento*. Ya hemos visto que, en *La casa verde*, Vargas Llosa recalca el poderío envolvente de la selva. Aun en obras recientes, como *Fordlandia: un oscuro paraíso* del argentino Eduardo Sguiglia, sigue vigente la noción de la selva indomeñable. Esta novela, publicada en 1997, relata el proyecto de Henry Ford de crear en la Amazonía brasileña una plantación de árboles de caucho destinada a acabar con el monopolio que ejercían los ingleses desde el final de la bonanza cauchera amazónica gracias a sus plantaciones del sudeste asiático. El eje temático de la novela es la confrontación de la civilización tecnológica capitalista con el mundo natural, esa saga progresista en la que los hombres blancos lideran “la epopeya de la conquista del reino de los árboles” (2004: 109). Horacio, un argentino que trabaja como jefe de personal de Fordlandia, relata su experiencia en la empresa, a la que llega persuadido de que la selva es un lugar hostil que hace falta domesticar, so pena de terminar derrotados: “Si no podíamos dominar a esas especies inferiores, estaba seguro de que ellas nos dominarían a nosotros. ¿Y qué había allí dentro sino especies inferiores y miles de árboles paralizados, inmóviles, condenados a esperar a que la mano del hombre, más tarde o más temprano, los hiriera o los derribara? Lo mismo me preguntaba sobre la fauna” (125). No es de extrañar su decepción cuando el ataque de un hongo acaba con las hileras bien organizadas de árboles de caucho que los obreros habían plantado en los dos millones y medio de acres comprados para tal fin por Ford en las márgenes del río Tapajós.

Las fuerzas de la modernidad y el desarrollo encarnan en la figura de Ford, el empresario empeñado en transformar la “fuerza ciega” y la “extraordinaria fertilidad” de la Amazonía en “energía disciplinada” (24), pero que, sin embargo, no conoce la región y depende, a la hora de tomar decisiones sobre la plantación, del parecer de algunos expertos y de los informes que recibe de sus empleados. A él se opone un mundo que, en palabras de Horacio, está hecho “de selva, agua y silencio”, pero cuyo “suelo adornado por miles de árboles altos y hermosos no siempre es favorable, excepto, claro está, para esos árboles” (10). La resistencia de la selva a la empresa de Ford marcha en paralelo a la que ejerce la población local. Los esfuerzos de Horacio por conseguir personal para la plantación chocan con las diferencias socioculturales que le salen al paso. El tiempo compartimentado y abstracto imperante en Fordlandia resulta ajeno a la forma elástica y porosa de percibir el tiempo propia del mundo de la vida de los trabajadores negros y mestizos, que se sienten por ende atrapados en una camisa de fuerza. Buen ejemplo es el hombre que no soporta la idea de que en Fordlandia sea una sirena la que ordena “cuándo comer y cuándo no” (91). El hospital de la villa cuenta con un aparato de electrocardiograma, pero ningún paciente permite que le conecten los electrodos necesarios para su uso (135). La dieta balanceada impuesta por la compañía subleva a los trabajadores, acostumbrados al consumo de frijoles y a beber alcohol a diario.

En este conflicto de visiones del mundo, la pregunta que muchos se hacen es la misma que un periodista le formula a Horacio: “¿Tú qué opinas? ¿Cuál será el final de este ensayo, de este conflicto entre los tractores y el mundo primitivo, entre las ideas del gran coloso americano y las costumbres de unos negritos desarrapados?”, a lo que Horacio responde: “Se impondrá la razón, sin duda” (168). Los inmensos recursos invertidos en la plantación, el respaldo conjunto de la ciencia y la técnica, la disciplina y la higiene, así permiten presagiarlo. La lógica que mueve el proyecto de Ford anticipa, de hecho, el discurso sobre el desarrollo que pasa a primer plano en las relaciones internacionales luego de la segunda guerra mundial, especialmente su confianza en que la realidad puede ser «administrada» y en que el progreso puede ser «producido y dirigido a voluntad» (Escobar 1995: 194). Al cabo, sin embargo, es un ataque biológico lo que le asesta a Fordlandia el golpe de gracia. Rowwe, el director general de la plantación, dominado al igual que Ford por la *hybris* de la razón instrumental, se resiste a aceptar lo que sucede: “¿Un hongo va a detener a quienes inventamos la más colosal, la más

fabulosa máquina que jamás se haya inventado?” (203) Horacio, a despecho de su desdén con respecto a las creencias locales, interpreta el hecho como un gesto intencional, una especie de zarpazo del *Anhangá* o espíritu justiciero que, según los caboclos de la región, vigila entre la espesura: “Era un momento de triunfo para la selva. Su ataque había sido imprevisto y vengativo” (206).

Pese a la crítica implícita de Sguiglia a los excesos de la racionalidad planificadora, la imagen de la selva que ofrece su novela es endeble en términos ecocríticos. La insistencia en la capacidad de la selva para resistir los embates de la modernización resulta inoportuna a propósito de una empresa que constituye un caso clásico de sustitución masiva de bosque tropical primario por bosque secundario, con los efectos de sabanización, degradación de los suelos, reducción de biomasa y pérdida de biodiversidad que han sido detallados por los biólogos (Hallé 2010: 160-5) y los geógrafos (Hecht y Cockburn 2010: 48-50 y 97-9). El fiasco del monocultivo de Ford no implicó, como parece suponer el personaje de Sguiglia, un retorno del bosque primario biodiverso que fuera talado para plantar el caucho. En el último capítulo Horacio escribe, a manera de epílogo: “La plantación nunca se restableció... La naturaleza de la villa se marchitó rápido y los edificios, cubiertos sin demora por la selva, solo mostraron, con el tiempo, sombras de viejas amarguras” (235). Es una ilusión, empero, creer que la selva que cubre los edificios abandonados es idéntica a la que había antes. Tal confianza implícita en la capacidad regenerativa del bosque es un rasgo común a muchas narrativas de la selva. Buena muestra de ello es el pasaje de *El sueño del celta* en que Roger Casement se imagina el futuro que aguarda a las barracas de la Casa Arana luego del fin de la bonanza cauchera:

La fecunda naturaleza iría cubriendo con arbustos, lianas, matorrales, maleza, todos los descampados y claros y, al renacer el bosque, retornarían los animales a hacer allí sus escondrijos... Con las lluvias y derrumbes, en pocos años no quedaría huella de esos campamentos donde la codicia y la crueldad humanas habían causado tantos sufrimientos, mutilaciones y muertes. La madera de las construcciones se iría pudriendo con las lluvias y las casas desplomando con sus maderas devoradas por las termitas. Toda clase de bichos harían madrigueras y refugios entre los escombros. En un futuro no muy lejano toda huella humana habría sido borrada por la selva. (Vargas Llosa 2010a: 338-9)

Semejante escenario, que no carece de plausibilidad tratándose de barracas dispersas construidas en madera como las de la Casa Arana, es impensable en el caso de Fordlandia, en

donde había grandes galpones de cemento, metal y vidrio, calles asfaltadas, muchas casas, una escuela, un hospital, una planta eléctrica y, sobre todo, cientos de miles de hectáreas de tierra en donde los árboles de caucho crecieron por varios años. En esta plantación, al igual que en otros megaproyectos agrarios similares, el bosque original y las especies que albergaba se perdieron sin opción de dar marcha atrás¹⁷⁸. Coincidió, por ende, con las críticas según las cuales en la novela de Sguiglia “el mundo no-humano como una entidad real queda reducido a una metáfora acerca de los dramas humanos”, al tiempo que se pasan por alto “los límites naturales de los ecosistemas para restaurarse y regenerarse a sí mismos” (Barbas-Rhoden 2011: 86-7). A diferencia de lo que ocurre en *Llanura, soledad y viento* de González Martínez, en *Fordlandia* de Sguiglia los animales poco aparecen en escena –con la excepción de los insectos fastidiosos o coloridos, y de los tucanes y otros pájaros exóticos que Ford le encarga desde Detroit a sus empleados en el Brasil–, mientras el bosque es apenas un decorado visto al trasluz de los juegos intertextuales en los que el escritor argentino recicla pasajes famosos de las obras de Rivera, Carpentier, Conrad, Euclides da Cunha y otros autores para describir las impresiones de su personaje durante su estadía en la selva.

Entre las novelas de la selva de las últimas décadas, quizá la más ambiciosa a propósito de la situación actual del mundo amazónico es *El príncipe de los caimanes* (2002) del peruano Santiago Roncagliolo. El texto narra en capítulos alternos dos recorridos por el Amazonas, uno río arriba y otro río abajo, abordando hechos que enmarcan un siglo de historia de la región. Los capítulos impares cuentan la historia de Miguel, un chico adolescente que, harto de la pobreza y fealdad de su natal Iquitos, viaja río abajo por el Amazonas hasta el Atlántico en compañía de un muchacho mayor que él llamado Tomás, soñando con llegar a Miami o a alguna otra ciudad rica y próspera como las que ha visto en la televisión. Los capítulos pares cuentan la historia del bisabuelo de Miguel, un español llamado Sebastián, quien hiciera el itinerario inverso un siglo antes, desde Belém hasta la cuenca del río Napo, en una vida

¹⁷⁸ Martínez-Alier señala la existencia, en varios países tropicales, de movimientos locales de resistencia articulados en torno al lema «Plantations are not forests». Según este autor, “regimented lines of single-species tree plantations, although often classified as forests in Europe and the USA (following the 19th-century management rule: maximum sustainable wood yield), have lost the characteristics of the true forests. The introduction of plantations means that many of the ecological and livelihood functions of the forest are lost, and poor people tend to complain accordingly” (2002: 112). Serres, a su turno, advierte enfáticamente sobre los inconvenientes del monocultivo: “L’envahissement du lieu par et pour une seule forme de vie finit par la tuer” (1994: 59). Las pérdidas derivadas de estas prácticas homogeneizantes no suelen ser incluidas por las empresas en sus cálculos de la relación costo-beneficio.

dedicada a la explotación del caucho en diversas zonas de la selva y cuyas aventuras lo llevan a la postre a vivir algunos años en una comunidad de jíbaros de la Amazonía ecuatoriana. La historia de Miguel y Tomás desemboca en un final abierto, cuando la lancha en la que viajan llega al océano; el desenlace de la de Sebastián es evocado por la mamá de Miguel en el primer capítulo de la novela: al parecer, el bisabuelo habría muerto en la selva a manos de esbirros de Julio César Arana, luego de pasar sus últimos años en Iquitos, ciudad en la que “se ganó el apodo de Príncipe de los Caimanes, porque solo las alimañas del río soportaban sus fantásticas historias de jíbaros y serpientes” (2002: 15).

A caballo entre el pasado y el presente, las historias de Sebastián y de su bisnieto Miguel forman un bucle en el que la segunda es un reflejo invertido de la primera, estableciendo un vínculo explícito entre los desmanes cometidos por los colonos en la época de las caucherías y la realidad contemporánea de la Amazonía. A la selva pródiga de comienzos del siglo XX, de la que los caucheros extraen valiosos cargamentos obtenidos a costa de la explotación brutal de los nativos, Roncagliolo le superpone un paisaje finisecular distinto, a veces irreconocible, surgido de las sucesivas arremetidas colonizadoras sobrevenidas en ese lapso. La Amazonía vive fases de auge económico basadas ante todo en actividades extractivas (de «oro blanco» en la época del bisabuelo de Miguel, de «oro negro» y maderas finas en la de su abuelo, de minería ilegal y producción de coca en la de su papá) seguidas de periodos de prolongado marasmo, sin que la economía regional se consolide pues la mayor parte de los beneficios son acaparados por empresas extranjeras, como la Occidental Petroleum Corporation. La nueva selva resultante es un monstruoso híbrido que ostenta por doquier las huellas de ese proceso modernizador abrupto, con una naturaleza transformada en profundidad y una esfera social naturalizada, no porque se haya integrado o acoplado a la selva, sino porque su impacto sobre ella parece el de una fuerza geológica o una plaga natural. Si en *Llanura, soledad y viento* de González Martínez la representación colonial de la selva como infierno verde y devorador pierde toda credibilidad ante los efectos demolidores de los forasteros blancos sobre la fauna y la flora silvestres, en *El príncipe de los caimanes* de Roncagliolo es más bien la imagen de la selva como paraíso virgen y ámbito edénico la que pierde todo sustento.

En los capítulos que recrean los años de la bonanza cauchera, la novela confirma los impactos traumáticos descritos en obras anteriores e incluye apuntes críticos similares con

respecto a los imaginarios tradicionales, que luego espejean irónicamente en el marco de la selva de fin de siglo recreada en los capítulos alternos. El texto dice, relativizando la idea de la selva devoradora, que “Sebastián había fantaseado muchas noches con animales salvajes arrojándoseles desde la oscuridad, pero aparte de todos los sonidos de la noche, no había logrado ver ninguno. Salvo mosquitos, que por entonces le parecían mucho más sanguinarios que cualquier fiera que hubiese podido soñar” (2002: 49). Pero los imaginarios son tenaces, y el bisnieto repite la misma experiencia en su viaje río abajo: “Miguel ha oído muchas historias de niños dejados por minutos en la orilla y desaparecidos entre las fauces del caimán, o perros devorados a medio camino mientras cruzaban el río, o caimanes hambrientos que suben a las piraguas en busca de comida. Nunca pensó que pudieran resultar tímidos. Por ahora, sin embargo, los únicos que lo devoran son los mosquitos” (280-1). La idea de la selva malsana primero es objeto de sarcasmo mediante la exageración. Así, cuando Sebastián es mordido por una víbora surucucú mientras suda una fiebre, sus hombres lo llevan a Belém, en donde el médico le diagnostica “fiebre amarilla, intoxicación ponzoñosa, fiebre del dengue, gusanos intestinales e infecciones cutáneas diversas y un principio de disentería”, y luego le pide permiso “para exhibirlo a sus alumnos como catálogo vivo de enfermedades tropicales”, manifestando sorpresa de que todavía esté vivo “después de haber contraído prácticamente todos los males de la región y seguramente otros que él aún no había descubierto” (52). Un siglo después, en el viaje del bisnieto, lo que resulta malsano es el ambiente en las barriadas pobres de las zonas urbanas crecidas a orillas del río, en donde la aglomeración demográfica, sumada a unas condiciones de salubridad deplorables y a la carencia de una infraestructura hospitalaria adecuada, facilita la propagación de enfermedades:

Conforme la selva cercana a las ciudades desaparece y su fauna y flora van reduciéndose, los insectos, como las personas, migran hacia las ciudades en busca de alimento. En las últimas dos décadas, de hecho, se han descubierto más nuevas enfermedades que especies animales. La malaria y la leishmaniosis se han vuelto endémicas, las fiebres amarilla, dengue y *oropouche* han entrado a las zonas urbanas en categoría de epidemias, la hepatitis infecciosa ha producido cirrosis en miles de niños, igual que el mal de Chagas, que se mantiene latente en el organismo durante quince años y, de repente, mata sin aviso. (223)

Es como si las condiciones de atraso que la modernización está llamada a superar fuesen exacerbadas antes por las oleadas mismas de inserción modernizadora en el entorno selvático.

Si bien es claro que la franja tropical del planeta, la que contiene más variedad de especies, es también aquella en donde, por razones similares, “los patógenos alcanzan su diversidad máxima” (Hallé 2010: 272), es innegable que, como consecuencia de los desfases asociados a la llegada del mundo moderno al trópico húmedo, esos males hallan terreno abonado para expandirse y generar un daño mayor. La migración paralela de personas e insectos indica hasta qué punto la historia humana y la historia natural están entrelazadas, sin que los planes de desarrollo puedan seguirle el paso a las perturbaciones que, bajo la presión de la lógica capitalista, el primero de esos hilos ejerce sobre el segundo, desencadenando retroacciones imprevisibles. Es significativo a este respecto que las enfermedades causantes de la debacle demográfica de los pueblos selváticos no hayan sido las del trópico, sino las introducidas por los colonos europeos, contra las cuales aquellos no tenían defensas inmunológicas, como lo ilustran los estragos que ocasiona la gripa entre los mundurucús cuando Sebastián y Winston, su socio en el puesto cauchero, les contagian ese mal (Roncagliolo 2002: 153-8).

En los capítulos de la novela que transcurren en nuestra época, el interior de la Amazonía sigue siendo la alteridad, la última frontera de la modernidad, no porque atesore reductos que escapen a la influencia occidental, sino por la persistencia de formas de vida y concepciones del mundo propias de la región. El texto resalta la renuencia de la selva a su fijación en los parámetros de la ciencia moderna y sus nociones abstractas de espacio y de tiempo. Miguel aprende, en este sentido, que los mapas de la zona por donde viaja “se vuelven inservibles en pocos años, porque los mismos nombres se han repartido en distinto orden”, debido a las variaciones estacionales del caudal del río. “Igual que el espacio, la distancia se calcula en función del río. La frontera con Brasil está a seiscientos kilómetros de Iquitos, pero el tiempo para llegar cambia según la corriente, el tipo de embarcación, la condición física del remero, el nivel del agua. El concepto de tiempo se diluye en los caprichos del Amazonas, está sujeto a él” (67). Los cambios del lecho del río simbolizan la resiliencia de un mundo que, sin ser irracional, ya que obedece a su propia lógica interna, es refractario a los valores modernos de estabilidad y de control racional: “El Amazonas mismo, como Tomas y Miguel, no tiene un lecho propio por el cual discurrir, no tiene una casa, solo lugares de paso” (175). Si al principio el narrador resalta la fuerza genésica del río, su gigantismo hídrico, a medida que las historias avanzan destaca más bien la afinidad del río con los viajeros errabundos que navegan en él.

La frontera interior amazónica, en efecto, parece cada vez más empequeñecida y endeble ante el avance de la modernidad urbana. Allí donde muchos habitantes de las ciudades de Europa y América –encandilados por folletos turísticos, fotografías o documentales que le inyectan nueva savia a los viejos mitos del paraíso terrenal y del buen salvaje– se imaginan que existe todavía un bosque colosal más o menos intacto, compartido por grupos nativos dispersos viviendo en sintonía con el reino de los árboles y las aguas, en realidad la mayoría de la población está formada por caboclos pobres que habitan en áreas urbanas diseminadas a lo largo y ancho de la cuenca, muchos de los cuales conocen la espesura selvática sobre todo a través de la televisión y la radio. Consideremos uno de los numerosos pasajes que describen los efectos del avance progresista en el corazón de la selva:

Manaus se anuncia con ocho kilómetros de fábricas de cemento, industrias harineras y campos de ganadería abandonados por la erosión del suelo. Es el principio de los mil quinientos kilómetros de tierra arrasada que acompañan al Amazonas hasta su salida al mar. Conforme el remolque se desplaza pesadamente por la orilla, Miguel y Tomas ya sólo ven basura, montones de basura y barro, y en medio, personas que resultan difíciles de distinguir de los montones de basura y barro. El olor los desborda: pescado, cebolla, más basura, sudor. Para ellos, Manaus huele al sudor de más de un millón de personas y a lo que comen, y a petróleo, y a ruidoso motor de peque-peque y remolcador. Antes de tocar tierra, Miguel y Tomás se preguntan cómo alguien puede vivir ahí. (175)

La voz narrativa presenta aquí un vistazo panorámico de las orillas del río que, a partir de Manaus, ya no se parecen casi al paisaje descrito en las crónicas de los viajes de Orellana y Ursúa, en las que los bergantines eran fragmentos de civilización flotando en medio de una naturaleza grandiosa, ni tampoco a las páginas aún no escritas del Génesis, situadas al margen de la historia, de las que habla Euclides da Cunha en sus ensayos sobre la Amazonía (2006) y que numerosos autores reiteran luego. Ahora son las huellas de la ocupación de las riberas y la colonización del territorio las que alcanzan una magnitud continental, tornando inminente la fragmentación de los ecosistemas en un radio que no cesa de ampliarse, a medida que se abren caminos, se despejan áreas de cultivo y se multiplican las actividades extractivas legales e ilegales. El río mismo –que, a pesar de la construcción de autopistas y aeropuertos, continúa siendo la principal vía de comunicación para la mayoría de pobladores– contribuye al proceso de expansión de los asentamientos humanos, muchos de ellos propiciados por el arribo a la

zona de gente humilde con escasas opciones de sobrevivir de otro modo que no sea talando la selva aledaña¹⁷⁹.

Las imágenes de primer plano que surgen cuando el foco narrativo adopta la perspectiva de los chicos no son menos reveladoras. Como Miguel y Tomás se desplazan casi todo el tiempo a bordo de canoas u otras embarcaciones, su punto de vista no es panorámico, sino que refleja una percepción desde los bordes, desde la superficie, allí donde la corriente del río, la textura del barro, el amasijo de los desechos apilados en la orilla, el olor sofocante de la comida dominan la escena. Lo mismo vale para sus andanzas en la ciudad, las cuales revelan claramente que la «ley de la selva» no impera entre los árboles, como podría suponerse, sino en las calles y barrios de la urbe amazónica, poblados por una fauna variada. En marcado contraste con la humanización de los animales y de las plantas que hallamos en narrativas de la selva anteriores, esta vez son las acciones humanas en el entorno urbano las que aparecen animalizadas. Los ladronzuelos acechan cual aves de rapiña a sus potenciales víctimas. Las «pirañas» –así llaman a las putas en Manaus– andan en busca de clientes en las cercanías de los hoteles o en los muelles del puerto. En el estuario, llegando a Belém, las afueras de la otra gran urbe amazónica están infestadas de «garrapatas», vale decir, de pícaros y vagabundos como Brito, Ronaldo, Zezé, Edvaldo y los otros chicos cuyos caminos se cruzan con los de Miguel y Tomás en la última parte del viaje.

Paralelamente, el narrador retoma las metáforas de la selva devoradora, pero de forma tal que naturaleza y cultura no son ya dominios separados sino que aparecen trenzados en un mismo proceso de canibalización generalizada, en el que “todo se traga mutuamente” (306). Los humanos, lejos de sustraerse a esa dinámica, participan en ella con todo el peso de su actividad colonizadora. En esta visión, la cultura moderna no sustituye a la naturaleza, sino que es sólo una de sus manifestaciones –aunque una particularmente invasiva y parasitaria. El mito del viaje primordial de la Gran Serpiente sirve de inspiración para el ejercicio de inversión semiótica que propone Roncagliolo. Como es bien sabido, en muchas tradiciones orales de la Amazonía el hilo conductor de la vida local y de sus vínculos con la tierra es simbolizado por una serpiente, la Anaconda Celeste, cuyo recorrido solar desde el delta del río hacia el interior

¹⁷⁹ Para inicios de este siglo, cuando Roncagliolo publicó su novela, la población total de la Amazonía era de unos 33 millones de habitantes, de los cuales el 62% –unos 21 millones– vivía en ciudades (VV.AA. 2009: 176-9).

del continente origina –mediante el desmembramiento de su cuerpo, que se amolda de esa manera a la repartición de las aguas del río principal en una miríada de afluentes y tributarios– las múltiples comunidades que pueblan la cuenca¹⁸⁰. En *El príncipe de los caimanes*, dicho trasfondo mítico aflora en el contraste entre la sensación que le suscita a Sebastián la entrada en la selva con la que le suscita a Miguel la llegada a Manaus. Al inicio de su vida como cauchero, para Sebastián es muy difícil orientarse en la espesura porque tiene la impresión “de no estar en una floresta sino en el estómago de un monstruo” (49). Lo que le provoca una impresión similar a Miguel un siglo después no es la entrada en la selva sino el encuentro con la gran ciudad: “Si, como ha soñado Miguel, el río es una serpiente, y él mismo es una pequeña boa reptando por su cuerpo, Manaus debe ser el estómago donde miles de pequeños bichos como él fermentan y se descomponen antes de ser despedidos por el intestino, o peor aún, el mismo intestino, donde todo lo que existe, existe solo para ser desechado” (175).

Por un lado, la selva y la ciudad forman aquí un híbrido descomunal en el que la urbe es un componente ensamblado al gran organismo selvático, en calidad de «núcleo digestivo» o lugar privilegiado del metabolismo de los recursos de la región por parte de los pobladores humanos. Por otro lado, desde el primer capítulo de la novela Miguel había sido comparado con una cría recién nacida de anaconda, la cual, luego de romper su cascarón, tiene que salir al río y demostrar que es capaz de sobrevivir (26-7); la comparación con una anaconda se repite todavía una tercera vez, durante la iniciación sexual en la cual el chico «envuelve» con su cuerpo a Olinda (245-6). En consonancia con esta doble articulación, a lo largo del viaje Miguel aprende cuán poderosa es la conexión entre su ser humano y su ser animal, al tiempo que la densa red de vasos comunicantes de la que forma parte le muestra cuán difusas se han vuelto las fronteras entre la selva y la ciudad, razón por la cual la espesura selvática y las calles de un barrio pueden parecer igualmente el estómago o los intestinos de un monstruo. El acople

¹⁸⁰ Este es un tema bien documentado en la etnografía amazónica (Reichel-Dolmatoff 1975: 134; Correa 1990: 38 y 84), al que alude también el título de la novela *La serpiente sin ojos* de William Ospina. He aquí un resumen del relato: “Uno de los ciclos míticos más importantes, común a la mayoría de los pueblos de la Amazonía, es el que narra el origen de la humanidad, de los grupos étnicos, a partir del viaje realizado por la Anaconda Sagrada, la canoa culebra, que traía a los pueblos en su vientre y los iba depositando en su lugar correspondiente, donde tendrían su establecimiento, a las orillas de los ríos. El viaje de la Anaconda Sagrada se realiza en la dirección de Oriente a Occidente, es decir desde la desembocadura de los ríos hacia sus cabeceras en dirección a la cordillera de los Andes. Del cuerpo segmentado de la Gran Anaconda se originaron los diferentes grupos étnicos y según el segmento del cuerpo que les correspondió, cada grupo tiene ciertos atributos y ciertas relaciones que los vinculan y los diferencian de los demás” (Gómez 2008: 252).

selva-ciudad en el cual Miguel participa, aunque sólo sea a la manera de un diminuto reptil que se agita tratando de encontrar el conducto de salida, crea la imagen de un sistema envolvente en el que cuentan ante todo los flujos de energía y las relaciones de depredación que impulsan el funcionamiento de los ciclos biológicos.

Aunque pueda resultar chocante, la imagen es pertinente como recordatorio de que la inserción de los humanos en las redes tróficas es inescapable y de que, por ende, también ellos han de ser consumidos a la larga. Es más o menos obvio que todo cuando existe en los ecosistemas selváticos está destinado a ser digerido y reciclado en algún momento. ¿Pero acaso esa regla no aplica también para los ecosistemas urbanos modernos, sin importar el nivel de tecnificación que hayan alcanzado? La llegada de Miguel y Tomás a Belém en el cierre de la novela así lo indica, al mostrar los despojos de la civilización como parte esencial del paisaje: “El río se duplica en la bahía de Marajó, la miseria aumenta hasta cubrir colinas enteras y pelear palmo a palmo con los manglares y los aserraderos, el mal olor se incrementa. Solo disminuyen los pájaros y los peces, quizá espantados por la basura y la peste. Entre los estrechos *furos*, el tráfico se incrementa como en una gran carretera de desechos”. La miseria que rodea la ciudad, las interminables hileras de chabolas a lado y lado del río-carretera, la corriente inmensa que atraviesa la urbe con su población de peces, de sedimentos, de restos flotantes, proclama que el progreso y el atraso son facetas de un mismo proceso en el que la riqueza de unos está construida sobre la indigencia de otros y en el que la urbe refulge en medio de la naturaleza devastada: “Una vez traspasado el cinturón de *favelas* que la envuelve, la ciudad le parece a Miguel más monstruosa y a la vez más bella que Manaus” (301).

Uno de los aspectos claves de la novela radica en esta relación especular que se establece entre el esplendor de la civilización y las difíciles condiciones de vida de la mayor parte de la población amazónica. Por un lado, los colonos y visitantes occidentales persisten en buscar en la selva las riquezas de El Dorado, como Sebastián, o bien el paraíso perdido que echan de menos en sus países, como los turistas modernos. Los mestizos de la región sacan provecho de esa circunstancia. Buen ejemplo es el modo como se ganan la vida algunos pobladores del barrio de palafitos Belém, situado en Iquitos. Su trabajo consiste en ofrecer paseos turísticos a una aldea indígena en un barco: “Llevan a los gringos a un recodo del Itaya y la tripulación del barco baja antes que los pasajeros, se oculta entre la maleza, se quita la ropa y hace danzas y

ritmos nativos con un taparrabos y un par de plumas. La supuesta aldea solo tiene cuatro cabañas construidas al estilo de Belém y los gringos nunca reconocen a los tripulantes del barco, será que todos los indios les parecen iguales” (24). Lo burdo del engaño no impide que muchos turistas vuelvan a sus países con un cargamento de fotografías destinado a enriquecer su colección de experiencias exóticas. Por otro lado, los pobladores de la ribera del río, sobre todo los más jóvenes, viven encandilados con las imágenes de riqueza y de lujo que brotan de la pantalla de los televisores. Los productos de la industria cultural norteamericana son, no lo olvidemos, el principal motivo que lleva a Miguel a emprender el viaje río abajo: “Todo lo que sabe del resto del mundo lo ha visto en las películas de acción de la tele, pero todo lo que se ve ahí siempre le parece mejor que su ciudad, más bonito, más grande” (14). Miguel tiene la idea fija de llegar a Miami y comprar una camioneta Cherokee, Tomás desea casarse con una de las rubias espléndidas que le lanzan miradas desde los afiches de las tiendas, Olinda sueña con aprender inglés para viajar a Hollywood y, ¿por qué no?, llegar a ser actriz.

El final de la novela subraya la vastedad de la grieta que separa ambos mundos, por más que los recursos selváticos, en gran medida, hayan sido y continúen siendo explotados en función de un mercado global dominado por los países ricos, sin que la población local –con excepción de una elite concentrada en las grandes ciudades– obtenga mayores beneficios. Miguel y Tomás dejan atrás los rascacielos de Belém y salen al mar abierto, empujados por la corriente que los aleja del estuario. “–¿Y ahora? –pregunta Tomás–. ¿Adónde vamos?”, a lo que Miguel responde, encendiendo el motor de la lancha: “A Miami” (306). El autor sugiere en forma irónica que la probabilidad de que la Amazonía alcance el nivel de vida de los países ricos es comparable a la que tiene una lancha tripulada por dos adolescentes de llegar desde Belém hasta Miami, desafiando la inmensidad del océano. El texto destaca la vehemencia con la que los chicos se empeñan en dejar atrás un mundo empobrecido que, pese a su riqueza natural, no tiene muchas oportunidades que ofrecerles al cabo de siglos de implantación de estructuras orientadas a la extracción de los recursos valiosos requeridos por el crecimiento económico y el bienestar de las potencias industriales. Las historias cruzadas que forman la columna vertebral de *El príncipe de los caimanes* indican a las claras que el desarrollo y el subdesarrollo no pueden ser entendidos como fenómenos históricos desligados, sino que el

subdesarrollo es un producto de las mismas formas de explotación económica que hicieron posible el desarrollo¹⁸¹.

Pero el final de la novela incluye también una afirmación de la unidad que, más allá de las desigualdades e injusticias del orden capitalista global, subyace a las formas de vida que habitan en la biosfera. Cuando se alejan de la costa en la lancha, Miguel y Tomás vuelven por un momento la vista atrás y “sólo ven el sol ponerse, inundando el horizonte de púrpura y rojo, dejando que el anaranjado se cuele entre las últimas luces del día, hasta reverdecir y confundirse con el suelo, con el agua, con el mar, porque todo se traga mutuamente y todo vuelve a nacer. Es cuestión de tiempo” (306). En una visión holística como esta, los vegetales, los animales y los humanos están ligados por su pertenencia al orden de la naturaleza, y lo mismo vale para los valles y las montañas, los lagos y las islas, las casas y los nidos de los pájaros, los ríos y las carreteras, los termiteros y las ciudades. En ese orden, lo propio o típico del humano cede su lugar ante la fundamental finitud que hace hermanos a todos los seres que pueblan el vasto mundo, sean vivientes o inertes, aunque el respectivo lazo de solidaridad sea especialmente sólido en el caso de los seres vivientes, ya que dicha finitud implica la existencia de un límite infranqueable para el despliegue de cualquier actividad metabólica. Ningún depredador puede devorar los recursos disponibles en el entorno al que pertenece sin que le llegue el momento de ser devorado a su vez, aunque sólo sea por la boca de Cronos, el dios del tiempo, que, según se sabe, acaba por engullir sus propias creaciones.

Llanura, soledad y viento y *El príncipe de los caimanes* son, en suma, narrativas de la selva complementarias. Si la novela de González Martínez ofrece un estudio detallado de la humanidad de los animales, la de Roncagliolo enfatiza la animalidad de los humanos, la base orgánica que acompaña siempre a su capacidad simbólica y cultural. Sea en el corazón de la

¹⁸¹ En su historia ambiental del mundo, Ponting muestra que, en buena medida, la crisis ecológica actual se nutre de la doble herencia del colonialismo y el neocolonialismo: “Political and economic control of a large part of the world’s resources enabled the industrialised world to live beyond the constraints of its immediate resource base. Raw materials were readily available for industrial development, food could be imported to support a rapidly rising population and a vast increase in consumption formed the basis for the highest material standard of living ever achieved in the world. Much of the price of that achievement was paid by the population of the Third World in the form of exploitation, poverty and human suffering” (1991: 223). Ese sufrimiento está estrechamente relacionado con la dura cuota de expoliación padecida por los ecosistemas tropicales y sus pobladores no humanos, en la medida en que, como lo advierte Spurr, la empresa colonialista occidental “has proceeded through the stages of discovery, claiming territory, and setting up the Third World as a reserve of labor and natural resources” (1994: 184).

manigua o en medio de los rascacielos, en la corriente del río o en las avenidas limpias y bien iluminadas, en los palafitos hechos de troncos o en el confort de los espacios urbanos, en la miseria de las *favelas* o en los barrios ricos y los hoteles de lujo, los seres humanos siguen siendo entes necesitados de alimento y sujetos a la mortalidad, no menos naturales que las bandadas de pájaros y los grupos de monos en lo alto de las arboledas, o que las crías de las anacondas en la corriente del río. Al final, el círculo se cierra: Belém es el nombre del barrio de Iquitos donde nace Miguel y es también el de la ciudad con rascacielos y *favelas* en donde termina el viaje por el río, como si el flujo de la narración reprodujese la imagen arquetípica del *ouroboros*, la Gran Serpiente que se muerde la cola.

En la novela de Roncagliolo, esa imagen ya no alude sólo a los ciclos naturales y físicos sino también a los límites de la globalización. No en vano el advenimiento de la actual crisis ecológica –en la que el retroceso de la diversidad biológica y cultural es uno de los síntomas más inquietantes– coincide con el apogeo de la modernidad capitalista. Justo cuando la civilización parece triunfar sobre la naturaleza y someterla a sus designios, se pone de relieve con más fuerza que nunca su dependencia con respecto a ella, corroborando que la naturaleza (*φύσις*) es “ese reino entero que impregna al hombre mismo hasta la médula y del cual él no es dominador, sino que precisamente reina en él y alrededor de él”, englobando, por ende, la historia natural y la historia humana (Heidegger 1992: 51). Cuando más seguros estamos de dominar la biosfera es cuando más esta se nos escapa de control, debido, entre otras razones, a que la excesiva confianza en la capacidad de los recursos científico-tecnológicos para resolver los problemas se ve agravada por la negligencia reinante acerca de lo que significa depender de la naturaleza –entendida en el sentido amplio que involucra la realidad física, la biológica y la cultural–. Bien podría estar aquí la clave del título escogido por Roncagliolo para su novela. Las historias de Sebastián y de Miguel muestran que el humano, por más que quiera izarse como rey de la naturaleza o instalarse en la cúspide de la evolución, sólo puede ser, a lo sumo, el «príncipe de los caimanes», aquel que, aun siendo el más temible de los depredadores, está sometido a la ley de hierro que lo obliga a devolver, a su debido tiempo, la provisión de átomos con base en la cual se forjó su identidad pasajera –y a partir de la cual se forjarán luego otras identidades y otros puntos de vista, pasajeros también.

La idea de una comunidad de los seres existentes, central en el pensamiento amerindio y en la cosmovisión animista de los pueblos amazónicos, sólo ha tenido una presencia marginal en Occidente, rastreable en textos como las *Floreccillas* de Francisco de Asís o *Leaves of Grass* de Walt Whitman. En el terreno de la filosofía, un ejemplo notable es la biología filosófica de Hans Jonas, quien, empero, limita ese vínculo de hermandad a los seres vivientes. Según este autor, el rasgo clave que une a todas las especies, desde los organismos unicelulares hasta los mamíferos superiores, es el logro de una cierta libertad con respecto a la misma realidad física de la que dependen para existir. A través del metabolismo, los seres vivos se sustraen al mecanismo que gobierna la existencia de los seres inertes y empiezan a trabajar por cuenta propia en su autoconservación, pero no pueden hacer eso sin permanecer atados al ambiente del cual extraen energía y recursos. Por esta vía, “la forma vital se revela como superior a la materia, a la par que queda sometida a la materia de su entorno” (2000: 149). Esto implica que la libertad conquistada por el ser vivo tiene como precio “la dependencia existencial respecto de la naturaleza” (150). Los animales y las plantas conocen por ello una precariedad a la que son ajenos los seres inertes:

La identidad que se constituye a sí misma, precisamente porque es un producto funcional entre dos instantes y no un estado permanente, es de duración precaria y revocable, y la índole de creadora con la que paga los gastos de su continuación es una incesante evitación de la extinción. Esta identidad, cuya conservación sólo es posible como constante renovación –la forma es libre en relación con la materia, pero no libre de ella– está desde el comienzo bajo el signo de lo percedero, de la aniquilabilidad y de la muerte. (151)

En una vena semejante, los cuentos y las novelas de la selva que he comentado en este capítulo, al destacar los lazos que unen al humano con los animales y los vegetales, subrayan igualmente su condición de ser frágil y percedero. El problema es que, ante esa evidencia, el humano suele incurrir en dos errores onerosos. El primero consiste en creer, de forma vana y arrogante, que él es el único entre los seres vivientes capaz de experimentar la angustia derivada de tal precariedad. Las narrativas de Horacio Quiroga, Manuel González Martínez y Ciro Alegría se sitúan en una perspectiva que pone en entredicho esa premisa antropocéntrica. Para estos autores, los animales experimentan a su manera las posibilidades emotivas y anímicas derivadas del hecho de estar vivos, y, en consecuencia, experimentan también un sentimiento de pérdida asociado a las manipulaciones y los ataques de los que son objeto por

parte de los humanos. Si bien la capacidad de los árboles y las plantas para constituir una subjetividad no humana parece menos obvia, la visión integral de la selva implícita en los textos aquí considerados, así como la condición de los vegetales como productores dentro de las cadenas tróficas, los convierte en actores esenciales del delicado tejido ecosistémico, de forma que su destrucción irracional supone un daño directo infligido a las especies animales que se nutren de ellas o que interactúan con ellas en las complejas redes de interconexión que distinguen a los ecosistemas tropicales.

El otro error que puede cometer el humano ante la evidencia de su mortalidad consiste en recubrirla con un manto de olvido tranquilizador, persuadiéndose de que sería posible encontrar o construir un lugar en el que, gracias a la inmersión en la pureza natural o en las burbujas protectoras creadas por el progreso civilizatorio, podría sustraerse a la ley en virtud de la cual los seres tarde o temprano tienen que ser reciclados para abrirle paso al surgimiento de nuevos seres, de nuevas posibilidades vitales. Las aventuras de Sebastián, Miguel y Tomás en *El príncipe de los caimanes* resaltan el hecho de que no es posible navegar indefinidamente en las aguas del río y de que, por lo tanto, hay que saber decir adiós, ya que toda aventura existencial tiene un tiempo de caducidad –sin que eso la haga menos digna de ser vivida. De ahí la inutilidad de fatigar la selva en busca de un paraíso terrenal o un mítico El Dorado ajeno a las corrupciones del mundo, o de creer, por el contrario, que los auténticos tesoros están en las ciudades deslumbrantes y sofisticadas que salen por la televisión, como se imaginan Miguel y Tomás. En mitad de la más densa espesura o en el corazón de la urbe más moderna, los seres humanos seguimos siendo animales sujetos a las necesidades cotidianas y al desgaste que el tiempo trae consigo. La tarea de la civilización no es eludir esos límites impuestos por la naturaleza, ni menos aún derribarlos, sino ayudarnos a forjar un estilo de vida ajustado a ellos y a la vez respetuoso con los demás seres vivientes.

Capítulo 8

A la sombra de la mirada imperial: conocimiento y percepción local del mundo selvático

«La coca es buena para el hambre, para la sed, para la fatiga, para el calor, para el frío, para el dolor, para la alegría, para todo es buena. Es buena para la vida. A la coca preguntan los brujos y quien desee catipar; con la coca se obsequia a los cerros, lagunas y ríos encantados; con la coca sanan los enfermos; con la coca viven los vivos; llevando coca entre las manos se van los muertos. La coca es sabia y benéfica.»

Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno*, 299.

«Désormais, le gouvernant doit sortir des sciences humaines, des rues et des murs de la cité, se faire physicien, émerger du contrat social, inventer un nouveau contrat naturel en redonnant au mot nature son sens originel des conditions dans lesquelles nous naissons – ou devrons demain renaître.»

Michel Serres, *Le contrat naturel*, 75.

El libro *La tangarana* de Arturo Hernández incluye un relato de especial interés para cualquier lector interesado en la dimensión ambiental de la condición humana. Me refiero al cuento “Por el pongo de Aguirre”, que recrea los hechos relativos a una emergencia acaecida en el valle del río Huallaga durante una temporada invernal excepcionalmente intensa. Dicho valle se sitúa en la zona del Perú conocida como la «ceja de selva», donde el bosque de la planicie amazónica occidental se encuentra con los Andes y los ecosistemas de selva húmeda trepan por las laderas de la cordillera hasta alturas considerables. Cuenta el texto que, en aquella ocasión, parte de la ladera de una montaña había caído en las aguas del Huallaga, provocando su desbordamiento. Si bien las aguas al cabo se abren paso y el valle escapa a la inundación, en un sector del río que forma un cañón de difícil acceso –llamado por los aldeanos el Pongo de Aguirre– queda atravesado un peñasco, contra el cual choca con violencia la corriente, lo que interrumpe la navegación y ocasiona el desabastecimiento de las poblaciones ribereñas río abajo. Desde Lima se envía un grupo de ingenieros, pero sus proyectos para despejar el paso resultan muy costosos y difíciles de ejecutar en un lugar tan apartado. Luego de muchos titubeos y a modo

de último recurso, los ingenieros contratan a un ex minero de la región, llamado Robinson, quien dice que es capaz de llegar hasta el peñasco y volarlo con dinamita. Con ayuda de veinte peones, Robinson pone en práctica su plan y, para alegría de todos los lugareños, consigue reactivar el paso de embarcaciones.

Dos aspectos de este relato merecen ser destacados. Por una parte, es llamativa la forma en que la ciencia y la técnica occidentales, representadas por los ingenieros enviados desde la capital a resolver el problema, se declaran impotentes allí en donde, al final, triunfa el saber empírico local. A pesar del prestigio y de los conocimientos obtenidos gracias a su formación académica, en el momento de trabajar sobre el terreno los ingenieros no logran dar con una solución práctica, adaptada a la situación y a los recursos disponibles, mientras que Robinson, sobreponiéndose a su pobreza y a su afición a la bebida, se las arregla bien con la ayuda de los peones mestizos: “La profesión que se funda en el racionalismo de las ciencias exactas, recurrió pues al empírico; la técnica formada en las universidades apelaba al intuitivo creado por Dios. Los ingenieros acudieron una mañana a la choza de Robinson, aun cuando tenían una vaga impresión de que estaban practicando un acto de dudosa racionalidad” (Hernández 1969: 86). El narrador contrasta con ironía la rigidez de los ingenieros con la plasticidad imaginativa de Robinson. Al constatar cómo el minero y los peones abren una trocha que, bordeando el precipicio, llega hasta un punto situado justo encima del Pongo de Aguirre, los ingenieros deducen que el plan de Robinson es construir una escalera convencional de unos setenta metros de largo para llegar, desde lo alto del acantilado, hasta el peñasco atravesado en el cauce. Dadas las circunstancias, la iniciativa les parece suicida. Pero la idea de Robinson es distinta: “—Lo peligroso está en emplear troncos rígidos que pueden quebrarse. Los palos delgados y largos de la espintana nunca se rompen; se cimbran con el peso, pero no se quiebran. Y eso es lo que necesitamos: la resistencia y la flexibilidad de estos palos de fibras trenzadas” (88).

Al universalismo de la ciencia se le opone así la especificidad de un saber anclado en la realidad regional y bien articulado con el contexto concreto de intervención. Los proyectos de los ingenieros, a despecho de la racionalidad tecno-científica que los respalda, fracasan porque su implementación requiere unas inversiones cuantiosas que el país no puede permitirse. Pero incluso si se contara con los recursos financieros, lo cierto es que la solución propuesta por Robinson es mucho más económica y viable, aunque también más arriesgada. Buena parte de

la hazaña del minero consiste en aprovechar las características de ciertos bejucos y tallos abundantes en ese sector de la selva, que aun siendo ligeros y flexibles, le permiten construir una escalera colgante dotada de la resistencia necesaria para soportar el peso de varios peones:

Aquel racimo de hombres sujetos en el extremo de esa original estructura, que oscilaba vertiginosamente, parecía estar empleando varillas como las de pescar. Finalmente se vio que trabajaban colgados de sus gruesas lianas, pues la estructura había tomado una orientación vertical ¡pero ya estaba sobre el peñón! El último tramo fue fijado sólidamente por Robinson en la roca, y el puente dejó de balancearse adquiriendo la necesaria estabilidad. El puente resultó una maravillosa, aunque precaria, obra de ingeniería. (89-90)

Apoyándose en la experiencia adquirida con los años y en el íntimo conocimiento de los materiales que utilizan, Robinson y sus hombres consiguen llevar hasta el peñasco la carga de dinamita necesaria para hacerlo explotar, exponiéndose en todo momento al peligro de dar un mal paso y caer en las raudas aguas a una muerte segura. Y es aquí donde sale a relucir el segundo aspecto que quiero destacar del cuento, a saber, la invisibilización del saber y del trabajo local periférico por parte de los representantes del centro hegemónico. Mientras dura la crisis y luego que esta se resuelve a satisfacción de todos, los funcionarios del gobierno en Lima ni siquiera se enteran de la existencia de Robinson y sus peones –así como en su época el rey Felipe II nunca supo de la existencia del conquistador Lope de Aguirre, a quien alude el título del relato–. Durante las obras, los ingenieros venidos de la capital se limitan a hacer vagas indicaciones “desde su invulnerable orilla” (90), en tanto que el minero y los peones se juegan el pellejo elaborando paso a paso la escalera, balanceándose sobre el abismo en cuyo fondo retumban las caudalosas aguas del Huallaga, y cavando luego un agujero en el peñasco para poner en él los explosivos. Después del restablecimiento del comercio ribereño, el deseo de festejar y de felicitar a los autores de la proeza cunde entre la población:

Esa noche menudearon los brindis en el banquete, y los discursos expresaron en cálidas frases la gratitud del país hacia los técnicos que sin adecuados medios materiales lograron someter al río a su cauce milenario. Pero los verdaderos actores de aquel drama, aquellos hombres innominados que habían expuesto sus vidas, quedaron excluidos. Nadie les prodigó frases de alabanza ni estrecharon sus manos rudas en gesto congratulatorio. Ahí estaban como espectadores mirando desde la ventana el desarrollo del banquete con una expresión de tristeza. Verdad es que uno de los técnicos, al contestar los discursos que les prodigaban, elogió la eficiente mano de obra que habían utilizado; pero de allí no pasó. El heroico hombre anónimo quedó en el anonimato. (91-2)

La asimetría de la situación se hace más patente si notamos que la ingeniosa solución implementada por Robinson no supone un rechazo de la ciencia ni de los medios técnicos que ella aporta, simbolizados en este caso por la dinamita. Lo que hace el minero es más bien facilitar el uso eficaz de ese recurso. A diferencia de los ingenieros, que no hallan la forma de adaptar los conocimientos adquiridos en la ciudad a la situación que les toca enfrentar en la selva, la pericia demostrada por Robinson y los peones es el fruto de un fino ajuste obtenido gracias a una larga experiencia en el mundo selvático. En lugar de apoyarse en un saber traído del exterior, el trabajo de estos hombres se basa en la historia personal de sus relaciones con el entorno en el que viven y que, a fin de cuentas, nadie conoce mejor que ellos. No obstante, los ingenieros se muestran impermeables a ese saber local, y el único que les concede cierto crédito a los peones, se refiere a ellos como simple «mano de obra» eficiente. Es evidente que los ingenieros ven a los aldeanos como sus subordinados naturales. El propio Robinson es consciente de la distancia que separa su mundo del de los ingenieros, e incluso sabe que, por estar hondamente enraizados en su experiencia concreta, los conocimientos requeridos para llevar a buen término su plan son intransferibles, en el sentido de que no se pueden reducir a una fórmula abstracta que pueda transmitirle a sus interlocutores. Por eso el día que lo contratan, cuando los ingenieros le piden que explique su plan, el minero se niega: “—Aunque lo dijera no podrían uds. ejecutarlo” (86). Todo esto revela hasta qué punto la ingratitud e injusticia de las que los peones se sienten víctimas al final no son coyunturales sino que están sólidamente incrustadas en el sistema de relaciones sociales vigente.

El menosprecio del saber empírico en favor del conocimiento científico, del punto de vista local en favor de la abstracción universalista, de la población campesina iletrada en favor de los profesionales universitarios educados en la ciudad, del exigente trabajo físico en favor del distanciamiento intelectual con respecto a la realidad material, y, a la larga, de la naturaleza en favor de la cultura: todo ello hace parte de esa estructura y esa visión dualista del mundo que constituye al mismo tiempo uno de los lastres más pesados dejados por la época colonial en América Latina, y uno de los legados más contraproducentes de la modernidad occidental al mundo global en el que vivimos hoy. En contravía de esa tendencia, el cuento de Hernández sugiere que el saber local es decisivo a la hora de resolver problemas derivados de la relación de los grupos humanos con sus entornos ambientales. Desde esta perspectiva, la familiaridad

de los campesinos y de los aldeanos con las características biogeográficas de los ecosistemas en los que habitan pasa a ser un factor determinante en el contexto de la actual crisis ecológica, tal como lo han subrayado investigadores de diversas disciplinas¹⁸².

En las páginas que siguen me propongo adelantar una exploración de la forma en que la visión de las comunidades locales acerca de los animales y las plantas, los ríos y los lagos, los suelos y el bosque es recreada en las narrativas de la selva, dando paso en algunos casos, y con variados niveles de profundidad, a una impugnación de las posturas hegemónicas que sobrevaloran el conocimiento y las técnicas procedentes de Occidente al tiempo que desdeñan la pertinencia o la validez de las contribuciones realizadas por los pobladores locales. En un primer momento, haré una revisión general del papel jugado por los chamanes, curanderos y guías en diversos relatos, haciendo énfasis en la novela *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* del poeta y narrador peruano César Calvo, y luego me detendré en una de las escasas novelas en que la figura del guía local no es encarnada por uno de los personajes secundarios sino por el personaje principal, a saber, *Un viejo que leía novelas de amor*, del escritor chileno Luis Sepúlveda.

La rehabilitación del saber local: brujos y curanderos en Las tres mitades de Ino Moxo de César Calvo

A lo largo y ancho de la América hispánica, los sabios y chamanes indígenas fueron objeto de sospecha, recelo o franca abominación desde los primeros tiempos de la conquista. En Mesoamérica y los Andes, principales focos de la colonización, desde muy temprano los misioneros españoles manifestaron toda suerte de inquietudes a propósito de las mezclas entre

¹⁸² Según Hornborg, el reconocimiento del saber local no implica una idealización irracional de las formas de vida premodernas sino que, por el contrario, es la base para una revisión profunda del racionalismo moderno: “The contextualist position is not mysticism but a sober recognition of the limitations of totalising institutions and knowledge systems. It is an argument not for regression but for a *recontextualisation* of the production of knowledge. Because of the sheer complexity and specificity of ecosystemic interrelationships and fluctuations, it is not unreasonable to expect that optimal strategies for sustainable resource management are generally best defined by local practitioners with close and long-term experience of these specificities, and with special stakes in the outcome” (1996: 54). En una tónica similar se pronuncia Serres al subrayar cuán valioso ha sido para el desarrollo de la civilización el acervo de conocimiento empírico de los campesinos, quienes viven “plongés dans le temps extérieur des intemperies” y cuyo trabajo depende crucialmente “de l’état du ciel et des saisons” (1992: 52). Para una amplia revisión del creciente impacto del conocimiento ecológico local y la faceta humana de la conservación ambiental en el diseño de programas de desarrollo, ver Sillitoe (2009).

la concepción del mundo promovida por la evangelización y las persistentes creencias indígenas que, a los ojos de las autoridades eclesiásticas, constituían un fondo de paganismo encubierto bajo el frágil barniz cristiano de las poblaciones recién convertidas (Gruzinski 2012a: 278-81). La desconfianza con respecto al saber de los chamanes y herbolarios fue particularmente intensa en las regiones selváticas. Debido a las dificultades que suponía la entrada en las tierras bajas de bosque húmedo y a los rumores que el desconocimiento y el miedo magnificaban, esas zonas fueron imaginadas con frecuencia por los europeos como enclaves propicios para la proliferación de prácticas perversas que iban desde el consumo de plantas con poderes supuestamente demoníacos hasta diferentes formas de canibalismo. Estas y otras representaciones análogas fijaron una tendencia duradera que preparó el terreno para la estigmatización, mucho más reciente, de costumbres indígenas ancestrales como las ligadas al uso cotidiano de la hoja de coca o al empleo regular de ciertas plantas alucinógenas para fines medicinales.

La novela *Bubinzana. La canción mágica del Amazonas* (1960) de Arturo Hernández ilustra bien la tenacidad con la que persistía, a mediados del siglo XX, el legado de descrédito heredado de la época colonial. En ella se narra la historia del padre Sandro, un sacerdote que se interna en la selva al frente de un grupo de expedicionarios con el propósito de fundar, en un lugar ajeno a la influencia de la civilización, una comunidad humana regenerada. Bajo la guía de un brujo mestizo llamado Alfonso, los viajeros llegan al lago El Paraíso, en cuyas orillas construyen un caserío. Pero el padre Sandro sucumbe al doble influjo maléfico de la selva y del brujo, y el proyecto culmina en fracaso. El final de los dos protagonistas es dramático: mientras el padre Sandro muere pocos días después de beber una dosis muy fuerte de ayahuasca que lo deja a merced de las malas artes del brujo, este muere sacrificado por un grupo de aborígenes que lo entregan como víctima a una boa constrictora. Dándole nuevo impulso a imaginarios rancios, a lo largo del texto el narrador caracteriza la selva como un paraíso exuberante que, sin embargo, está impregnado de malignidad: “El corazón de la selva virgen trasmite cierta sensación de hostilidad que intimida. De su espíritu que envuelve misteriosamente, deben haber nacido la magia, la superstición y la idolatría” (1960: 112). Se trasparenta aquí la percepción colonial que, incapaz de percibir en la selva las huellas de la actividad de sus pobladores humanos, la cree «virgen», pero que, por otra parte, puebla ese ámbito

aparentemente intemporal, cuya coherencia interna desconoce, con los fantasmas y espectros nacidos de su propia incomprensión: “El interior de los lugares sumergidos de vegetación más o menos alta, ostentaba parajes sombríos de maraña indescrptible que hacía pensar en la existencia de una locura vegetal” (28). La fe religiosa se ve envuelta así en una lucha difícil con unas creencias mágicas respaldadas por el hálito amenazador que emana de la naturaleza circundante.

En este contexto, las propiedades alucinógenas de la ayahuasca parecen ser una tentación peligrosa que conduce a los hombres a la perdición, y las palabras del brujo Alfonso parecen siempre portadoras de oscuros maleficios. El padre Sandro cree reconocer en las acciones de Alfonso los efectos de un poder mágico o misterioso poseído por este y explicable sólo en términos de una fuerza diabólica que lo respalda. La imagen malévola que el texto proyecta del personaje resulta casi caricaturesca y hace pensar en la oleada de curanderos farsantes que han prosperado desde aquella época en la Amazonía gracias a la credulidad de muchos colonos mestizos y visitantes blancos. Tal representación, empero, contribuye a perpetuar los viejos malentendidos. Es significativo que el mismo autor que reivindica el conocimiento local del mestizo Robinson frente a las pretensiones omnicomprensivas de la ciencia y la técnica modernas en “Por el pongo de Aguirre”, y que además tiene reputación de conocer la selva mejor que otros escritores por haberse criado y vivido en ella muchos años, ofrezca en *Bubinzana* una imagen casi unidimensional del uso de la ayahuasca. En 1969, un año antes de su muerte, Hernández publicó una versión corregida y abreviada de la novela, pero en ella el reduccionismo se hizo aún más agudo, pues los hechos que en la versión larga eran narrados por el padre Sandro y aparecían por ende tamizados por su subjetividad atormentada, en la versión corta son narrados por un narrador omnisciente, lo que le da un aire de objetividad a la imagen negativa del brujo ayahuasquero.

Como cualquier actividad portadora del aura de lo religioso y lo trascendente, el uso de la ayahuasca está expuesto a los peligros derivados del surgimiento de embaucadores y de falsos profetas. Pero esa sólo es una de las facetas –y una de las más recientes, debido a la intensificación de los intercambios entre las tribus indígenas y el mundo occidental en las últimas décadas– de una costumbre que se remonta muy lejos en el tiempo y que cumple funciones complejas en las sociedades autóctonas. El tema sido objeto de un intenso asedio

investigativo desde mediados del siglo pasado y la bibliografía no cesa de aumentar (Labate y Cavnar 2014, Schultes y Raffauf 1992, Luna 1986, Reichel-Dolmatoff 1975). Hoy en día es un hecho bien establecido que el empleo de la ayahuasca responde a estrategias de regulación de la vida social en muchas comunidades selváticas, entendiendo «vida social» en un sentido amplio que incluye las relaciones con los animales, el bosque o los espíritus de los muertos, así como las diferencias y conflictos relativos al acceso a los recursos de la selva entre grupos vecinos o entre chamanes rivales¹⁸³. Es bien sabido asimismo que las propiedades curativas y alucinógenas de la ayahuasca en sus diferentes variedades no depende sólo de las sustancias contenidas en ellas, sino también del conocimiento acumulado durante siglos en torno a las modalidades correctas de su uso, lo que exige de parte de los curanderos una larga y exigente preparación imposible de reducir a unas recetas simples o a un manual de instrucciones, y de parte de los beneficiarios una actitud que no se reduzca al simple deseo de experimentar sensaciones novedosas o de encontrar un atajo hacia lo sobrenatural¹⁸⁴.

Aunque el interés de los estudiosos y del público occidental por la ayahuasca ha vivido un incremento exponencial en los últimos cincuenta años, el corpus de las narrativas de la selva no contiene casi ejemplos de obras centradas en el tema. Existe, sin embargo, un texto digno de comentario detenido: *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*, novela publicada originalmente en 1981 por el escritor peruano César Calvo. En esta obra se narra, apelando a un lenguaje cargado de poesía, el viaje del autor y de su doble ficticio César Soriano –quien oficia como narrador protagonista– en busca del brujo Manuel Córdova, alias Ino Moxo («pantera negra»), así como sus encuentros con este y otros curanderos de la región. A diferencia de lo que sucede en *Bubinzana* de Hernández, en la novela de Calvo hallamos una

¹⁸³ Como lo anota Calavia, “ayahuasca among forest peoples is mostly about sociality: a negotiation among human and nonhuman companions and neighbors; an activity that establishes networks, sometimes precarious, between kin and affines; masters and apprentices; brothers-in-law; animal spirits and the dead; or a battle-ground between rival shamans. Euphemisms about medicine and religion obscure a darker and more complex reality in which shamanism necessarily involves witchcraft, or to use less exotic terms, very real microconflicts among neighbors, kin, and rivals over knowledge, power, and economic resources” (2014: xx).

¹⁸⁴ Escribe al respecto Miller Weisberger: “Ayahuasca can reveal realms of consciousness and also heal many physical ailments and illness, even so-called terminal ones, but this may not be possible entirely on its own. These cures can be accomplished when the plant medicine is combined with the advanced mastery of the graduated or adept drinker, who as a result of a lifetime of earnest spiritual training and practice, using methods handed down from generations of devoted masters, is able to associate with powerful healing spirits and to direct energy appropriately” (2013: 303). En una línea similar se pronuncia Favaron: “Para que la ingestión de *ayawaska* otorgue sabiduría a los humanos, es necesario seguir las formas rituales que transmitieron los *Espíritus Maestros*” (2012: 289).

afirmación vigorosa de una visión del mundo alternativa con respecto a la racionalidad modernizadora. Basta con repasar los títulos de algunos capítulos para constatar la vocación resueltamente anticartesiana y antidualista de la obra: “Las hembras que no pueden tener hijos paren un arcoíris”, “Cierta pájaro devora pueblos enteros”, “Se cumplen las profecías de la flor del tohé”, “Todos los campas son asesinados pero ninguno muere” o “Donde se verá que las máscaras están siempre debajo de la cara”. La constante convergencia de lo real y lo alucinatorio, lo presente y lo evocado, lo natural y lo sobrenatural le confiere a esta narración una atmósfera de realismo maravilloso selvático.

Ino Moxo es un personaje real cuya historia juvenil ya había sido reconstruida, a partir de varias entrevistas con él, por F. Bruce Lamb (1974), en un relato divulgativo que gozó de popularidad en los años setenta y ochenta, titulado *Wizard of the Upper Amazon. The Story of Manuel Córdova-Rios*. Los hechos principales de ese relato coinciden con los que evoca la novela de Calvo. Nacido en la ciudad de Iquitos e hijo de un cauchero, Córdova habría vivido desde los trece hasta los veintiún años entre los amawaka, un grupo indígena que lo rapta y se lo lleva monte adentro a fin de contar con un aliado mestizo en su lucha contra los blancos en la fase final de la bonanza cauchera. Convertido en aprendiz del curaca Ximu, en ese lapso Córdova –que pasa a llamarse Ino Moxo– les enseña a los amawaka el uso de las armas de fuego y las formas de intercambio comercial del caucho, al tiempo que aprende de su maestro los principios del vegetalismo, los procedimientos de cacería y demás elementos de esa cultura indígena. Después de la muerte de Ximu, Ino Moxo asume la jefatura de la tribu, pero luego regresa a Iquitos, en donde adquiere amplia reputación como brujo. A diferencia del texto de Lamb, que adopta el estilo convencional de un relato de aventuras enfocado en el tiempo que Ino Moxo vivió entre los amawaka, la faceta del personaje en la que Calvo centra la atención es su actividad como curandero. Su novela efectúa, de hecho, un amplio recorrido por el universo de la ayahuasca, complementando la semblanza de Ino Moxo con historias y apuntes relativos a otros cuatro brujos vegetalistas amazónicos –don Juan Tuesta, don Hildebrando, don Javier, Juan González–. Puede afirmarse por eso que, si *Llanura, soledad y viento* de Manuel González Martínez nos brinda un inusual ejemplo de novela «etológica», *Las tres mitades de Ino Moxo* de César Calvo nos brinda un ejemplo, no menos inusual, de novela «etnobotánica».

La novela tiene cuatro partes –“Las visiones”, “El viaje”, “Ino Moxo” y “El despertar”–, de las cuales la primera recrea las visiones experimentadas por varios personajes durante la «mareación» o trance, la segunda refiere el viaje del autor y su doble al país de los amawaka, la tercera presenta las evocaciones de Ino Moxo sobre algunos eventos de su vida y sus explicaciones sobre el arte de curar con ayuda de plantas, y la cuarta, a modo de epílogo, relata cómo el viajero y su doble se reunifican al regreso, en Iquitos, luego de una última mareación. Lo que más ha llamado la atención de los pocos críticos que han glosado la novela no son los hechos narrados, a menudo enigmáticos y fragmentarios, sino la forma en que la narración refleja el influjo de las percepciones suscitadas por el uso de la ayahuasca o «yagé» –como se llama al bejuco en otras zonas de la selva, sobre todo en la Amazonía colombiana–. Según lo anota Wylie, la novela de Calvo expresa, desde el inicio, “las visiones, los sonidos y los aromas de la selva, tal y como estos se aprecian bajo los efectos del yagé” (2013: 199), poniendo de relieve “el inimaginable detalle con el que esa planta permite percibir el mundo natural” (200). El propio Ino Moxo asegura que es posible distinguir y entender, durante un trance de ayahuasca, las voces de los árboles y las plantas: “yo puedo escuchar a esa raíz, a ese arbusto, a esa flor, a esa liana, y así determino cuál es su ánima, qué soledad la rige, o compañía, cómo fue que nació, para qué sirve, qué clase de dolencias desmemoria, con qué males engorda” (Calvo 2011: 234). Esto muestra que el poder alucinógeno de la planta no es para los brujos un recurso que les permita abandonar el plano de lo natural a fin de acceder a lo sobrenatural, sino uno que les permite apreciar con mayor nitidez la naturaleza misma. La cuestión no es saltar de la inmanencia a la trascendencia sino recorrer, con una capacidad de percepción agudizada, el propio plano de inmanencia, la superficie del mundo.

Visto desde este ángulo, el empleo de la ayahuasca y de otras plantas aparece como una estrategia de exploración y de investigación de la selva por parte de los indígenas, pero no una que se traduzca en un método o un sistema de reglas similar a la investigación científica occidental, razón por la cual su manera de proceder es irreductiblemente premoderna –lo que no implica, en mi opinión, un juicio peyorativo o desaprobatorio–. Tal faceta de la vida selvática sale a relucir cuando Ino Moxo refiere su formación como brujo al lado del curaca Ximu. La meta del aprendizaje recibido allí se condensa en una fórmula precisa: “Entender a la selva” (232). Ino Moxo dice que Ximu le enseñó “todos los idiomas, los hablars de los pájaros

y también los idiomas de los vegetales, y los más intrincados de las piedras”. Dentro de ese vasto mundo de voces que pueblan la espesura, aprender el lenguaje de las plantas es crucial, ya que un curandero debe saber distinguir “las vocaciones dañosas y honradas de las hierbas”. Dada la inmensa variedad de especies vegetales del bosque, hasta los chamanes más experimentados sólo pueden enseñarle a su discípulo una pequeña fracción de los usos y mezclas posibles entre extractos de especies distintas. Por eso el discípulo necesita desarrollar la habilidad de experimentar y ampliar por sí mismo su comprensión del poder de las plantas. Ino Moxo le agradece a su maestro el haber sido un mentor idóneo a este respecto: “Más que nada me enseñó a escuchar, me enseñó a saber escucharlas, puso mi oído sobre sus potencias, en sus conocimientos e ignorares, mediante el ayawaskha... Y algo peormejor: Ximu me enseñó a distinguir los días de las plantas. Porque unos días la planta es hembra y sirve para una cosa. Y otros días la misma planta es macho y sirve para lo contrario...” (234). La centralidad de la ayahuasca se deriva del hecho de que, en casi toda la Amazonía occidental, los curanderos la utilizan como “una herramienta para el estudio de las propiedades de otras plantas” (Luna 1986: 66). La ayahuasca es, en la novela de Calvo, el ejemplo privilegiado de lo que los mestizos amazónicos llaman «plantas maestras».

En concordancia con este enfoque, Ino Moxo rechaza la concepción que reduce la ayahuasca a la categoría de planta alucinógena. Para nosotros, dice el brujo, la ayahuasca “no es placer fugitivo, ventura o aventura sin semilla, como para los virakocha. El ayawaskha es puerta, sí, pero no para huir sino para eternar, para entrar a esos mundos, para vivir al mismo tiempo en esta y en las otras naturalezas, para recorrer las provincias de la noche que no tienen distancia” (Calvo 2011: 236). Buena parte de los recursos poéticos desplegados por el narrador se orientan a reproducir la textura alucinante de esos mundos, de esas naturalezas que están en la selva y se tornan accesibles a través de las ventanas abiertas gracias a la ingestión de la ayahuasca¹⁸⁵. Las enumeraciones repletas de vocablos locales referentes a la fauna, la flora y

¹⁸⁵ El uso del plural «naturalezas», que puede causar cierta extrañeza en este contexto, hace referencia a la faceta del animismo que Viveiros de Castro propone llamar «multinaturalismo» (1998: 430). Taylor aclara su significado en términos precisos: “Du point de vue animiste, la variabilité de formes corporelles renvoie en effet à des manières distinctes d’être dans le monde : à chaque corps correspond une façon spécifique de s’articuler à l’environnement et de le percevoir, en somme une « nature » particulière, composée à partir des éléments d’un réel commun à tous. Ainsi, un jaguar appréhende comme de la bière de manioc le sang de ses proies, tandis que pour un colibri c’est le suc des fleurs qui occupe cette position. Dans cette combinatoire « multinaturaliste »... chaque élément du cosmos change de place en fonction de sa valence pour une espèce donnée” (2010: 41).

otros aspectos de la región –el texto incluye al final un detallado glosario, similar a los que solían acompañar las narrativas de los años veinte y treinta– procuran recrear las sensaciones ligadas a los olores, sonidos, formas, sabores y colores que brotan y se suceden en cascada mientras dura el trance. Los efectos de yuxtaposición y de repetición así obtenidos al cabo suscitan, como lo apunta Wylie, “un ritmo hipnótico y envolvente con un fuerte acento de oralidad” (2013: 200). Ese ritmo trae a la memoria a su vez la cadencia sugestiva de los «icaros» o cantos mágicos tarareados ritualmente por los brujos y chamanes durante la preparación de ciertas medicinas, durante sesiones de curación, o incluso durante algunas actividades de pesca (Luna 1986: 97-100). Buen ejemplo de ello es el proemio en el que Ino Moxo enumera, a lo largo de siete páginas, las «pertenencias del aire»: algunos de los incontables sonidos de la selva, de los incalculables seres de la espesura.

Otro recurso constantemente utilizado por el autor es la alternancia de planos narrativos. Por esta vía, el lector se ve inmerso en un mundo en donde los límites entre lo alucinatorio y lo real, entre la selva interior y la exterior, entre el pasado y el presente, con frecuencia se tornan borrosos. El denso sistema de vasos comunicantes que trenza la realidad con el sueño y el trance con la vigilia acaba formando un plano único que se pliega y repliega una y otra vez. Este rasgo de la escritura de Calvo responde a su esfuerzo por mimetizar uno de los aspectos centrales de los modos de conocimiento de las poblaciones autóctonas, hondamente impregnados por el consumo habitual de las plantas maestras. Así como el empleo de la ayahuasca, el tabaco o la flor del tohé, en vez de constituir una vía para evadirse de la realidad selvática, es un camino para conocerla más a fondo, las combinaciones de planos narrativos efectuadas por Calvo son parte de un procedimiento destinado a profundizar su exploración de la existencia amazónica, tanto en su discurrir cotidiano como en su trasfondo mítico e histórico, dos ingredientes esenciales que recorren el texto de cabo a rabo y ayudan a insuflarle esa atmósfera de extraña y entrecortada poesía que lo distingue. Apoyándose en su condición de poblador de la selva, el escritor iquiteño logra en *Las tres mitades de Ino Moxo* producir un discurso sincrético en el que la perspectiva local afirma sus derechos frente a la perspectiva occidental, hermanando la crítica de los estragos ocasionados en la selva por la empresa colonialista con la afirmación decidida del valor del legado indígena en un mundo de la vida predominantemente mestizo.

El componente crítico aflora sobre todo en los pasajes en que el texto evoca hechos relativos a la época de las caucherías o a la del arribo de las empresas petroleras a la región. Llama la atención aquí el hecho de que los brujos señalan la hondura del diferendo entre la cultura de los blancos y la de los indígenas en términos afines a los de la crítica de Benjamin al historicismo. Así, para don Javier, la relatividad de la idea de progreso se hace obvia en el momento en que se compara lo que ella ha implicado para las poblaciones participantes en la historia de la selva durante el último siglo: “Lo que es progreso para el blanco, para el indio es regreso. Para el hombre blanco de ayer el caucho fue oro, para el indio fue exterminio. Para el blanco de hoy el petróleo es la vida, para el indio es la ruina, la peste, el desarraigo” (Calvo 2011: 156). Ino Moxo, por su parte, reafirma su solidaridad con los pobladores no humanos del bosque, un sentimiento atizado por la memoria de los hechos en los que participó en su juventud, cuando luchó hombro a hombro con los amawaka en la confrontación con los barones del caucho llegados a esa zona: “Hasta ahora recuerdo la crueldad de Fitzcarrald y de sus mercenarios. Y de sólo pensar que aquellos genocidas eran hombres, hasta hoy, por momentos, me dan ganas de nacionalizarme culebra, o palosangre, o piedra de quebrada...” (252). Como en otras novelas de la selva, en *Las tres mitades de Ino Moxo* la crítica de la dinámica colonizadora se nutre de una memoria que continúa gravitando en la conciencia de muchas comunidades indígenas y mestizas de la cuenca amazónica.

Frente a esta constatación, adquiere tanto mayor valor el componente reivindicativo de la novela, el cual, dejando de lado el resentimiento histórico, se dedica más bien a iluminar los estrechos vínculos de las poblaciones autóctonas con su entorno ambiental. Los saberes vegetalistas de los brujos y curanderos son aquí una auténtica piedra de toque. Aunque el ejercicio cotidiano del oficio de estos hombres depende crucialmente de la diversidad de especies vegetales existentes en el bosque, para ellos la selva no es una fuente de recursos destinados a satisfacer necesidades específicas. Su relación con las plantas, saturada de matices afectivos complejos, pone al descubierto un enfoque para el cual la selva no es un depósito de materias primas valiosas sino más bien un territorio cuyos múltiples pobladores no humanos tienen su propio temperamento y sus prerrogativas particulares, de manera que es preciso mantener con ellos una relación equilibrada. Las palabras de los brujos se hacen eco en este punto de las concepciones de muchos pueblos indígenas acerca de la sacralidad de la selva.

Así, para los asháninka del Gran Pajonal, explica don Hildebrando, la naturaleza, más que natural, “es divina, y todo lo que se encuentra sobre el mundo participa de esa condición, todo participa de las fuerzas, de las grandes ánimas que rigen la existencia desde el aire... Por eso el asháninka está forzado a vivir en armonía con las fuerzas del mundo, de estos mundos...” (131). Tal sensación de «estar forzado» no equivale, como quizá podría pensarse, a una sumisión dolorosa, sino a una aceptación tranquila del lugar que se ocupa en el orden de las cosas.

En este marco, la novela de Calvo muestra hasta qué punto las plantas son un elemento catalizador esencial. Desde la óptica de Ino Moxo, “igual que los remolinos son amamantados por serpientes gigantes, así, todo vegetal tiene su madre también. Las despertamos para que aumenten con su cariño las fuerzas de la cura. Y cuando es dañina la madre de un vegetal, despacito la cortamos, de noche, para que su madre no despierte”. Hay que contar, por lo tanto, con la ambivalencia del poder de las plantas, puesto que muchas de ellas provocan efectos nocivos, y aun fatales: “La madre de la katawa es la peor de todas: pudre el cuerpo, nos quema por adentro, y si envenenas un lago con su resina los animales de ese lago flotan con los ojos quemados, en blanco” (276). Lo esencial es aprender a captar el «modo de ser» de cada planta, ya que es justamente a eso a lo que hace referencia la expresión «tener su madre»: “Todas las cosas tienen su para qué, su madre, el origen de su finalidad, de su uso en la cura o en el daño” (277). A ello se suma un factor que evoca la intuición contenida en el vocablo griego «fármaco» (φάρμακον): una pócima o infusión basada en una planta cuya madre es benéfica puede desatar efectos graves si es suministrada en la dosis errónea o en la circunstancia incorrecta. Ruth Cárdenas, la esposa de don Javier, asegura por ejemplo que la toma del jugo de la flor del tohé conlleva serios riesgos: “El tohé es peligroso, si alguien más interfiere es bien peligroso. Hay casos de personas que no han regresado de aquellas *mareaciones*, gentes que se han quedado dentro del tohé mirando para siempre lo que mira el tohé...” (58). Este es uno de los pasajes que ilustra mejor el hecho de que, para los pueblos amazónicos, también las plantas tienen un punto de vista sobre las cosas existentes, cuya lógica debe ser respetada a fin de no sufrir consecuencias penosas.

No basta, por ende, conocer el temperamento de las plantas; hay que desarrollar también, mediante una disciplina estricta, la sensibilidad requerida para hallar el ajuste correcto entre la

fuerza del preparado curativo y la disposición corporal y espiritual del paciente. Uno de los rasgos definitorios de un maestro ayahuasquero que merezca ese nombre es su pericia en la «modulación» de los efectos de la liana mediante la elección de la variedad adecuada a cada caso y su mezcla con los aditivos correctos. De ahí las condiciones rigurosas que exige su preparación. Según lo enfatiza Ino Moxo, el ayahuasca, “como todo vegetal que sabe, tiene cuatro requisitos: no sal, no azúcar, no grasa, no sexo durante todo el tiempo que dure la preparación, la toma y sus efectos” (210-1). En buena medida, no es la planta la que sigue las indicaciones del brujo, sino más bien lo contrario: es el brujo quien se somete a las exigencias de la planta. Los brujos son muy conscientes de la divergencia que hay entre ese modo suyo de percibir las plantas y el de los investigadores y botánicos extranjeros. Estos últimos, movidos por el deseo de llevar las propiedades curativas de las plantas al nivel de generalidad propio de la farmacología moderna, las estudian a la luz de un esquema conceptual que acaba por desnaturalizarlas, abstrayéndolas del contexto en el que existen y del sistema de prácticas que regula su cultivo, su preparación y su aplicación. Como lo han mostrado Schultes y Raffauf, los payés y chamanes selváticos son especialistas en identificar «tipos» de una misma especie de planta, cuyos resultados curativos o eméticos son distintos, sin que los botánicos logren identificar los caracteres morfológicos que permiten diferenciar esos tipos (1992: 28-9). El vegetalismo es una disciplina muy exigente, que requiere años de aprendizaje sobre el terreno desde la temprana juventud, así como la adquisición de un pasmoso volumen de información y de saber práctico (Luna 1986: 62-6, Miller Weisberger 2013: 86-165, Valadeau 2012). Es ese trasfondo biocultural el que Ino Moxo echa de menos en la visión occidental de las plantas selváticas:

Algunos virakocha, los menos virakocha, toleran determinados conocimientos nuestros, sólo los relativos a los vegetales, los que ellos consideran conocimientos. Pero no ven que los vegetales son apenas el extremo visible de la cura. Los virakocha aplican nuestros vegetales y fallan, no hay buen resultado. Los vegetales no son nada si no se hallan insertos dentro de su total, en la totalidad de conoceres que nos han sido legados, en esa infinita arquitectura de realidades sagradas, cada una con sus puertas precisas... Para ellos es tóxico, ayawaskha es droga, dicen alucinógeno, y experimentan, juegan. Así han jugado con todo siempre, sin darse cuenta, desperdiciándolo. (Calvo 2011: 251)

Como puede apreciarse, las ideas de Ino Moxo acerca de la curación y las relaciones de los humanos con la naturaleza son indesligables del pensamiento animista y de la perspectiva holística propia de los grupos autóctonos. En este escenario, es la propia naturaleza la que aporta los componentes necesarios –entre los cuales ocupan un lugar de privilegio las plantas maestras: el yagé, el yoco, la coca, el tabaco, el tohé y otras– para que los humanos accedan a un conocimiento perfeccionado de la naturaleza. Esto da lugar a lo que Pinzón denomina la «paradoja del poder de humanización», que consiste en que “son las plantas maestras las que otorgan el saber a los humanos con el cual las gentes humanizan a su vez plantas, animales y todos los seres de su cosmología. Y mediante este dispositivo histórico los seres humanos se constituyen como tales. De esta forma, las plantas maestras son el *locus* de naturalización de los procesos sociales” (2002: 60). Los pasajes de *Las tres mitades de Ino Moxo* que describen las oleadas de imágenes producidas durante los trances muestran cómo el consumo de estas plantas juega un papel decisivo en la percepción que los lugareños tienen del bosque. Es más, la estructura general de la obra refleja ese hecho, puesto que al final se revela que el viaje del narrador y su doble ha sido en parte un producto de las visiones dictadas por el brujo durante una mareación, lo que da lugar a un extenso sueño en el que convergen la magia y la historia, el mito y la vigilia (Calvo 2011: 284-6). Las plantas maestras, a través de las visiones que provocan, participan en la construcción social de imágenes de la selva entre los humanos. Puede decirse, por lo tanto, que, en las concepciones locales, lo natural y lo social conforman un bucle generalizado en el que ambos términos se modulan recíprocamente¹⁸⁶.

A la luz de la ontología animista amazónica, el mundo selvático es un ámbito cuya divinidad tiene la ambigüedad propia de lo sagrado: es a la vez poderoso, puesto que sostiene una inmensa variedad de formas de vida, y vulnerable, puesto que esas formas de vida, que constituyen propiamente su ser, están dotadas de sensibilidad, tienen un punto de vista sobre el

¹⁸⁶ De ahí el reduccionismo implícito en el enfoque con que la medicina moderna aborda la medicina indígena. Escribe Zuluaga al respecto: “Los investigadores modernos siguen estudiando la botánica médica con base en listados de plantas medicinales, clasificación taxonómica, descripciones botánicas y referencias a los usos etnobotánicos. Esta manera de investigar no tiene, sin embargo, mayor utilidad que la búsqueda de posibles fuentes de materia prima para principios activos en la farmacología moderna. Por ello resulta más importante ahora tratar de entender, sin prejuicios, los sistemas de funcionamiento de la medicina indígena e interpretar adecuadamente los términos culturales con los cuales los chamanes o médicos tradicionales describen la eficacia de sus remedios. De igual modo, la descripción botánica y etnomédica de una planta debe apuntar a la conservación ecológica de la misma y, en últimas, a la conservación de su uso en el contexto original indígena” (2004: 14).

mundo y dependen las unas de las otras, lo que equivale a decir que son limitadas y están expuestas, igual que los humanos, a la aniquilación. De ahí que la captación de la sensibilidad de los árboles y las plantas, inducida por la toma del jugo de las propias plantas y cortezas, sea una experiencia citada a menudo en las narrativas de la selva. En *Bubinzana*, por ejemplo, cuando el padre Sandro bebe la ayahuasca, arriba a una selva oscura como la que afronta Dante al inicio de la *Divina Comedia*, y en medio del trance hipnótico, percibe de un modo distinto el mundo arbóreo que lo rodea: “Los árboles tienen sensibilidad, tienen alma. Yo sentía el alma de esos árboles desmedrados de la selva baja, sentía su opresión angustiosa como si fueran parte de la humanidad doliente lo que contemplaban mis ojos absortos. ¿Acaso esos árboles expresaban como los hombres, en su agonía vital, toda la gama trágica del sufrimiento?” (Hernández 1960: 92). En una vena similar se sitúa la idea de Arturo Cova en *La vorágine* según la cual “el vegetal es un ser sensible cuya psicología desconocemos” (Rivera 1987: 198). Y esta otra del narrador de *La serpiente de oro*: “La coca sabe de las horas buenas como de las malas en las fauces cholos” (Alegría 1946: 91). Y todavía esta otra que plantea la protagonista de *Una mujer en la selva*: “¿No saben ustedes lo que piensan los árboles? Y si no creen en el pensamiento de ellos, ¿no se convencen de su tacto y sus sensaciones?” (Robleto 1936: 112). Si bien no todos estos ejemplos corresponden a casos explícitos de consumo de plantas maestras, es indudable que ellos son síntoma de una aproximación de los personajes a maneras de percibir el mundo selvático afines a los de las comunidades autóctonas. Así, según el chamán y pintor amazónico Pablo Amaringo, no es inusual percibir durante las mareaciones las muestras de sensibilidad de los árboles: “Cuando uno toma ayahuasca, uno puede a veces escuchar cómo los árboles gritan cuando van a ser talados. Ellos se dan cuenta antes y gritan” (citado en Wylie 2013: 196).

Pero es en *Las tres mitades de Ino Moxo* en donde la influencia de la ontología animista sobre el mundo mestizo amazónico encuentra su expresión literaria más acabada, al menos en el ámbito de la narrativa hispanoamericana. Personajes como don Hildebrando, don Juan Tuesta, don Javier e Ino Moxo encarnan la persistencia de una cultura cuyo conocimiento íntimo de la selva es una fuente de dignidad y de arraigo. Para estos hombres, la espesura selvática no es un área más o menos extensa, ni tampoco un espacio abstracto (τόπος), sino una matriz y una fuente nutricia (χώρα), un ámbito «concreto» en el sentido etimológico del

término, es decir, un lugar en el que los seres crecen juntos, inseparables de la tierra que los sustenta y del sistema de interdependencias que los aglutina, un terreno esencialmente simbiótico y semiótico, puesto que hace posible esa vida en común en la que cada poblador del bosque participa como un «socio» y como un «emisor de signos»¹⁸⁷. Desde esta óptica, los bosques y las llanuras, los ríos y los lagos, los animales y las plantas, las montañas y las piedras no están al servicio de los humanos, sino que estos, a semejanza de aquellos, están al servicio de la naturaleza de la que provienen, de la cual dependen y en la cual han de disgregarse un día para darle paso a otros seres. El brujo mismo es tan sólo un servidor, un intermediario, dice Ino Moxo en un pasaje en el que se refiere a la ayahuasca por su nombre amawaka, «oni xuma»: “Yo obedezco apenas. Sin la luz negra del oni xuma ni siquiera ignorante es lo que soy” (Calvo 2011: 238). Esto no significa, desde luego, que los humanos sean meros títeres de las fuerzas naturales: significa más bien que, en todo momento, son beneficiarios de sus dones.

No es de extrañar entonces que los brujos amazónicos no tengan la noción según la cual la naturaleza podría ser dominada. Para ellos la cuestión no es dominar la naturaleza, sino respetar la forma en que los seres existentes se relacionan unos con otros en su seno. Al parecer, no es posible hacer ambas cosas al mismo tiempo, aun si quien trata de dominar la naturaleza tiene la buena intención de garantizar su perdurabilidad, como propone el discurso del *sustainable development*, o como suponen quienes preconizan la idea de que la biosfera podría ser objeto de *stewardship*. Al parecer, sólo es posible respetar las relaciones de los «socios» que comparten la naturaleza una vez se ha renunciado a dominar la naturaleza o a volverla objeto de una gestión calculada y sistemática. De lo que se trata más bien, según Ino Moxo, es de aprender a remar “sin que gotee ni un ruidito”, a lanzar flechas con el arco y dardos con la cerbatana “sin que el aire se entere” (230). La idea de respetar la naturaleza no

¹⁸⁷ Para una detallada explicación del sentido del término $\chi\acute{o}\rho\alpha$ (chôra), ver el artículo de Berque al respecto (2012). La tesis del carácter semiótico de la vida es planteada por Kohn en su libro sobre los runa de la Amazonía ecuatoriana, donde dice que los humanos “are not the only ones who interpret the world. «Aboutness» –representation, intention, and purpose in their most basic forms– is an intrinsic structuring feature of living dynamics in the biological world. Life is inherently semiotic” (2013: 73-4). A tono con ello, “selfhood is not limited just to animals with brains. Plants are also selves” (75). Según Kohn, estos rasgos se hacen más obvios en la selva: “The semiotic quality of life –the fact that the forms that life takes are the product of how living selves represent the world around them– structures the tropical ecosystem. Although all life is semiotic, this semiotic quality is amplified and made more apparent in the tropical forest, with its unparalleled kinds and quantities of living selves” (78).

implica en absoluto, por tanto, que la selva sea un ámbito intocable, cuya pureza original debería preservarse a toda costa. Significa más bien que la necesaria intervención humana en el bosque –sea con fines de depredación, recolección o producción– debe ser cuidadosa, prudente. Significa además que, para los brujos, como para la mayoría de habitantes de la selva, todos los seres del bosque son interlocutores válidos, con cuyo acuerdo u oposición es preciso contar, so pena de provocar graves perturbaciones en el mundo. Por eso los pobladores de la selva no piensan que sus cultivos sean una actividad que sustituye el orden selvático, sino una que se integra a él, enriqueciéndolo y diversificándolo en la medida de lo posible. Así lo ilustran estas palabras del representante de una asociación de campesinos:

La chacra sin el monte sufre. La chacra como una recreación biológica y cultural del monte nace a su imagen y semejanza, está instalada para parecerse al monte, ser diversa, y de ese modo mantener y crear armonía y bienestar para todos. Al monte se le considera como una persona que de acuerdo a la conversación y respeto prodiga entendimiento y amparo con la comunidad runa, la vida se teje bien en torno a éste. En amplios y pequeños espacios se sintoniza con la volubilidad de clima que hace decir a muchos chacareros: sin el monte el clima cambia y se mueve como loco buscando a su paso descargarse en torrencial y descomunal lluvia. (Arévalo 2002: 258)

El concepto de «curación» que manejan Ino Moxo y los otros brujos se nutre de esta cosmovisión en la cual el mundo natural es un tejido, cada uno de cuyos hilos juega un papel en la sintonía del conjunto. Si bien la interpretación acertada de los síntomas de una dolencia es parte esencial del trabajo de los curanderos, lo cierto es que la dolencia misma, al estar inscrita en el tejido de la naturaleza, es síntoma de algo que está fallando en la imbricación de unos hilos con otros. La tarea del brujo no se limita, por ende, a reparar el funcionamiento de un determinado órgano, sino que apunta al restablecimiento de la relación adecuada entre el organismo y la naturaleza en la que este se halla inmerso. Más allá de las diferencias enormes que separan la medicina tradicional indígena y la medicina clínica moderna, es aquí donde aparece una afinidad básica entre ambas. No en vano la disciplina médica es quizá la única disciplina científica occidental en la que el saber práctico no ha perdido su protagonismo, a pesar del desarrollo tecnológico y de la creciente especialización de los conocimientos, lo que tiende un puente entre ella y el tipo de trabajo que llevan a cabo los brujos y curanderos. Una de las facetas más importantes de *Las tres mitades de Ino Moxo* radica en la fuerza con la que

el texto reivindica el valor de la medicina indígena y de su base ecológica, subrayando la relación estrecha que los brujos postulan entre el bienestar de la persona y el mantenimiento de una relación adecuada con el mundo natural.

Consideremos esta explicación que don Javier le ofrece al narrador: “Toda enfermedad es más que una enfermedad, como todo lo que existe sobre la piel terrestre. Es también, fundamentalmente, una sanción. No hay enfermo sin motivo”. Indagar las causas de una dolencia requiere por eso una conversación atenta del curandero con el paciente, a fin de precisar no sólo los síntomas o dolores, sino el contexto vital en el que estos surgen. “Toda dolencia es sentencia, castigo que recibe el ánimo o el cuerpo de quien ha cometido algún daño con su cuerpo o con su ánimo” (Calvo 2011: 190). Tal noción, por supuesto, no es ajena a la medicina moderna. Al fin y al cabo, los médicos de los hospitales saben bien que para restaurar la salud del paciente hay que lograr, ante todo, que este recupere la relación adecuada con su propio cuerpo, que es el punto de intersección de su ser natural y su ser cultural. Esta evidencia, sin embargo, tiende a olvidarse a medida que se asienta una visión mecanicista de la salud, centrada unilateralmente en los efectos de los compuestos farmacológicos –o de los procedimientos quirúrgicos– sobre el organismo. Tal es la razón por la cual, dice Gadamer casi reiterando las palabras antes citadas de don Javier, “los hombres deben volver a aprender que todas las perturbaciones de la salud, desde los pequeños dolores hasta las infecciones, constituyen, en realidad, advertencias para que se trate de recuperar la medida, lo apropiado, el equilibrio natural. Finalmente, la perturbación y su superación se corresponden la una a la otra y forman parte de la esencia de la vida” (2001: 151).

En esta idea de «equilibrio» se funda la afinidad básica entre la medicina occidental y la medicina indígena a la que hice referencia antes. Los orígenes de dicha idea en la tradición europea pueden rastrearse por igual, según Gadamer, en los tratados médicos hipocráticos y en los sistemas cosmológicos de los primeros filósofos. Esto se debería al hecho de que “no sólo la salud del hombre invita a ser comparada con un estado natural de equilibrio, sino que el concepto de equilibrio también se presta, particularmente bien, para entender la naturaleza en general”. Los ciclos naturales, en efecto, constituyen un marco en el que los procesos físicos, químicos y biológicos se ajustan espontáneamente a lo largo del tiempo, regulando el conjunto en forma homeostática, lo que muestra que la naturaleza es “una entidad que se mantiene a sí

misma dentro de sus propios carriles” (2001: 50). En este escenario, la función del médico –al igual que la del curandero– es ayudar a recobrar el equilibrio perdido. Tanto el médico como el curandero, en el fondo, son «facilitadores» cuya intervención busca permitir que “la naturaleza se imponga por sí misma” (51). Su función no es un «hacer» sino un «dejar hacer» a la naturaleza su propia obra. En este sentido, “todo tratamiento está al servicio de la naturaleza” (125). El buen médico o curandero identifica los desajustes que han suscitado la enfermedad y luego, con ayuda de las medicinas, introduce los ajustes requeridos para que el paciente ya no necesite más de sus servicios.

La actividad curativa de los brujos no se fundamenta, por lo tanto, en un conjunto de creencias irracionales o místicas, sino en algo que está igualmente en la base de la disciplina médica en Occidente: la convicción de que la salud no es algo mágico que hace falta obtener gracias a la intervención de un especialista o brujo, sino algo que por lo común ya se tiene pero cuya presencia se olvida fácilmente hasta el momento en que sobreviene un fallo que hace necesaria la intervención sanadora. Los brujos no son seres dotados de algún poder sobrenatural, sino hombres que conocen bien los ritmos y tendencias naturales del organismo, que conocen a fondo el bosque en el que viven, y que, dentro de las opciones que abre ese marco, están preparados para detectar fallos y desarreglos, así como para brindar los auxilios respectivos. En *Las tres mitades de Ino Moxo*, la forma en que el narrador describe algunas curaciones llevadas a cabo por los brujos –don Hildebrando libera a una mujer de su fobia a las serpientes (106-7), don Javier le sana un cáncer de garganta a un hombre al que los médicos de Lima habían desahuciado (112), Manuel Córdova le cura al propio narrador la sinusitis y a otros conocidos suyos la diabetes y la úlcera estomacal (272-3)– deja traslucir su asombro y extrañeza. El mismo Córdova, empero, le atribuye el mérito de esas curaciones a las plantas y a la disposición favorable de los pacientes, asegurando que en todo ello

No hay error, no hay milagro. Hay lo que merecemos conocer y lo que merecemos ignorar... Todo es merecimiento. Cada dolencia, cada enfermedad viene al mundo detrás de su remedio. Lo que pasa es que hay cuerpos que merecen ser uno con sus ánimas, limpios hasta que ni se noten sus junturas, y hay otros que merecen el desequilibrio constante, siempre huérfanos de algo, viudos, solteros de algo, metidos en sí mismos como una cueva dentro de otra cueva. Como ciegos que fueran tuertos además de ser ciegos. Incapaces de darle nada al mundo, sin jamás aprender que las ánimas se alimentan de ofrendas, las ánimas se alimentan

de ofrendarse, y que son más conforme más se entregan, y conforme más dan, poseen más... El ayawaskha me convierte en su instrumento más desdichado por lo poderoso. Si es mucho lo que desconozco, lo que no alcanzo a ver, no importa: el ayawaskha sabe. Todo es merecimiento. El ayawaskha ordena, o desordena, yo obedezco. Si no me ordena nada obedezco igualmente. Y si me ordena posponer la muerte, ¡entonces sí, entonces transformo cualquier daño en recuerdo...! (238-9)

Se trasluce aquí una particular noción de justicia natural como ajuste espontáneo de las partes de los organismos y de los seres existentes. En el último párrafo del libro de Lamb sobre Manuel Córdova (1974), el brujo abunda en la idea de que la naturaleza no es algo que está afuera, envolviendo o rodeando a los humanos –lo que usualmente llamamos medio ambiente o *environment*–, sino que es el tejido que recorre a los humanos hasta sus fibras más profundas, razón por la cual el impulso curativo no procede del brujo sino de los procesos naturales mismos, que retoman su curso con ayuda de las sustancias contenidas en las plantas utilizadas para la preparación de los medicamentos¹⁸⁸. Confluyen así una vez más el punto de vista de los brujos y el de la medicina occidental de más viejo cuño. Refiriéndose a la práctica médica en Occidente, Gadamer advierte que ella, en último término, se apoya en la convicción de que es la naturaleza presente en cada paciente la principal encargada de defenderlo de los ataques contra su salud y de preservar su equilibrio interno: “Por esta razón, nunca hay que olvidar que el enfermo y el médico deben estar de acuerdo en conceder el honor a la naturaleza toda vez que se logra la curación” (2001: 131). Es justamente este sentimiento de gratitud el que se apodera del narrador de *Las tres mitades de Ino Moxo* en medio del sueño de ayahuasca al que el brujo lo conduce: “Ayawaskha y tohé, gracias, mil gracias” (243). Para él, los sueños suscitados por la planta son los responsables del restablecimiento de la unidad de su ser anímico, así como la fuente de la cual se nutre la creatividad literaria que le da vuelo a su novela.

La nitidez con la que Calvo recrea la figura del curandero tradicional mestizo puede hacer olvidar al lector que hombres como Ino Moxo, don Juan Tuesta o don Hildebrando pertenecen a una generación de brujos cuya desaparición coincide con el comienzo de lo que Amselle llama la «fiebre de la ayahuasca» (2013), impulsada desde la década de los ochenta por

¹⁸⁸ Dice Manuel Córdova en el texto de Lamb: “My cures for human ailments such as diabetes, hepatitis, leukemia, cáncer, paralysis, rheumatism, epilepsy, suicidal depression and the dysfunction of various internal organs, have been called miraculous by some people. However, since man is a product of nature, I believe that a cure for all of his ills will be found in nature and these cures are natural, in my opinion, and not miraculous at all” (1974: 199).

curanderos mestizos de las nuevas generaciones que se han beneficiado del prestigio de la ayahuasca en tanto que planta «visionaria» para el desarrollo de un «turismo chamánico» que a veces llega a ser muy lucrativo. Uno de los méritos de *Las tres mitades de Ino Moxo* radica en la elaboración de un estilo poético cuya variedad de recursos y densidad de significado impiden que su recreación del universo de la ayahuasca sea presa fácil del romanticismo de tipo *New Age* que distingue el discurso de esos “propagadores de la fe chamánica” (Amselle 2013: 81-116). La novela procura eludir la idealización de la figura del curandero, mostrando su fragilidad ante el peso de las responsabilidades que recaen sobre sus hombros. Es elocuente a este respecto el pasaje en que don Hildebrando reconoce la fatiga que lo abrumba ante el acoso de lo que él llama “los malos espíritus”, cuyo ataque él tiene la obligación de resistir a través de un trabajo arduo que a la postre lo deja “sin fuerzas para nada, como un montón de escombros, como cushma vacía...” (Calvo 2011: 135). La novela procura además no idealizar las plantas y los cantos que los brujos utilizan, mostrando que, así como existen especies vegetales cuyos efectos son peligrosos y a veces fatales, existe también un conflicto constante “entre quienes practican magia negra y quienes se han afiliado a las oscuridades bondadosas”, vale decir, a la magia verde (61). A ello se agrega el hecho de que las mareaciones sólo algunas veces tienen el efecto de revelación o de visión iluminadora que muchos extranjeros le atribuyen. Es relevante en este punto el pasaje en el que Ino Moxo le advierte al narrador que “la luz del oni xuma es negra. No explica. No revela. En lugar de develar misterios, los respeta, los vuelve más y más misteriosos, más fértiles y pródigos” (236).

Ese vegetalismo mestizo del segundo tercio del siglo XX ha sufrido grandes cambios en las últimas décadas. Bajo las condiciones propiciadas por la cantidad creciente de turistas occidentales que viajan a la selva para reanudar allí el contacto perdido con la naturaleza o que buscan evadirse, a través de la ayahuasca, de un mundo civilizado en el que se sienten atrapados, angustiados o desamparados, se ha expandido con rapidez un mercado fructífero para los brujos que adaptan las prácticas tradicionales a las expectativas de ese público. Una de las características del chamanismo globalizado al que asistimos hoy es que, debido a la gravitación del capitalismo tardío, el acervo tradicional de conocimientos botánicos tiende a pasar a segundo plano ante la promoción de los efectos psicoterapéuticos y alucinógenos de

una sola planta y de unas pocas fórmulas de preparación estandarizada¹⁸⁹. También tiende a disiparse el vínculo estrecho del brujo con los pobladores locales, gracias al cual hombres como Manuel Córdova en Iquitos o Juan González en Pucallpa atendían gratuitamente cada día a decenas de personas humildes que acudían a consultarlos o a pedirles ayuda para curarse de alguna dolencia. El auge de la demanda de ayahuasca en ciudades como Bogotá o Lima, o incluso en metrópolis como Londres, París o Nueva York, implica una coyuntura distinta, a la que los nuevos chamanes se han amoldado modificando diversos aspectos de las tomas de ayahuasca en función del mercado emergente. Por esta vía, el vegetalismo ha quedado sujeto con frecuencia a una deriva que lo transforma en un objeto de consumo masivo, tanto más valorado por cuanto aglutina con particular eficacia los prestigios de lo exótico y lo auténtico, lo natural y lo espiritual, lo curativo y lo mágico.

No obstante, en amplias zonas de la selva aún sobreviven prácticas locales en las que el ejercicio de la brujería y el chamanismo curativo sigue estando estrechamente articulado con el mundo de la vida de los campesinos, al margen de las redes globalizadoras que se propagan en las zonas de influencia de ciudades como Iquitos, Pucallpa y Tarapoto. Buena muestra de ello es el cuento “Shushupe”, incluido por el escritor peruano Dante Castro en su libro *Tierra de Pishtacos*, ganador del premio Casa de las Américas en 1992. El cuento narra la extraña curación de la que se beneficia un campesino de la ceja de selva llamado Crisóstomo. El problema que aqueja a este hombre es su pánico irracional por las víboras shushupes, que le hace perder el control cada vez que una le sale al paso. Sus compañeros de faena se burlan de él, pero uno de ellos, compadecido, le encarga que le lleve un bulto de mazorcas a un viejo que vive en las inmediaciones, llamado Alfredo Vega. Este recibe amablemente el obsequio de manos de Crisóstomo, escucha sus explicaciones y lo conduce luego, en una prolongada caminata matinal por el bosque, hasta lo alto de una meseta pedregosa en donde el campesino queda paralizado de terror una vez más al verse súbitamente rodeado por una docena de shushupes. El viejo Vega, que es quien ha convocado a las serpientes imitando su silbido,

¹⁸⁹ Labate enfatiza tres rasgos de la globalización del vegetalismo. Uno de ellos es la «psicologización» en virtud de la cual la toma de ayahuasca “is interpreted as a form of reflexive self-knowledge and a technique for constructing the modern self” (Labate y Cavnar 2014: 184). Otro es la «formalización y ritualización» que hacen que “certain aspects of traditional ayahuasca use that were previously looser and less formal become progressively more rigid and ritualized” (189). Y otro más es la «mercantilización» a raíz de la cual “it is difficult to mark boundaries between shamanism, therapy, and tourism services; these spheres overlap and blend into one another” (199).

acude en auxilio del campesino, abre en canal con un cuchillo a la shushupe más grande, le extrae el corazón y obliga a Crisóstomo a comérselo crudo y aún palpitante. Gracias a este procedimiento, explica el viejo, en lo sucesivo las shushupes se apartarán del camino de Crisóstomo. Al final, cuando emprenden el regreso, el campesino vuelve la mirada atrás para darle una última ojeada al cadáver de la serpiente sacrificada, pero lo que ve tendido en el suelo es el cadáver de un hombre abierto en canal al que ya están empezando a comerse las hormigas anayas y cuyo rostro es el suyo.

La plausibilidad de una curación como esta no depende, desde luego, del hecho de que su ejecutor disponga de un poder mágico irracional o de una clave oculta para controlar el comportamiento de las víboras. Ella reposa más bien en una «eficacia simbólica» comparable a la que, según Lévi-Strauss, opera en el caso de las curas chamanísticas (1958: 204-26). Pero si en el ejemplo presentado por el antropólogo francés lo que el chamán hace es corregir un problema orgánico apelando a un conjuro que actúa en el nivel psicológico (218), en el relato de Castro el viejo Vega sigue el camino inverso, puesto que corrige un problema psicológico apelando a un consumo ritualizado que actúa en el nivel orgánico. De ahí la importancia de las fases preliminares de la intervención. Cuando Crisóstomo llega a la casa del viejo Vega, lo primero que este hace es pedirle al campesino que le ayude a desgranar las mazorcas que ha traído. Esa actividad mecánica crea un estado de relajación en el que la conversación fluye con naturalidad, facilitando la «confesión» de Crisóstomo. Tan pronto este pronuncia la palabra «shushupe», el viejo Vega precisa su diagnóstico: “—¿No te digo que el maíz es mejor para confesarse? Seguro que el animalito ese te persigue adonde vas. No te deja trabajar porque te espantas al verlo, la sangre se te enfría y el corazón quiere salirse de tu pecho... No sabes qué hacer a pesar que tienes el machete en la mano. Nada te libra de sus ojos. ¿No es así, Crisos?” (Castro 1992: 28). Lo que el viejo va a corregir, en consecuencia, no es sólo el miedo afincado en su paciente, ni la disposición al ataque propia de las víboras cuando un humano se les acerca, sino la relación de mutuo reforzamiento que se establece entre ambos elementos de la ecuación: el miedo del campesino a las víboras es tanto mayor por cuanto estas, al percibir ese miedo, se tornan aún más amenazantes.

A la fase diagnóstica le sigue la fase de preparación corporal, consistente en el largo recorrido de más de tres horas por una trocha abandonada de un sector del monte que

Crisóstomo no había pisado nunca en su vida y en el que es preciso recurrir a menudo al machete para abrirse paso entre la vegetación espesa. La última parte del camino es también la más fatigosa: “Para subir las manos se prendían como garfios de toda rama o liana gruesa, así como los pies buscaban acomodarse en los salientes de los roquedales. Los hombres resbalaban y volvían a sujetarse de cualquier elemento que facilitara la ascensión. Bufaban y resoplaban como toros furiosos tratando de vencer los obstáculos naturales” (30). Es sólo al final de este itinerario iniciático que llega el momento culminante de la curación. El viejo deja que Crisóstomo se adelante un poco y empieza a llamar a las víboras. El método que emplea para ello, propio de un cazador curtido, supone un conocimiento preciso de los hábitos y las preferencias de dichos ofidios. Luego de encender un cigarro de tabaco fuerte, Vega empieza “a silbar tenuemente, casi sin arrancarle sonidos a su dentadura incompleta, en diferentes tonos acompasados. Absorbía el humo del tabaco y lo botaba inmediatamente con energía. Siguió silbando y cambiando paulatinamente de ritmo, acelerando el compás para luego disminuirlo y convertirlo en un susurro monótono” (31). Esta suerte de ensalmo que entona el viejo mientras fuma es afín a las bubinanzas o icaros que acompañan la toma de ayahuasca, destinados a «sintonizar» los efectos de la planta con los ritmos cósmicos. Al poco rato se escucha el grito de terror de Crisóstomo cuando se ve rodeado por las serpientes que han acudido al llamado.

Para ahuyentar una por una a las serpientes, el viejo Vega se dirige a ellas en lengua yanesha mientras sigue exhalando el humo de su tabaco, hasta dejar sólo la más grande, que es la víctima del sacrificio. El uso del tabaco se explica en parte por el efecto del humo sobre las serpientes, pero también por la noción selvática según la cual esta planta aclara la visión de quien sabe consumirla debidamente: “Es común escuchar a los visionarios diciendo que las plantas maestras, como el tabaco, dan una visión clara de las cosas ocultas” (Favaron 2012: 39). El uso del conjuro yanesha indica que las técnicas para «hablar» con las víboras y curar la fobia le han sido transmitidas a Vega por sabios o por cazadores pertenecientes a ese grupo indígena, el cual constituye un caso bien definido de «sociedad vegetalista» por el papel central que tienen los conocimientos herbolarios en su visión del mundo y su estilo de vida¹⁹⁰. El

¹⁹⁰ Según Valadeau, entre los yanesha el tabaco ocupa el lugar central que en otras etnias le corresponde al yagé, el yoco o la coca. Los «fumadores de tabaco» yaneshas aprenden a consumir tabaco desde la niñez, de modo que, siendo adultos, pueden ingerirlo en dosis peligrosas para otras personas: “Cela fait du tabac une plante ambiguë qui ne peut pas être utilisée par n’importe qui” (2012: 73). En esta comunidad, añade la autora, “le tabac est décrit comme une plante détenant les pouvoirs qui lui ont été conférés dans les temps primordiaux” (74).

desenlace del relato muestra cómo, para sanar al campesino, hace falta, por un lado, «matar» la parte de él mismo en donde el miedo anida, y por el otro, absorber la fuerza de su «enemigo». La ingestión del corazón de un miembro prominente de la familia de las víboras refleja la idea según la cual al devorar el corazón de un enemigo se capta su fuerza. Si bien el pavor de Crisóstomo está, muy a su pesar, enraizado en su ser –pues, como dice el compañero que lo envía a donde el viejo Vega, “esas cosas no son pa’ andarse burlando. Nadies tiene miedo porque quiere” (26)–, ese terror se alimenta también del aura que las shushupes perciben en él.

Lo que está en juego, en suma, es la posición del campesino en la red de comunicación y depredación de la selva. El nombre «Crisóstomo» significa, de hecho, «boca de oro», lo que subraya el rol central de lo oral –la confesión, la ingestión– en esta historia en la que los actos de hablar y confesar, comer y ser comido son fundamentales. Cuando Vega abre la shushupe más grande en canal, lo que halla dentro de la serpiente es el cadáver de una ardilla; después, Crisóstomo ve su propio cadáver, símbolo de aquella parte de él mismo que debe morir para vencer el miedo que lo acosa. La shushupe devora a la ardilla, Crisóstomo devora el corazón de la shushupe, las hormigas devoran el cadáver que queda tendido en el suelo al final. Para devolverle la estabilidad psíquica a su paciente, lo que hace el viejo Vega es corregir el aura que lo torna vulnerable a las shushupes. Es evidente que, con vistas al logro de ese objetivo, el consumo del corazón de la víbora repercute al mismo tiempo en la composición orgánica del cuerpo del campesino y en su manera de percibir a los ofidios, que ahora se han vuelto, tanto a nivel material como simbólico, una parte de sí mismo. El hecho de que el viejo Vega le aconseje a Crisóstomo dejar su camisa, empapada en sudor, como pasto para la pareja de la shushupe sacrificada, indica hasta qué punto lo espiritual y lo corpóreo se trenzan en una misma red de afinidades y repulsiones: “–Sácate la camisa y déjala por ahí cerquita nomás, pa’ que su pareja se revuelque un rato. Sinó puede perseguirnos buscando venganza” (33). Sólo el íntimo conocimiento de la selva y de su lógica inmanente le permite a Vega sacar adelante un tratamiento tan delicado. Desplegando una destreza que, a los ojos de un testigo externo, puede parecer lindante con la magia, la curación llevada a buen término por Vega pone de manifiesto los sutiles ensamblajes simbióticos en los que se sustenta ese tipo de intervención. Este ejemplo nos ayuda igualmente a entender hasta qué punto, como lo enfatizan Toledo y Barrera-Bassols, en la cosmovisión indígena “cada acto de apropiación de la naturaleza tiene que ser

negociado con todas las cosas existentes... mediante diferentes mecanismos como rituales agrícolas y diversos actos chamánicos... Así, los humanos son vistos como una forma de vida particular participando en una comunidad más amplia de seres vivos regulados por un solo conjunto de reglas de conducta” (2008: 54).¹⁹¹

La filosofía de la curación de los brujos supone, en suma, una semiología que concierne a la vez al paciente y al mundo natural en el que vive, a los signos de la enfermedad y a los que emite constantemente el bosque, poblado por toda clase de seres que van dejando trazas sutiles a su paso. La pericia con la que los chamanes se orientan en esa red de signos se apoya ante todo en su larga familiaridad con los «hábitos» de los animales, las plantas, los suelos, los ríos. Como dice Kohn, “vivir en y de la selva tropical requiere la habilidad de captar el sentido de las múltiples capas de sus hábitos” (2013: 63). El visitante que se adentra en la espesura se siente por ello desconcertado, y empieza a atribuirle a la selva una mala voluntad o una irracionalidad intrínseca que, por supuesto, no le corresponden. Es lo que le sucede al narrador de *Las tres mitades de Ino Moxo* cuando se interna en el bosque, pugnando por hallar el rumbo hacia la aldea remota en donde lo aguarda el brujo. Su sensación de extrañeza, su incapacidad para ajustarse al ritmo de ese mundo, tienen una resonancia casi metafísica: “no sé de cuál manera ser uno con la selva una sola existencia con los bosques y con los animales y las piedras con todas las personas de los bosques” (Calvo 2011: 169). Al cabo es obvio que, sin la ayuda del niño indígena que envía Ino Moxo para que los oriente, el narrador y sus acompañantes se habrían extraviado sin remisión. Como veremos a continuación, la figura del guía alcanza en las narrativas de la selva una dimensión protagónica que, en algunos aspectos, es comparable a la de los curanderos y brujos amazónicos.

El guía mestizo en Un viejo que leía novelas de amor de Luis Sepúlveda

Dada la vastedad y la diversidad de los territorios de América, y el desconocimiento de sus particularidades por parte de los invasores europeos, los guías locales cumplieron una tarea esencial desde el comienzo de la conquista. Los primeros guías fueron los propios indígenas,

¹⁹¹ Basándose en el caso de los waorani, Rival subraya cómo para las comunidades indígenas la selva no es un entorno ambiental prístino externo a la sociedad, sino que ella “exists as the product of the productive and consumptive activities of past living beings and people. In other words, the forest’s natural bounty is understood to result from the interlocking of animal, plant and human life cycles” (2012: 137).

sin cuya ayuda las expediciones no habrían llegado muy lejos, como lo advierte el narrador de *La serpiente sin ojos*: “Sin indios era imposible ninguna campaña, por ser baquianos en los pasos de la montaña y conocedores de plantas y animales, y también porque conocían las lenguas y ayudarían en el contacto con los pueblos nativos” (Ospina 2012: 125). Con el paso del tiempo, merced a los procesos de mezcla e hibridación ocurridos en los siglos siguientes, las funciones de orientación sobre el terreno recayeron cada vez con más frecuencia en guías mestizos que estaban en capacidad de tender un puente entre las poblaciones autóctonas y los colonizadores blancos, o que habían aprendido su arte gracias a la experiencia de toda una vida afincada en una región específica. Sobre este particular siguen siendo ejemplares las caracterizaciones que hizo Sarmiento, en el capítulo II de *Facundo*, de dos tipos humanos destacados de la pampa, el «rastreador» y el «baquiano». En ambos casos se trata de hombres –gauchos de pura cepa– que, siguiendo indicios casi imperceptibles, cumplen sus tareas de búsqueda o exploración con una precisión extraordinaria que motiva el asombro de quienes los ven en acción. Si en el caso del rastreador el rasgo dominante es la agudeza visual –“¿Qué poder microscópico se desenvuelve en el órgano de la vista de estos hombres?”–, se pregunta Sarmiento (1993: 45)–, las artes del baquiano involucran un espectro sensorial más complejo, que le permite orientarse en la oscuridad guiándose por el sabor de la hierba o por el olor que emana de la tierra removida (45-6).

Un rasgo significativo de este tipo de saber es la posición subalterna que suele ocupar con respecto a las formas de conocimiento hegemónicas fijadas en la época colonial. Si bien la aptitud del rastreador y del baquiano para leer en la superficie de las llanuras resulta pasmosa, no por ello deja de estar basada, como dice Sarmiento, en “una ciencia casera y popular” (43). Desde la óptica del ensayista argentino, tales personajes pertenecen al mundo bárbaro del interior del país, y por eso se advierte un matiz despectivo cuando escribe que el general Rosas podía distinguir, “por el gusto, el pasto de cada estancia del sur de Buenos Aires” (46). La estrecha imbricación de los campesinos y los indígenas con la tierra y el bosque solía ser considerada por las elites criollas una señal de su tosquedad, o incluso de su franca asimilación a la naturaleza salvaje. Así, sesenta años después, en su libro sobre las fundaciones jesuíticas en la selva de Misiones, Lugones formula un juicio lastimoso sobre los guaraníes, de cuyo idioma dice que era “como una vasta onomatopeya selvática” (1987: 97) y de quienes asegura

que eran “incapaces de vivir en estado de civilización” (231). En otros casos, la destreza de los indígenas para moverse por el bosque sin tropezar ni hacer ruido los hacía parecer seres misteriosos e inaccesibles, que se confundían con los espíritus guardianes de la floresta. En *Canaima* se dice, por ejemplo, que el indio es “el silencio en bronce bogando por el caño solitario. El duende de la selva, que aparece y desaparece sin que se advierta por dónde” (Gallegos 1970: 163). Por una cuestión de contigüidad, las valoraciones negativas o positivas atribuidas a la espesura solían aplicárseles igualmente a quienes, por conocerla a fondo, eran capaces de mimetizarse con ella.

Pese a esa larga tradición de menosprecio del saber local, en las narrativas de la selva la concepción del bosque propia de los lugareños encuentra una expresión literaria vigorosa. Ella no se produce, empero, sin ambigüedades, ya que surge en el seno de una tensión entre la mirada imperial heredada del colonizador y la percepción a ras de tierra típica de los aldeanos. Como lo anotan diversos autores, la esencia de la mirada imperial sobre la naturaleza consiste en el gesto por el cual el colonizador o explorador se sitúa en un punto desde el cual puede “vigilar la escena que yace ante él de un modo que combina el ordenamiento espacial con la valorización estratégica, estética o económica del paisaje” (Spurr 1994: 17). Usualmente se trata de un lugar elevado que facilita la visión panorámica, para la cual los detalles menudos del terreno no tienen mayor importancia frente a la amplitud del conjunto abarcado, lo que subraya la «relación de dominación» que así establece «quien está viendo» con respecto a lo que «está siendo visto» (Pratt 2008: 200). Los ejemplos de escenas en las que se despliega la mirada imperial abundan en las narrativas de la selva. Baste recordar el incipit de *El camino de El Dorado* de Uslar Pietri, en que el enfoque del narrador, siguiendo el soplo del viento, se eleva desde el litoral Pacífico de Suramérica para emprender luego un *travelling* nocturno que sobrevuela las cimas de la cordillera de los Andes hasta vislumbrar al otro lado la inmensa llanura amazónica (1985: 9). La primera crónica de *Visión de América* de Carpentier se abre asimismo con una imponente panorámica de la selva del alto Caroní y de la Gran Sabana contempladas desde una avioneta (1999: 19-21), lo que anticipa algunos pasajes de inspiración análoga en *Los pasos perdidos*. Incluso en una obra como *Sangama* de Arturo Hernández, centrada en un personaje que conoce al dedillo las entrañas del bosque, aflora a veces la mirada imperial.

Pero es la percepción a ras de tierra la que, finalmente, tiene la primacía en la mayoría de novelas y cuentos de la selva. Para los baquianos selváticos, la cercanía a la superficie del mundo es decisiva, ya que en los desplazamientos por el bosque el predominio de lo visual, típico de la mirada imperial, le da paso a un complejo sensorial en el que los olores y los sonidos tienen tanta o mayor relevancia. Las huellas dejadas por los animales en el suelo, en las hojas o en la corteza de los árboles, la tonalidad del canto de los pájaros, los aromas de la vegetación antes y después de la lluvia, el sonido del agua en los ríos y lagos cercanos, son otros tantos indicios que le aportan al guía experimentado información crucial para orientarse en la espesura. En *La vorágine* de Rivera, Clemente Silva y el Pipa son figuras que encarnan la centralidad del conocimiento adquirido a fuerza de trajinar por los caminos y las trochas del bosque, o por los senderos y vaguadas de la llanura; así lo ha enfatizado, por ejemplo, Wylie, quien comenta en detalle el papel que juega en esa novela el desempeño de los dos personajes como «rumberos» (2013: 142-3). El rol esencial de la ubicación *at ground level* en los relatos de Horacio Quiroga, sobre todo en “Los pescadores de vigas”, ha sido resaltado con acierto por French (2005: 58-9). En *Las tres mitades de Ino Moxo*, el perfil que se traza del guía Iván es ilustrativo: “caminaba descalzo y sin ruido en lo difícil del monte, por sobre los espinos y bejucos resecos, sabía olfatear en las hojas caídas el paso de los jabalíes y el rumbo y la distancia en que se hallaban, no fallaba nunca un disparo ni un flechazo ni un soplo de cerbatana, presentía la presa o el peligro con la misma astucia de los tigres jóvenes” (Calvo 2011: 95). No deja de ser irónico que la elite urbana menosprecie a estos guías locales por no pertenecer a la cultura letrada, ya que se trata de hombres capaces de leer el mundo selvático cual si fuera un libro abierto¹⁹².

Esta cuestión de la lectura es un hilo conductor vital en una de las narrativas de la selva más notables de las últimas décadas: *Un viejo que leía novelas de amor* del escritor chileno Luis Sepúlveda. Publicada con gran éxito en 1989 y traducida pronto a varios idiomas, la

¹⁹² «Leer» la selva es un arte multisensorial cuyos máximos maestros son los indígenas: “Their muscular coordination and visual sense of the surroundings in the forest made it possible for them to move quickly and with ease through the most tangled undergrowth. They could anticipate the hazards and difficulties and avoid most of them. They reacted to the faintest signals of sound and smell, intuitively relating them to all other conditions of the environment... Development of the other sense compensated for the limited visibility found in the forest. Often on the ground in the forest, visibility is no more than fifteen feet or so. Looking upward into the canopy, one may see one hundred feet but seldom any farther. Most of the jungle animals have protective coloring or camouflage that make them difficult to see even close at hand” (Lamb 1974: 63).

novela está encabezada por una sentida nota del autor escrita en homenaje a Chico Mendes, el líder ambientalista de la Amazonía brasileña asesinado poco antes aquel mismo año, y una dedicatoria a Miguel Tzenke, un activista ambiental de la Amazonía ecuatoriana, miembro de la etnia shuar. Tales elementos paratextuales ratifican el compromiso del autor con las causas ecológicas –manifiesto también en su trabajo periodístico con *Greenpeace*– y preludian el componente ambientalista que recorre el relato de principio a fin. Al igual que en otras obras suyas, Sepúlveda aborda en esta novela temas claves de la agenda de los grupos ecologistas contemporáneos: la preservación de la naturaleza, el respeto a la sabiduría ancestral de las comunidades indígenas, así como los daños causados por la explotación aurífera y petrolera y por la cacería ilegal de especies exóticas. Al mismo tiempo, la obra apela a la ironía y al humor para rehabilitar el punto de vista de los pobladores locales de la selva –representados por el viejo mestizo al que alude el título, un cazador cuyo nombre es Antonio José Bolívar Proaño– con respecto a la cultura letrada y a su discurso civilizador –representados por la Babosa, el alcalde del caserío El Idilio, en cuyos alrededores tienen lugar los hechos, y por los forasteros gringos que llegan a explotar los recursos del bosque–.

La novela cuenta cómo la vida normal de El Idilio –a orillas del río Nangaritza, en la selva amazónica ecuatoriana– se rompe poco antes del inicio de la estación lluviosa, cuando sobreviene una serie de ataques mortales a pobladores de la región por parte de una tigrilla enfurecida. El viejo Proaño descubre que un cazador gringo –la víctima del primer ataque– fue quien provocó la furia del felino, al matar a su camada de tigrillos y herir a su pareja. Enfrentado al problema de qué hacer para contrarrestar la saña vengativa de la tigrilla, el alcalde le encarga a Proaño la tarea de rastrearla y cazarla. El viejo se enfrenta entonces a solas con la tigrilla y logra matarla en un enfrentamiento en el que él mismo resulta herido. A medida que se narran estos eventos, el texto enfatiza el contraste entre la torpeza de los gringos y del alcalde, que no entienden la dinámica de la existencia selvática, y la pericia del viejo cazador para orientarse en el bosque, descifrando los indicios y señales que le salen al paso. Los detalles de la fábula muestran hasta qué punto para vivir en la selva es esencial ser capaz de «leer» sus signos. Al principio, cuando unos indios shuar llevan hasta El Idilio el cadáver del cazador gringo, el viejo Proaño advierte en él las señales que permiten deducir lo sucedido: los cortes dejados en el cuello por el zarpazo de la tigrilla, el olor de los orines con

que el felino marcó a su víctima para evitar que otros depredadores la devoraran. Proaño sabe además que una tigrilla privada de sus cachorros por un humano se vuelve una fiera vengativa, presta a atacar a quienquiera que exhale un olor similar. El alcalde, en cambio, ignora tales indicios y le echa la culpa a los shuar, arrastrado por su prejuicio según el cual “estos salvajes no se detienen ante nada” (Sepúlveda 2009: 28).

En general, leer los signos de la selva es una habilidad de la que los recién llegados carecen: “Tanto los colonos como los buscadores de oro cometían toda clase de errores estúpidos en la selva. La depredaban sin consideración, y esto conseguía que algunas bestias se volvieran feroces” (59). De acuerdo con esto, la ferocidad de los animales selváticos no es un rasgo que les corresponda de suyo, sino un efecto colateral de la actividad colonizadora. Además, están los turistas y aventureros gringos “que se las saben siempre todas” (92), que le toman fotos a cuanto se les cruza en el camino (86), que “no saben respetar la casa ajena” (87) y que se entretienen disparando indiscriminadamente sus escopetas contra los animales del bosque (60). No cabe esperar, desde luego, que los forasteros sepan a su llegada a la selva cuanto es preciso saber para desenvolverse en ella con solvencia sin perturbar su equilibrio ni estropear las sinergias ecosistémicas. El problema, empero, es que en muchos casos la actitud de esos advenedizos no es receptiva ni le da importancia al saber de quienes han habitado en el lugar desde mucho tiempo atrás. Respaldada por imaginarios negativos fuertemente anclados, la actitud de menosprecio hacia los indígenas y los aldeanos mestizos interpone una barrera en virtud de la cual los extranjeros suelen estar convencidos de que no tienen nada que aprender de esas gentes rústicas. En la novela de Sepúlveda, tal actitud prepotente alcanza dimensiones caricaturescas en la figura del alcalde de El Idilio, cuya conducta con respecto a la selva y a los animales es el polo opuesto de la de Proaño y los otros lugareños.

El sentimiento de superioridad del alcalde se apoya ante todo en el hecho de que él es un hombre instruido (114). Pero no es claro cómo esa instrucción le puede ser útil en la selva. Él sabe, por ejemplo, las razones por las cuales los habitantes de Venecia utilizan botes y góndolas. Proaño y los otros hombres que participan en la batida en busca de la tigrilla tienen grandes dificultades para entender sus explicaciones al respecto –cosa que el alcalde le atribuye a su “mentalidad selvática” (115)–, y sus hipótesis tratando de reconstruir en su imaginación el posible aspecto de esa ciudad resultan cómicas. Pero más cómica aún es la forma sistemática

en que el alcalde malentende la selva, como lo muestran los incidentes que provoca mientras buscan el rastro del felino. La noche en que pernoctan en el bosque, debajo de un gran árbol, un ruido lo asusta y le hace prender la linterna, con lo que espanta a los murciélagos colgados de las ramas, los cuales huyen, no sin antes arrojar una lluvia de mierda –que cae sobre los hombres del grupo– para así aliviar su peso y poder volar más ágilmente (104-5). En cierto momento del día siguiente, fastidiado de tener que moverse en un terreno que desconoce y al que odia y teme a la vez, el alcalde mata a un escorpión que se oculta entre el barro dándole seis tiros de revólver (106). Al poco rato, le dispara otros seis tiros a un pacífico oso mielero, creyendo que era la tigrilla (107). Estas y otras desventuras análogas arrojan sobre la figura del alcalde una connotación negativa mediante la cual se ridiculiza el «complejo de superioridad» de los blancos frente a las poblaciones locales. De hecho, no es exagerado afirmar que una de las evidencias reveladas en *Un viejo que leía novelas de amor* es la del «analfabetismo» de los forasteros y los nuevos colonos en lo concerniente al mundo selvático.

En marcado contraste con ello, resalta la descripción que el texto ofrece del proceso de aprendizaje gracias al cual Proaño se convierte en un guía experto y un hábil cazador. Cuando Proaño viaja en su juventud a la selva, llevando consigo a su mujer, lo hace atraído por las promesas del gobierno ecuatoriano de “grandes extensiones de tierra y ayuda técnica a cambio de poblar territorios disputados al Perú” (41). Pero la ayuda técnica nunca llega y la selva, con sus lluvias, sus boas constrictoras, sus fiebres y sus mosquitos, se ceba en los pocos colonos del caserío. La dureza del clima y del bosque habría destruido a la pareja, de no ser por la ayuda que reciben de los shuar: “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” (43). Eso no impide que, al cabo, la mujer muera de malaria. De ahí que, al principio, Proaño vea la selva como una “región maldita”, un “infierno verde”, y que, luego de la muerte de su mujer, sueñe “con un gran fuego convirtiendo la Amazonía entera en una pira” (44). Pero después de un tiempo, Proaño se familiariza con la vida selvática, gracias sobre todo a su amistad con los shuar, que comparten con él cada ingrediente de sus vidas, haciéndolo partícipe de sus cacerías, sus reuniones, sus fiestas. “Seducido por las invitaciones de aquellos parajes sin límites y sin dueños” (45), Proaño decide que aquel es un buen lugar para quedarse a vivir. Vale la pena destacar la porosidad y la

apertura con la que este hombre, procedente de las montañas andinas, aprende de los indígenas el arte de vivir en la selva. A diferencia de la actitud típica del colonizador –que, según lo anota Imfeld, “procede con la gente y el país, con las plantas y los animales, con las riquezas de la tierra y con la naturaleza, como alguien que sabe que más tarde se irá de ahí” (citado en Mires 1992: 66)–, Proaño hace de la selva su hogar y adquiere los conocimientos y el saber práctico necesarios para ayudar a proteger su equilibrio.

Al cabo de unos años, la identificación de Proaño con la selva llega a ser tan honda que, durante su primera mareación con ayahuasca, se ve “a sí mismo como parte innegable de esos lugares en perpetuo cambio, como un pelo más de aquel infinito cuerpo verde” (Sepúlveda 2009: 48). Sin embargo, las fases existenciales de un ser humano no se borran las unas a las otras sino que se superponen como capas o estratos acumulados, de modo que los distintos componentes de su ser, aun los más antiguos, persisten en el tiempo. Si bien Proaño aprende el idioma de los indios, adquiere sus costumbres, anda semidesnudo y desarrolla la capacidad de emplear con eficacia la cerbatana y la lanza, nunca logra volverse plenamente un shuar: “Era como uno de ellos, pero no era uno de ellos” (50). De la época vivida allí, Proaño conserva el hábito, tan útil para un guía selvático, de “desplazarse por la selva pisando con todo el pie, con los ojos y los oídos atentos a todos los murmullos” (46). Después de los eventos que marcan el final de su vida entre los shuar, Proaño regresa a El Idilio y los nuevos colonos que allí encuentra descubren en él a un valioso aliado. El viejo sabe, en efecto, cómo mantener a raya los depredadores que rondan el caserío, soliviantados por la invasión de forasteros que destruyen la selva y se empeñan en sacar adelante “la obra maestra del hombre civilizado: el desierto” (60). A la vez que defiende el caserío, Proaño se abstiene de masacrar a los animales y desaprueba la actitud grosera de los cazadores gringos. El hecho de que no se vuelva nativo no le impide, por tanto, sacar provecho de su aprendizaje para habitar la selva de manera distinta, sin depredarla destructivamente¹⁹³.

¹⁹³ Barbas-Rhoden deriva esta moraleja del aprendizaje de Proaño: “Western people do not need to be indigenous, or «go native» for good, in order to model sound environmental practice. They do, however, need to listen, like Antonio, with humility and care” (2011: 92). La necesidad de depredar con moderación la selva es bien conocida por los grupos selváticos. El brujo Manuel Córdova, por ejemplo, resume así una de las enseñanzas que le dio su maestro amawaka: “He told me that if you kill too many of a band of howlers they become wary and all hide at the least disturbance. They will also change their feeding territory. But if you hunt them occasionally they will continue to provide food that is usually the easiest to find in the forest because of their howling at dawn and dusk” (Lamb 1974: 72).

Esa es la razón por la cual Proaño rechaza de plano el calificativo de «cazador» con el que se refieren a él los colonos de El Idilio. En el momento en que se enfrenta con la tigrilla, al recapitular los motivos de ese rechazo, el viejo concluye que la razón básica de que los cazadores agredan a los animales es el miedo: “Los cazadores matan para vencer un miedo que los enloquece y los pudre por dentro”. «Conquistar la selva» significa para ellos poseerla, vencerla a fin de no ser devorados por ella. Por eso su agresión, a tono con el doble sentido del verbo «conquistar», viene cargada con un matiz sexual; como dice Proaño, los cazadores exhalan “olor a miedo y a verga parada” (120). En tal noción de «conquista» se oculta, por ende, el temor a la muerte, esa gran devoradora que, a la larga, no perdona. En la mirada imperial, que sobrevuela el terreno para dominarlo mejor desde un punto de vista distanciado y trascendente, se expresa un deseo inconsciente de subyugar la muerte, sustrayéndose a las limitaciones del cuerpo frágil. La percepción a ras de tierra típica de los pueblos selváticos va acompañada, por el contrario, de una alegre y abierta afirmación de la corporalidad: los indios escupen con frecuencia para recalcar la veracidad de lo que dicen, sueltan sonoros pedos sin avergonzarse por ello, e incluso comparten las mujeres “sin posesión y sin celos” (52). Pero aceptar la vida plenamente implica siempre aceptar a la vez el desgaste y la mortalidad que ella trae consigo. Los reiterados ataques de la tigrilla ponen de relieve el hecho de que el gran depredador que es el humano puede ser también, eventualmente, la víctima, y no en vano uno de los hombres que sucumbe bajo las garras del felino recibe el mortal ataque mientras está defecando, de modo que el viejo encuentra su cuerpo todavía untado de excrementos que la lluvia apenas ha empezado a lavar (109-10). El texto expresa así que, en la selva –y, a fin de cuentas, en la vida–, defecar y morir son dos formas de fertilizar.

El desenlace de la novela revela con especial vigor el vínculo de hermandad que, al margen de las ilusiones de la mirada imperial, existe entre las perspectivas a ras de tierra del humano y del animal. Mientras el alcalde y sus hombres rondan a la tigrilla –o más bien: mientras la tigrilla los ronda a ellos–, el viejo Proaño intuye que las muertes provocadas hasta ese momento por el animal constituyen un “acto de justicia”, un “cruento, pero ineludible, ojo por ojo”. Consumada su venganza, y habiendo perdido a sus cachorros, es posible que el felino esté buscando ahora “la ocasión de morir frente a frente, en un duelo que ni el alcalde ni ninguno de los hombres podrían comprender” (118). Por eso el viejo acepta la idea de

enfrentarse a solas con la tigrilla. Después que el alcalde y los otros hombres parten rumbo a El Idilio, la tigrilla se las arregla para atraer a Proaño hasta el rincón de la espesura en donde su compañero tigrillo agoniza de la herida que le infligiera el cazador gringo, y espera a que el viejo le dé un tiro de gracia para que no sufra más. Luego reinicia el acecho al viejo, prosiguiendo el duelo –en su doble sentido de «reto o desafío» y de «lamento por la muerte de alguien»–. Al parecer, lo que quiere esa tigrilla que se ha quedado sola en el mundo es morir con dignidad. Sin duda es un animal muy sagaz, provisto de sentimientos, cuya suerte simboliza la de la selva misma, condenada a retroceder sin tregua ante el avance de la civilización. Proaño le habla a la tigrilla, se esfuerza por interpretar sus gestos, por adivinar sus intenciones, como si ella fuese humana. Cuando su primer disparo la alcanza en una pata, los perdigones lo hieren también a él en un pie, lo que sugiere que, al agredir a la naturaleza, el hombre se agrede a sí mismo. El segundo disparo la derriba, y él puede constatar entonces lo hermosa, lo gallarda que era. Sintiendo indigno, arroja al río la escopeta –esa “bestia de metal indeseada por todas las criaturas” (136)–, maldice al gringo, al alcalde y a los demás invasores de la selva y emprende cojeando el regreso a El Idilio, de vuelta a sus novelas de amor “que a veces le hacían olvidar la barbarie humana” (137).

El enfrentamiento del viejo Proaño con la tigrilla tiene notables afinidades con el que opone –y a la vez acopla– al chamán y al jaguar en los complejos de creencias de diversos grupos indígenas amazónicos (Reichel-Dolmatoff 1975: 43-7). La figura del felino representa la fuerza natural que se teme y se desea al mismo tiempo, pues su zarpazo puede ser mortal pero, por otra parte, ofrece una vía de acceso, a través de la asimilación alegórica, a un poder de acechanza y depredación orgánicamente articulado con la selva. Según lo explica Pinzón, “chamán y jaguar juegan simbólicamente una relación de cazador y presa. De un lado se atraen, se seducen, de otro se temen. El chamán y el jaguar son espejos uno para el otro... De ello se desprenden tanto el miedo del cazador a ser devorado como la templanza y el coraje del guerrero” (2002: 58). A semejanza de un chamán sanador, Proaño cumple una función mediadora, aunque ya no entre las esferas de lo natural y lo espiritual, sino entre el mundo humano de El Idilio y las fuerzas naturales que se rebelan por la violación de la que han sido objeto. Dicha mediación es necesaria para restaurar el equilibrio perdido, o más precisamente, para reparar el brutal desajuste causado por el cazador gringo, que ha infringido la ley shuar

según la cual sólo se pueden matar ejemplares adultos de los animales selváticos, nunca los cachorros (Sepúlveda 2009: 122). Con la muerte de la tigrilla a manos del viejo, la vida de El Idilio vuelve a su curso normal, pero al cabo de un proceso que ha implicado al sacrificio de varias vidas animales y humanas.

Como puede advertirse, la novela de Sepúlveda no propone un ambientalismo ingenuo ni aboga por la preservación de una naturaleza intacta. Advierte más bien que los humanos, si se empeñan en ver a la naturaleza como una rival a la que es preciso derrotar, no van a salir dignificados de una eventual victoria. De lo que se trata en el fondo es de conocer y respetar a la selva y a sus habitantes, lo que implica a su vez una buena disposición para aprender a vivir con ellos. Con su afilada crítica a la conducta del alcalde y del cazador gringo, *Un viejo que leía novelas de amor* denuncia uno de los mayores fallos de la mentalidad occidental colonizadora, a saber, su falta de apertura y humildad para escuchar a los miembros de otras culturas. A la sordera persistente con respecto a la alteridad cultural se le añade otra no menos dañina: la que se empeña en hacer oídos sordos ante las voces de la naturaleza. Se trata de dos tipos de injusticia que suelen ir de la mano. La actitud del viejo Proaño a lo largo del relato muestra que respetar a los otros y a la naturaleza no significa abstenerse de tocarlos o dejar de recurrir a ellos. Ni la naturaleza ni la cultura son entidades puras, sino que están siempre abiertas a las mezclas, constructivas o destructivas, benéficas o depredadoras, por lo general ambas a la vez. Así por ejemplo, en la escena final, justo cuando maldice a quienes dañan la selva, Proaño corta una gruesa rama de un machetazo para apoyarse en ella y poder regresar a su choza. Su actitud es la de un hombre que necesita ayuda y la obtiene enseguida, gracias a una rama del árbol junto al cual se encuentra. Su gesto previo de arrojar la escopeta al agua no equivale, por tanto, a una negativa idílica a utilizar herramientas y a servirse de la naturaleza, sino un rechazo de la violencia que, en forma desconsiderada, desgarró el tejido de la vida¹⁹⁴.

La novela de Sepúlveda pone también en cuestión la escala valorativa implícita en los discursos progresistas que le restan importancia al conocimiento local. Lugones, uno de los

¹⁹⁴ Serres hace un llamado a la humildad similar al de Sepúlveda: “Inversons les antiques devises : nous avons assez transformé ou exploité le monde, le temps vient de le comprendre. Ou, mieux, de comprendre qu’il comprend, communique, jouit des mêmes facultés dont nous nous croyions, naguère, les uniques détenteurs ; ni la matière ni les choses ni le monde ne se réduisent au rôle passif que supposait l’obligation laborieuse de les transformer” (1994: 138). Esta crítica a la conocida idea de Marx no supone una forma de quietismo o resignación, sino una invitación a colaborar con el mundo, dejando atrás la separación dualista entre historia natural e historia humana.

autores que llama bárbaros a los indígenas, define la civilización como la suma de «cualidades artificialmente desarrolladas» mediante las cuales el hombre «colabora» con el entorno natural en vez de estar supeditado enteramente a él (1987: 231). Semejante definición es irreprochable. Pero hay que ser consecuente con ella. No cabe duda de que, entre los pueblos autóctonos de la selva, existen modalidades muy complejas de colaboración con el entorno selvático, las cuales pueden considerarse por ende altamente civilizadas. Los ataques de los cazadores gringos a los animales, en cambio, bien merecen ser calificados de bárbaros. La colaboración inteligente con la naturaleza no es, por lo demás, exclusiva de los humanos. Para citar sólo uno de muchos ejemplos posibles, piénsese en la wapapa, ese pájaro pescador que con su pico arranca la corteza del árbol de la katawa, deja fluir la savia venenosa, moja sus alas con esa savia, se sumerge en el agua en algún remanso del río y espera luego a que los peces envenenados floten para atraparlos y comérselos (Calvo 2011: 154-5). La historia del viejo Proaño y de su vida entre los shuar indica que, para aprovechar la naturaleza sin deteriorarla, hace falta proceder a la manera de la wapapa. Es preciso bajar de las alturas de la mirada imperial, familiarizarse con los detalles menudos del terreno, conocer de primera mano los recursos disponibles y, al cabo, sumergirse en esa experiencia concreta que es inseparable de la historia, la geografía y las formas de vida que habitan un lugar. Buena muestra de ello son las técnicas que los shuar le enseñan a Proaño para cazar guacamayos, loros y micos (Sepúlveda 2009: 66-8).

La gente que vive en las ciudades, persuadida a menudo de lo que Marx y Engels llaman el «idiotismo de la vida rural» (2002:10), no imagina el alto grado de sofisticación al que llega el conocimiento de las poblaciones indígenas y mestizas acerca del territorio en el que viven. Dicho conocimiento puede ser tan preciso que los científicos occidentales apenas logran entender la relevancia de todos los criterios usados en los sistemas locales de clasificación¹⁹⁵. En los territorios selváticos existe un orden que pasa inadvertido para los forasteros y les hace

¹⁹⁵ Refiriéndose a los sistemas de clasificación de hábitats de los pueblos selváticos, Toledo y Barrera-Bassols anotan que los matses de la Amazonía peruana “distinguen 104 tipos de selvas primarias y 74 tipos de selvas secundarias en un radio de 800 km²”. Los machiguenga, a su vez, “discriminan un total de 97 unidades selváticas: 76 de ellas definidas por criterios bióticos y 21 por factores físicos, o de otro tipo. En ambos casos, los criterios utilizados fueron tipos o asociaciones de vegetación, hidrología, topografía, tipos de suelos, regímenes estacionales (como la subida y bajada de las aguas resultado de los ciclos de lluvia y sequía, incendios y caídas de árboles), indicadores ecológicos (como edad de la selva en restauración), faunísticos y florísticos, y otros factores. En ambos casos esta finísima clasificación de «hábitats selváticos» sirve a los productores para trazar estrategias de caza y recolección, así como para el establecimiento de zonas de horticultura. La complejidad de estas discriminaciones indígenas deja muy atrás a las clasificaciones realizadas por los principales estudiosos de la ecología forestal amazónica” (2008: 92).

creer que esas zonas son caóticas o peligrosas. Desde el punto de vista de los pobladores y los guías locales, tales imágenes de la selva como laberinto o trampa letal son poco plausibles. La vida en la selva suele ser ardua y plantea serios obstáculos, pero quienes conocen la espesura los superan aplicando los correctivos que ella misma procura. El problema de los forasteros es que a cada paso tropiezan con los problemas sin percibir las soluciones. Según el narrador de *Sangama*, muchos viajeros que deambulan por la selva se debilitan por la pérdida de sangre causada por las picaduras de los mosquitos o sufren por la hinchazón de barriga que provocan las parásitas intestinales, sin saber que “la chuchuhuasha, esa raíz cuya corteza renueva los glóbulos rojos de la sangre, y el ojú, cuyo látex actúa como purgante germicida, devuelven la salud a los pacientes. La sabia naturaleza ha puesto junto a la enfermedad el remedio” (Hernández 1984: 171). Las imágenes coloniales del «infierno verde» y el «paraíso virgen» tienen que ser relativizadas a la luz del desconocimiento en que se basa la percepción de los viajeros y visitantes foráneos durante sus travesías por la selva: sin la ayuda de un guía, preferiblemente un nativo, se pierde lo esencial.

Posiblemente la selva se transforma a los ojos de muchos colonizadores occidentales en algo mítico o temible porque ella esconde miradas que vigilan sus acciones desde la penumbra mientras que ellos mismos, desconocedores del terreno, no pueden corresponder a su vez con una mirada precisa y sutil. En la selva somos vistos sin que nos sea fácil ver quién o quiénes nos están viendo, lo cual puede resultar atemorizante. Con razón se pregunta Vax: «¿Acaso los fantasmas que nos ven no son más inquietantes que aquellos que vemos?» (1979: 33). La espesura selvática es, en este sentido, un ámbito pleno de lo que Benjamin denomina «aura». El forastero, acostumbrado a considerar la selva como pura naturaleza, se enfrenta de pronto a la incómoda sensación de ser visto por ella y por los seres misteriosos que se mimetizan en su inasible multiplicidad. Eso deja al descubierto su condición de intruso que ignora las vías correctas de entrada y salida de ese mundo, de agente que perturba el *genius loci* o espíritu del lugar¹⁹⁶. Tal sensación es reforzada por la incapacidad de diferenciar las especies de árboles y

¹⁹⁶ Benjamin explica así el sentido del «aura»: “Experience of the aura rests on the transposition of a response common in human relationships to the relationship between the inanimate or natural object and man. The person we look at, or who feels he is being looked at, looks at us in turn. To perceive the aura of an object we look at means to invest it with the ability to look at us in return” (1968: 188). El desmoronamiento del aura que, según el filósofo berlinés, es un rasgo crucial de la vida moderna, está asociado a la creciente incapacidad de captar como experiencia vivida los signos que emite el mundo natural, de percibir el bosque como agente y no solamente como paisaje.

plantas que forman la trama del bosque, haciendo de este un continuo que se alarga al infinito y produce un vértigo derivado a la vez de la apariencia de repetición y de la pérdida de puntos de referencia¹⁹⁷. Ya vimos en el capítulo dos cómo los primeros conquistadores que se internaron en la selva vivieron esa experiencia hasta la saciedad. Pero ella es también familiar para los colonos criollos y mestizos. En *Canaima*, Gallegos detalla el sentimiento que inunda a Marcos Vargas en su entrada en la selva en términos elocuentes: “¡Árboles! ¡Árboles!... La exasperante monotonía de la variedad infinita, lo abrumador de lo múltiple y uno hasta el embrutecimiento” (1970: 162). Ser vistos sin saber por quién y desde dónde, y sin tener tampoco claro en qué preciso lugar nos encontramos: he ahí la ansiedad que ronda al forastero que se interna en los vericuetos de la selva espesa desprovisto del conocimiento detallado y la sensibilidad ante las señales del bosque en los que se apoya el sentido de orientación del guía local.

La otra cara de esa «candidez» de los forasteros es la actitud de quienes, atraídos por la biodiversidad y la diversidad cultural de la selva, acuden a ella en busca de nuevas sustancias, materias primas o temas de estudio. Para estas personas, la selva no es un ámbito misterioso sino una mina de recursos y de saberes para cuya exploración /explotación –dos palabras afines que en portugués son una sola: *exploração*– los guías son una fuente de información sumamente valiosa a la que, sin embargo, rara vez se le concede el crédito correspondiente. Es bien sabido que muchos antropólogos solían pasar en silencio el trabajo y los aportes de sus informantes en el terreno, quienes, pese a ser “intermediarios cruciales”, eran “típicamente excluidos de las etnografías autorizadas” (Clifford 1983: 132). En las áreas de la botánica y la medicina, es común que las compañías farmacéuticas empleen a los guías y sabedores locales como puertas de acceso a ciertos conocimientos tradicionales o a determinados recursos. En *Un viejo que leía novelas de amor*, Proaño trabaja un tiempo como proveedor de veneno de serpiente, lo que le cuesta llevar en el brazo las cicatrices de varias mordeduras recibidas en esa singular faena: “Pagaban bien por el veneno. Cada medio año aparecía el agente de un laboratorio, donde preparaban suero antiofídico, a comprar los frascos mortales” (Sepúlveda 2009: 50). En *Las tres mitades de Ino Moxo*, Manuel Córdova se refiere a su trabajo para los laboratorios de la Astoria Co. en términos significativos:

¹⁹⁷ Sobre esa sensación de inmensidad ligada a la inmersión en el bosque, escribe Bachelard: “Il n’est pas besoin d’être longtemps dans les bois pour connaître l’impression toujours un peu anxieuse qu’on « s’enfonce » dans un monde sans limite. Bientôt, si l’on ne sait où l’on va, on ne sait plus où l’on est” (1998: 170).

De varios conocimientos que les transmití ellos hicieron después remedios de frasquito, con su etiqueta, que ahora nos venden en las farmacias. Sé, por ejemplo, que han embotellado un anticonceptivo que les revelé, y también un producto para la diabetes, aunque parece que el efecto de esos remedios es temporal, no es completo como cuando yo los preparo sanamente, sin alterar la pureza y la confianza del vegetal. Ese es pues el secreto... A nuestras medicinas, tal vez más que poderes, lo que les otorgamos es cariño. Porque hasta los muertos necesitan cariño, y los enfermos más. (Calvo 2011: 275-6)

Se prolongan así en la actualidad formas de apropiación del saber local que se remontan a la época colonial. La continuidad radica en el hecho de que, hoy como ayer, los aportes de los lugareños, informantes o guías sólo obtienen derecho de entrada a los ámbitos de la ciencia y la economía occidental en las versiones proveídas por los representantes de las metrópolis. Son los naturalistas europeos quienes, desde mediados del siglo XVII, se encargan de traducir en términos científicamente acreditados el saber relativo a las especies vegetales y animales existentes en América. Así por ejemplo, Nieto Olarte muestra cómo las láminas y colecciones de la Expedición Botánica de Mutis en la Nueva Granada permitían clasificar las plantas en unidades que se podían transportar hasta los laboratorios y centros europeos de investigación: “los especímenes tenían que ser «empacados» y «estabilizados», no solamente para que permanecieran inalterados en largas travesías, sino también para ser presentados en Europa como nuevos descubrimientos” (2000: 69). Para producir conocimiento botánico autorizado era preciso remover la especie de su contexto de uso local, considerado supersticioso o burdo, a fin de integrarla en un sistema estandarizado:

La traducción de experiencia popular a un lenguaje ilustrado consiste en una serie de acciones: 1- Referirse a la planta con un nombre latino, 2- clasificarla en el sistema linneano, 3- proveer una representación gráfica de la planta, 4- describirla de acuerdo con los conocimientos de la botánica contemporánea, 5- explicar sus virtudes en términos de enfermedades conocidas en Europa, 6- mostrar cómo se pueden preparar remedios con ellas, haciendo uso de los métodos de la farmacia del siglo XVIII. (167)

Estos procedimientos prefiguran el elevado nivel de sofisticación que tiene hoy la red de relaciones y de métodos en la que se sustenta la autoridad del discurso científico occidental –véase, por ejemplo, cómo analiza Latour (1999) el trabajo de un grupo de expertos dedicado a estudiar los suelos de una zona de transición de selva a sabana en el norte de Brasil, rastreando las múltiples mediaciones a través de las cuales un conocimiento generado en la localidad se

desterritorializa y adquiere el estatus que le permite incorporarse al conjunto de conocimientos sancionados por la comunidad académica internacional—. En paralelo al aumento exponencial en la complejidad de las técnicas de representación científica del mundo, que imposibilita el reconocimiento de los saberes empíricos locales, la tendencia a juzgar que los sistemas de producción y uso de los recursos de las poblaciones mestizas de la selva son subdesarrollados sigue vigente, pese a la acumulación de evidencias en contra. Desde hace dos décadas es sabido que no sólo los sistemas indígenas de producción suelen estar bien adaptados a las características de los ecosistemas regionales, sino que también los utilizados por los caboclos y mestizos ribereños, inspirados en aquellos, satisfacen dicha condición, que es quebrantada en cambio, de modo más o menos flagrante, por los sistemas agrícolas modernos impulsados por los programas de desarrollo (Padoch y Pinedo-Vásquez 2001, Nugent 1993: 56-74, Sillitoe 2009). El problema es que existe una grieta enorme entre los resultados de las investigaciones sobre el uso de los terrenos cultivables amazónicos por parte de las sociedades tradicionales y la tendencia dominante de la política gubernamental, que privilegia la economía de escala y los monocultivos en detrimento de la diversidad biológica y cultural.

Frente a la vocación universalista y desencarnada propia de la ciencia y la agricultura modernas, los relatos que he comentado en este capítulo subrayan la necesidad de integrar el conocimiento local, no cual si se tratara de un recurso más, susceptible de incrementar el *stock* de materias primas y datos disponibles para uso de las sociedades occidentales, sino como parte esencial del desarrollo de estilos de vida ecológicamente plausibles, que «co-laboran» con la diversidad del mundo natural e incluso contribuyen a su florecimiento. *Las tres mitades de Ino Moxo* y *Un viejo que leía novelas de amor* plantean un enfoque que no se centra en lo global sino en lo particular, que no prioriza lo abstracto sino lo concreto. El buen cazador y el auténtico conocedor de las plantas son personas que, como advierte Ingold, “consultan el mundo, no sus representaciones mentales” (2006: 41). En la misma vena, Balée advierte que las especies y los entornos amazónicos “no son meros productos de la mente, sino entidades finitas que pueden ser descritas transculturalmente” y acerca de las cuales “los nativos de la Amazonía saben muchísimo... La selva tropical como hábitat sólo le parece monótona a los observadores ingenuos, no nativos” (2013: 126). De hecho, el uso de los recursos selváticos por los shuar y el de las plantas del bosque por los curanderos vegetalistas amazónicos y otros

pobladores mestizos se basan en una historia de relaciones estrechas con el mundo natural que se remonta a muchas generaciones atrás. La potestad que estos grupos tienen en relación con la selva se basa en su participación en una densa red de vínculos y articulaciones en la que los habitantes no humanos del bosque intervienen en calidad de actores de primer orden. A tono con ello, en las novelas de Calvo y Sepúlveda y en los cuentos de Hernández y Castro, el saber antropológico y el ecológico se entretajan, dando paso a una inmersión imaginativa en la dimensión ambiental de la condición humana; a través de su lectura podemos redescubrir el sentido profundo de lo que implica «habitar» un lugar.

Las historias de Manuel Córdova, Proaño, Robinson y el viejo Vega indican, por ende, parte del camino a seguir: para afrontar la crisis ecológica que hoy ocupa el primer plano de nuestro horizonte existencial, es preciso rehacer los lazos de cooperación con la naturaleza, ajustándolos sobre el terreno, como cuando el vegetalista recorre paso a paso el bosque, auscultando atentamente sus signos, o como cuando el viejo lee con lupa, saboreando cada línea, sus queridas novelas de amor. Al fin y al cabo, no es la Biosfera lo que cabe proteger en primer término: son lugares concretos –ríos, selvas, llanuras, montañas, playas, valles, islas, cada uno de ellos único e insustituible– los que requieren atención y cuidado, los que reclaman una minuciosa calibración de sus especificidades biogeográficas y socioculturales. Entre las personas mejor habilitadas para esa tarea están los pobladores locales, no porque puedan actuar en representación de los animales, las plantas o los ríos, sino porque saben hacer algo mucho más pertinente en la actualidad: saben escucharlos, conocen sus ritmos, su temperamento, sus límites y han desarrollado hábitos de reciprocidad acordes con ello. Los científicos, políticos y expertos sin duda tienen mucho que decir y aportar en este escenario, pero también mucho que aprender de aquellos a quienes tradicionalmente han despreciado. La experiencia muestra que los modelos impuestos por las metrópolis sobre las localidades tienen escasas probabilidades de ajustarse correctamente a las condiciones específicas de cada entorno. No en vano cuidar un lugar significa, ante todo, habitarlo como un hogar compartido. No en vano respetar las diferencias significa, ante todo, aceptarlas y agradecerlas como un complemento indispensable de nuestra finitud. Si tales actitudes de cuidado y respeto se propagan hasta volverse una auténtica fuerza de renovación política y cultural, la preservación de la Biosfera vendrá dada por añadidura, como un fruto maduro que se desprende de su rama.

Capítulo 9

Desigualdad de género y problemas ambientales

«Se ven a veces lianas e ivapohís altísimos, extrañamente retorcidos en espiral alrededor de un eje imaginario. En un tiempo ese eje estuvo constituido por un árbol, monumental de vida o de grandes esperanzas. Los estranguladores parásitos realizaron luego a sus expensas su sofocante destino, y ahora la luz y el aire pasan libremente por entre los anillos separados.»

Horacio Quiroga, “Los estranguladores”, en *Todos los cuentos*, 1162.

«The spirit is really the bouquet of life. It is not something breathed into life, it comes out of life. This is one of the glorious things about the mother-goddess religions, where the world is the body of the Goddess, divine in itself, and divinity isn't something ruling over and above a fallen nature.»

Joseph Campbell, *The Power of Myth*, 99.

Uno de los rasgos más comunes en las narrativas de la selva es la feminización de la realidad selvática. Sea que se la describa como una Madre nutricia y protectora –a tono con el tópico del Paraíso fértil– o como una Deidad incitante y malévola –a tono con el tópico del Infierno verde–, la selva tiende a asumir en los relatos el talante de una entidad femenina. La espesura selvática es descrita a menudo cual un inmenso vientre de mujer: generoso, fecundo, cálido, envolvente, húmedo, oscuro. Ello incide en la caracterización de los personajes femeninos de las historias, tal como lo revelan los perfiles de ciertas figuras arquetípicas cuyo destino se entreteje con el ambiente natural: Zoraida Ayram en *La vorágine*, Aymara en *Canaima*, Chuya en *Sangama*, Inés de Atienza en *El camino de El Dorado* y *La serpiente sin ojos*, Rosario en *Los pasos perdidos*, Bonifacia en *La casa verde*, la Brasileña en *Pantaleón y las visitadoras*. En estas obras, la acción de las mujeres suele estar supeditada a las aventuras y la iniciativa de los hombres. El carácter patriarcal que asume la colonización de la selva es subrayado por el hecho de que las mujeres autóctonas suelen ser sumisas ante las decisiones masculinas (es el caso de Aymara, Chuya y Bonifacia), mientras que las mestizas suelen distinguirse por su

sensualidad fogosa que envuelve a los hombres y los cautiva (es el caso de Inés de Atienza, Rosario y la Brasileña). Si bien paso aquí por alto ciertos matices, lo cierto es que la intervención de las mujeres en las novelas de la selva, sea como consortes dóciles o hembras tentadoras, refleja a las claras los patrones machistas predominantes en las sociedades latinoamericanas –y, más ampliamente, en la historia de las civilizaciones.

El papel de la feminización del entorno selvático como uno de los ejes del imaginario colonial ha sido señalado repetidamente por la crítica¹⁹⁸, y su influjo en las novelas canónicas de la selva ha sido objeto de finos análisis que han puesto de relieve, asimismo, el hecho de que no siempre los personajes femeninos se ajustan a los tópicos y patrones dominantes (Wylie 2009, Renaud 2002, Sommer 1991, Magnarelli 1987). Ha llamado mucho menos la atención, en cambio, la existencia de numerosas narrativas de la selva en las cuales las mujeres distan de tener una dimensión subsidiaria. Uno de los primeros ejemplos figura en la obra de Horacio Quiroga. Su cuento “En la noche” refiere la hazaña de una mujer que rema sola durante horas contra la corriente del Paraná crecido, llevando a su marido –que ha sido picado en el talón de Aquiles por una raya y no cesa de gritar por el dolor– hasta un sitio en donde un médico pueda atenderlo. Al cabo, los heroicos esfuerzos de la mujer se ven coronados por el éxito, aunque se desmaya de extenuación en el momento del arribo. Para esta mujer anónima, las horas que pasa remando en la oscuridad son un parto difícil a través del cual, en cierto modo, da a luz a su propio esposo. Su avance río arriba implica un esfuerzo tan grande que, en los raros momentos en que deja a un lado los remos para tomar aire, ella siente que “su cuerpo, desde los pies a las manos, pasando por la cintura y los brazos”, es “un único y prolongado sufrimiento” (1993: 414). Pese a la desproporción entre la inmensa fuerza del río y la minúscula barca a bordo de la cual navega, la mujer tiene la fuerza de voluntad necesaria para sobreponerse a las circunstancias adversas. El cuento de Quiroga resulta así doblemente desmitificador, ya que pone a la vez en tela de juicio la idea de que la naturaleza es una enemiga invencible y la de que el hombre es el protagonista indiscutible de toda gesta pionera en la selva.

¹⁹⁸ Rogers, por ejemplo, clasifica las novelas de la selva como un subgénero de las novelas coloniales de aventuras, en las cuales “nature is consistently forced into submission by the white man’s intelligence and power” (2012: 11), al tiempo que la tierra es descrita “as a closed feminine space that yields only to forced male penetration” (12). Slater, comentando el influjo del mito de las Amazonas en las visiones de la selva, escribe: “An infinitely desirable woman, tropical nature regularly appeared as an ideal spouse for an implicitly male, European-style civilization” (2002: 99).

En otro cuento titulado “El desierto”, Quiroga narra una situación en la cual ninguna mujer es protagonista, pero cuyo fatídico desenlace obedece precisamente a eso. Falto del apoyo de su esposa, a la que ha perdido, el protagonista del relato se esfuerza por educar bien a sus dos pequeños hijos en un rancho solitario de la selva de Misiones. El hombre busca ayuda para el mantenimiento del rancho y el cuidado de sus hijos en “tres o cuatro hoscas muchachas arrancadas al monte”, cada una de las cuales, empero, sólo persevera a su servicio unos cuantos días “por hallar demasiado duro el carácter del patrón” (495). Finalmente, este sucumbe a una infección en un pie que, en otras circunstancias, habría sanado con facilidad, dejando a sus hijos a merced de los rigores del bosque. Esta historia contrasta con la que refiere Ciro Alegría en “Narración amazónica”, relato enfocado en la formación del pequeño Sacha por sus padres Anselmo y Emilia, que desde que se casaron “fueron dos para luchar contra la selva” (1979: 59). Si en el cuento de Quiroga la selva del Paraná, pese a su riqueza natural, torna a ser un desierto inclemente para el hombre librado a sus solas fuerzas, en el de Alegría el bosque selvático, pese a estar lleno de riesgos que hace falta aprender a afrontar, es visto por Sacha y sus padres como una “inmensa casa” con un “hermoso techo” (77). Si el padre es el mentor de Sacha en lo relativo a la pulseada del bosque y las técnicas de cacería, el chico aprende al lado de su madre que el cuidado de la chacra y el mantenimiento del hogar implican una relación igualmente estrecha con la naturaleza. De este modo, los relatos “En la noche” y “Narración amazónica” se apartan de los tópicos de la hembra fatal y de la mujer sumisa y dan paso a un escenario en el que las mujeres están en posición de igualdad con los hombres, sin perder por ello su feminidad.

A estos cuentos se suman dos novelas que no han merecido casi atención por parte de la crítica, pero que tienen el interés de ser protagonizadas por mujeres cuya actitud pone entre paréntesis las concepciones machistas de lo femenino. Me refiero a *Una mujer en la selva*, publicada en 1936 por el nicaragüense Hernán Robleto, y *Selva trágica*, publicada en 1954 por Arturo Hernández. La novela de Robleto, la más interesante de las dos, se presenta como un manuscrito hallado en una cueva, en el que Emilia Rivera, una mujer blanca, cuenta los detalles de su vida selvática. Los hechos narrados transcurren en la primera mitad del siglo XIX y su marco geográfico es la selva atlántica de Nicaragua. Raptada por un simio que la protege y al que ella llama Jongo, Emilia vive con él en la espesura durante muchos años,

alimentándose de frutos silvestres. Cuando Jongo muere, ella vuelve a su pueblo, pero todos la confunden con una bestia salvaje. Entonces huye de nuevo a la selva para siempre, llevando consigo el papel en el que escribe su increíble historia de «Mujer mona». Este peregrino argumento –que parece una parodia de la popular novela *Tarzan of the Apes* de Edgar Rice Burroughs, aparecida dos décadas antes– le permite a Robleto abordar desde una perspectiva insólita los temas del regreso a la vida salvaje, la relación con los pobladores no humanos del bosque y la frontera entre la humanidad y la animalidad.

A diferencia de la novela de Burroughs, que celebra en términos claramente colonialistas la superioridad del hombre blanco sobre los animales salvajes, en la de Robleto los animales y plantas de la selva son presentados con respeto por Emilia, quien le dedica muchas páginas a la descripción minuciosa de las relaciones que mantiene con ellos. Durante su vida en la selva, Emilia comprueba que los seres del bosque –su compañero Jongo, pero también las plantas, las serpientes, los árboles– tienen variados grados de inteligencia y de sensibilidad. Con el tiempo, la mujer desarrolla un genuino gusto por la vida salvaje, pese a sus durezas y a la nostalgia que la invade a veces por la compañía de los humanos. Los años vividos en el bosque la vuelven una botanista y una etóloga en estado silvestre –véanse, por ejemplo, sus referencias a la flora mágica del bosque y a los efectos enteógenos del toloache (1936: 59-61), su descripción de las variedades de serpientes que habitan en el bosque (78-81), sus cuadros de las galerías excavadas por las hormigas rojas y del modo en que un grupo de estas auxilia a una compañera malherida (97-9), o su afectuosa pintura del árbol en cuyas ramas encuentra refugio (113-4). Mientras ciertos pasajes de la obra se hacen eco de apreciaciones botánico-zoológicas como las de Maurice Maeterlinck en *L'Intelligence des fleurs*, *La Vie des abeilles* y *La Vie des fourmis*, otros prefiguran las observaciones etológicas de investigadoras como Dian Fossey y Jane Goodall, famosas por su trabajo de campo con gorilas y chimpancés. Al igual que esas estudiosas, Emilia no trata de imponerse sobre la vida salvaje sino de adaptarse y aprender de ella. Descubre así que la frontera entre el humano y el animal es difusa, y que con frecuencia los animales se portan en forma más «civilizada» que los humanos. Prueba de ello es lo que cuenta a propósito de la cacería de un mono, en una escena similar a la que cierra el cuento “La madre” de Ciro Alegría, sólo que esta vez la víctima no es la madre mona sino el pequeño monito:

He visto herir a uno de esos bichitos con la bala y cómo la madre se desespera de angustia, lo aprieta entre sus brazos largos, se lo acerca al rostro, besa la herida del hijo y lanza aullidos de pena. La sangre brota del pequeño agujero, en tanto que la mona trata de taparlo con hojas que arranca al alcance de sus dedos. He visto cómo el monito se va agotando, se rinde, cierra los ojos tristes, cubiertos como con triples párpados... (Robleto 1936: 34)

Una mujer en la selva es, de hecho, un texto pionero en la representación de la selva frágil y una obra ambientalista *avant la lettre*. En la novela de Robleto la selva, lejos de ser poderosa e inmutable, es vulnerable y no cesa de perder terreno ante el asedio humano. Esa vulnerabilidad es tanto más apreciable teniendo en cuenta que las selvas de la costa atlántica nicaragüense son ecosistemas de tamaño reducido por comparación con los del Paraná, la Orinoquía o la Amazonía. A mediados del siglo XIX —el manuscrito de Emilia está fechado en 1842—, el avance de la frontera agrícola ya era importante, y la protagonista de la novela se imagina su desarrollo ulterior con ropaje cristiano: “La civilización avanzará hasta aquí; se aclarará la selva y no es remoto que en esta oquedad en que vivo hace tanto tiempo, oficien en no lejano día sacerdotes cristianos y sobre estas piedras que me cubren se levante una capilla con muchos altares” (23). Emilia piensa que la conquista de la selva es un proceso histórico inexorable, y se afianza en esa idea al advertir que Jongo, con los años, se interna cada vez más en la espesura, motivado por “el avance de los bípedos que traen hachas, que traen fuego, que traen armas. Deben venir en la paciente obra de destrucción o de civilización, abriendo trochas, adaptando la Naturaleza rebelde a las necesidades de sí mismos y de sus bestias esclavizadas. Es una puja constante, una pleamar que arrincona a las fieras hasta sus últimos reductos, más adentro, más adentro” (58). La íntima imbricación de la historia de la naturaleza y la historia humana es resaltada por la comparación del proceso colonizador con una «pleamar». El final del texto rubrica el diagnóstico, narrando el desmonte y la quema para los cultivos que toman el lugar del bosque donde Emilia vivía (158-9), forzándola a huir monte adentro y a ocultar su manuscrito en una cueva. El narrador de primer nivel que se topa con ese tesoro roído por la humedad casi un siglo después, da fe de la mutación del lugar: “Pero, ¿esto que queda ahora es selva? Selva la de entonces” (15), comenta al constatar que el paraje de su hallazgo ya no se parece a la pujante floresta descrita por Emilia.

También Mariana, la protagonista de *Selva trágica* de Hernández, es una mujer blanca que vive largo tiempo en la selva. La novela cuenta cómo, luego de ser raptada por los indios

capanahuas y entregada por esposa a uno de ellos, esta mujer –a quien los nativos bautizan «Chotanquiro», es decir: «la intrusa»– tiene que adaptarse a la forma de vida de esa tribu, que ella considera bárbara e ignorante. Si bien el interés del relato se ve muy disminuido por el crudo contraste que Hernández establece entre unos capanahuas crueles y supersticiosos y una heroína sostenida por los valores cristianos que su nombre evoca, la novela de Hernández es otro ejemplo de una línea olvidada de narrativas de la selva en las que las mujeres ocupan el primer plano de la representación del mundo selvático, a título de sujetos principales de la acción. Dicho dato sería meramente anecdótico si no fuese porque, en las últimas décadas, esa línea ha ganado un nuevo impulso gracias al trabajo de varias escritoras entre las cuales sobresalen dos originarias de América central, la costarricense Anacristina Rossi y la nicaragüense Gioconda Belli, a cuyas novelas selváticas me voy a referir en las páginas siguientes. Mi propósito es mostrar cómo en esas obras la percepción de la fragilidad de la selva aparece inscrita en el contexto de las críticas del ecofeminismo y de los movimientos ambientalistas contemporáneos a los daños ecológicos ocasionados por el despliegue de la globalización capitalista.

Ecofeminismo y desilusión en La loca de Gandoca de Anacristina Rossi

La evaluación crítica de la supremacía masculina no es ajena a las narrativas de la selva. Aunque en ellas las actitudes dominantes de los hombres tienen un amplio despliegue, no es menos cierto que esa tendencia suele ser contrapesada por situaciones que parodian o vuelven objeto de escarnio esa pretendida superioridad. En tal dirección apunta el hecho de que, en muchos casos, la prepotencia inicial de los protagonistas cede paulatinamente ante la fuerza de la naturaleza y las nuevas circunstancias de la vida en la selva. Baste citar unos pocos ejemplos. En los primeros capítulos de *La serpiente de oro* de Ciro Alegría, el ingeniero Osvaldo Martínez, recién llegado de Lima a un villorrio en la ceja de selva, no oculta su desprecio por las costumbres de los lugareños y observa la naturaleza circundante con altiva suficiencia; en los capítulos finales, su actitud vital ha sufrido un viraje notable. Ahora no sólo toma masato y masca coca, sino que, según lo comenta el narrador, parece incluso una persona distinta: “Antes resaltaba ante nosotros y ante el paisaje. Tenía, amén de sus ropas nuevas y sus arreos flamantes, algo interior que le daba cierto aire de encontrarse por encima de cuanto veía.

Ahora, ya no” (1946: 181). Si bien los sueños de Martínez de enriquecerse con la explotación minera en la región se mantienen intactos, la letal picadura de una serpiente dorada les pone fin en el desenlace de la obra.

En algunos casos, el descalabro de la masculinidad pasa por la «disolución» del hombre en el entorno selvático. Así ocurre en el cuento “Demonio del monte” de Dante Castro, en el que la soberbia juvenil de José Perla y su vanidad de ser el mejor cazador sufren un duro castigo. Excesivamente confiado en su habilidad, Perla trata de matar unas huanganas para asombrar a sus vecinos, pero fracasa y termina alimentándose como ellas, con la barba y el pelo crecidos, lo que, al cabo de meses perdido en la espesura, lo vuelve un animal del bosque con cara y colmillos de jabalí, que “se apareaba con las puercas para calmar su necesidad” (1992: 16). La selva, en suma, retiene a Perla y lo convierte en un «huañuri» o demonio del monte, al que los humanos temen, del cual huyen y al cual quisieran matar. En otros casos, es un personaje femenino el que se encarga de «poner en su sitio» al varón. El pasaje que mejor ilustra esta opción se encuentra en *Los pasos perdidos*, cuando Rosario rechaza tajantemente la propuesta de matrimonio del narrador:

Según ella, el casamiento, la atadura legal, quita todo recurso a la mujer para defenderse contra el hombre. El arma que asiste a la mujer frente al compañero que se descarría es la facultad de abandonarlo en todo momento, de dejarlo solo, sin que tenga medios de hacer valer derecho alguno. La esposa legal, para Rosario, es una mujer a quien pueden mandar a buscar con guardias, cuando abandona la casa en que el marido ha entronizado el engaño, la sevicia o los desórdenes del licor. Casarse es caer bajo el peso de leyes que hicieron los hombres y no las mujeres. En una libre unión, en cambio –afirma Rosario, sentenciosa–, «el varón sabe que de su trato depende tener quien le dé gusto y cuidado». Confieso que la campesina lógica de este concepto me deja sin réplica. (Carpentier 1985: 283-4)

Tenemos aquí uno de los varios momentos en que el narrador, que cree controlar los hilos de su situación, constata que en realidad son las mujeres que lo rodean quienes marcan la pauta. Él está persuadido de que Rosario aceptará sin dudarle su oferta de casamiento, pero ella desenmascara el carácter patriarcal de la institución matrimonial y le muestra al narrador, no sólo con palabras sino también en los hechos, que una mujer puede preservar su libertad sin renunciar por ello a vivir con un hombre; no en vano al final de la novela, después que el narrador no logra dar con la puerta secreta que conduce a Santa Mónica de los Venados, se

entera de que Rosario es ahora la mujer de Marcos. Este tipo de inversión sardónica de la perspectiva machista de los personajes principales se traduce asimismo en el hecho de que la pérdida –temporal o irreversible, real o simbólica– de la virilidad es un *leitmotiv* constante en las narrativas de la selva: en *La vorágine*, Barrera es vencido por Alicia y Cova es subyugado por Zoraida Ayram, la «loba insaciable»; en el cuento “La miel silvestre”, Benincasa es «castrado» por las hormigas; en *La casa verde*, Fushía es reducido a la impotencia por la lepra; en *La Nieve del Almirante* de Mutis, Maqroll el Gaviero contrae la fiebre luego de copular con una india... Emerge así, en estas y otras obras, un enfoque crítico incipiente con respecto al patriarcalismo implícito en la pretensión de dominar la naturaleza, sometiéndola a los requerimientos de la civilización. Si en muchas de estas narrativas son las fuerzas naturales las que, a la postre, imponen su ley, eso no se debe a que la selva sea rencorosa o vengativa, sino a la finitud constitutiva de la *humana conditio*, o a las retroacciones que los mismos hombres causan con su conducta imprudente.

En la «Historia de la indiecita Mapiripana», interpolada por Rivera en *La vorágine* (1987: 133-5), aflora con fuerza dicho impulso crítico. La Mapiripana es, recordémoslo, la “celadora de manantiales y lagunas” que “vive en el riñón de las selvas” y que le chupa la sangre a un misionero llegado a esas regiones a combatir la superstición. De rostro peludo como un orangután, la indiecita rinde al infeliz misionero –que quería quemarla viva “como a las brujas”– y queda encinta de él, dando a luz “dos mellizos aborrecibles: un vampiro y una lechuza”, los cuales acorralan a su padre cuando trata de huir. El misionero recibe ese castigo porque la indiecita descubre que “se emborrachaba con jugo de palmas y dormía en el arenal con indias impúberes”; por eso, cuando pide clemencia, ella lo recrimina: “¿Quién puede librar al hombre de sus propios remordimientos?” Al final, el misionero muere de fiebres en la cueva en la que la indiecita lo ha mantenido encerrado. Como puede advertirse, Rivera traza aquí una oposición entre selva y civilización. Si la primera es personificada por la indiecita, la segunda lo es por el misionero. Si la selva es un foco de superstición y barbarie, el misionero proviene de un espacio en el que imperan los valores de la educación y la civilidad. Si la selva es el lugar en donde viven los indios, el misionero representa la forma de vida y la visión del mundo de los europeos. Si la actividad evangelizadora se sitúa en el tiempo lineal de la civilización, los ciclos naturales de la selva reflejan la temporalidad mítica de los grupos autóctonos.

Lo interesante es que, en ese enfrentamiento, el personaje femenino vence al masculino y la civilización sale derrotada. El misionero llega a la selva con la intención de eliminar la superstición pero es la indiecita la que chupa sus energías y lo consume durante años; llega a enseñar la verdad pero termina acosado por los remordimientos; llega como un Inquisidor a castigar la barbarie, pero al cabo es él mismo quien recibe un castigo por su lujuria. En mitad de la selva, el misionero pierde la firmeza de sus valores, y el desbordamiento de la faceta oscura de su ser lo convierte en un individuo despreciable. En consecuencia, si por un lado la historia de la Mapiripana simboliza el poder de una naturaleza seductora e indomable que desgasta a los hombres, por otro lado es el emblema de una disolución moral. El misionero encarna el proceso de regresión de los valores civilizados: en el aislamiento selvático, ajeno al control social propio de la vida urbana, sus ataduras morales se debilitan y salen a flote esos bajos instintos que lo convierten en un borracho dominado por el vicio. En su unión forzada con la indiecita, el misionero engendra seres de las tinieblas que lo persiguen y le impiden escapar. La caverna en donde sus carceleros lo retienen representa la pérdida de los puntos de referencia culturales, y su muerte de fiebre en ese ámbito opresivo sintetiza la absorción de las energías humanas en los ciclos perpetuos que rigen el curso de los procesos biológicos¹⁹⁹. El cuadro 11 compendia la lista de oposiciones que funciona como eje de esta historia.

Cuadro 11. La diferencia de género en la “Historia de la indiecita Mapiripana”²⁰⁰

<i>La indiecita</i>	<i>El misionero</i>
La feminidad	La masculinidad
Los autóctonos	Los blancos
La naturaleza	La cultura
La barbarie, el salvajismo	La civilización, el progreso
El tiempo cíclico	La historia lineal
La superstición, el mito	La verdad, el dogma
La fecundidad	La lujuria, el vicio

¹⁹⁹ Los críticos suelen ver la figura de la indiecita como una expresión de la ambigüedad del mundo natural. Bula, por ejemplo, afirma que “la naturaleza, igual que la india Mapiripana, tiene un aspecto sensual y tentador, y un aspecto terrible: la naturaleza tienta al hombre para después devorarlo” (2010: 73). Tal ambigüedad es expresada igualmente en relatos como “La sirena del bosque” de Ciro Alegría (1979: 13-4). Es menos común, en cambio, interpretar la imagen del misionero como expresión de la ambigüedad de la civilización.

²⁰⁰ Para elaborar este cuadro, retomo y agrego algunos ajustes al agudo análisis propuesto por Gómez (2008: 247-8).

En consecuencia, si bien es posible interpretar la historia de la Mapiripana como una representación de los oscuros poderes de seducción de la selva suramericana, en la que los recién llegados se extravían con facilidad, una revisión atenta pone al descubierto en ella una dimensión crítica con respecto a la cultura europea: esta trae a América la civilización, pero junto con ella trae el vicio; viene a implantar el progreso, pero sus emisarios recaen en la barbarie; viene a castigar la superstición, pero ella misma merece un castigo; viene a cumplir una labor redentora, pero ella misma a su vez necesita ser redimida. Desde esta perspectiva, la colonización de la selva aparece a una luz distinta: el triunfo de la razón sobre el mito y de la civilización sobre la barbarie supone la imposición del punto de vista masculino sobre el femenino, de los hombres blancos sobre las poblaciones autóctonas, de la historia sobre la naturaleza. El relato prefigura de este modo una idea axial del ecofeminismo contemporáneo, a saber, la noción de que existe un estrecho parentesco entre las varias formas de dominación en las que se basa el orden moderno –la sexual, la racial, la neocolonial–, las cuales han sido parte esencial en el advenimiento de la crisis ecológica que vivimos ahora²⁰¹.

Tal abanico de cuestiones encuentra una de sus expresiones literarias más destacadas en la novela *La loca de Gandoca* de Anacristina Rossi. Publicada en Costa Rica en 1992, esta obra –que tuvo allí un enorme éxito de ventas y un impacto notable en la opinión pública– cuenta la lucha de Daniela Zermat –*alter ego* de la autora– por proteger el Refugio de Vida Silvestre Gandoca, situado en el litoral atlántico de ese país, en la provincia de Limón. Se trata de una región de bosque húmedo tropical costero próxima a la frontera con Panamá, que incluye una densa área de manglares y cerca de cuyas playas se encuentran los arrecifes de coral con mayor biodiversidad en la cuenca del Caribe. A pesar del respaldo de personas muy capacitadas –Ana Luisa, una funcionaria del Ministerio de Riquezas Naturales; Álvaro Cienfuegos, un reconocido biólogo; Mariana, una abogada ambientalista–, Daniela se tropieza con una red de trabas burocráticas orquestada por los inversionistas europeos que quieren

²⁰¹ Quizá la formulación más punzante a este respecto sea la de Karen Warren, quien afirma que el ecofeminismo es por esencia anti-naturalista: “Its anti-naturalism consist in the rejection of any way of thinking about or acting toward nonhuman nature that reflects a logic, values, or attitude of domination” (2014: 66); luego añade: “Feminism *must* embrace ecological feminism if it is to end the domination of women because the domination of women is tied conceptually and historically to the domination of nature” (68). Según Mathews, para el ecofeminismo la división entre mundo natural y mundo humano es “part of a wider framework of dualistic thinking that serves to naturalize and legitimate political oppression generally: the domination of nature is ideologically inextricable from the domination of human by human, particularly of women by men” (2001: 226).

aprovechar las playas de Gandoca para el desarrollo de proyectos de construcción altamente lucrativos. Si bien en primera instancia los proyectos hacen referencia a la edificación de un hotel y otras áreas dedicadas al ecoturismo, Daniela descubre que detrás de esa fachada se oculta una especulación inmobiliaria mediante la cual los inversionistas le compran las tierras del Refugio a los lugareños negros a precios irrisorios, para construir allí varios condominios y bungalows, un centro comercial, cabinas, restaurantes y otros locales que venden luego a precio de oro.

En esta situación, que pone al descubierto el lado oscuro del auge vivido recientemente por la industria ecoturística costarricense, se transparentan con nitidez las viejas estructuras coloniales, reencarnadas con nuevos ropajes en el contexto de la globalización. El lugar de la indiecita Mapiripana como protectora del bosque y de las aguas es ocupado ahora por una activista ambiental que despliega toda su energía en el esfuerzo por preservar la riqueza de un entorno ecológico al que se siente hondamente ligada en términos existenciales y afectivos. El lugar del misionero como agente civilizador es ocupado, a su vez, por los empresarios del ecoturismo y la construcción –los inversores italianos de la Compañía «Ecodólares S.A.», el «hombre de los diez *bypasses*», la francesa Dominique–, quienes, seducidos por la expectativa de un negocio jugoso, legitiman sus proyectos recurriendo al evangelio del desarrollo y al cabo sacan adelante sus proyectos con la ayuda de las elites locales y la complicidad de los funcionarios públicos. La confrontación de estas dos posturas –presentada desde la óptica de la primera de ellas, dado que Daniela oficia como narradora protagonista– constituye el eje de la novela de Rossi²⁰².

Como en toda novela en la cual el narrador es, al mismo tiempo, una de las partes involucradas en el conflicto central, en *La loca de Gandoca* es clave la cuestión concerniente a

²⁰² No abundaré aquí en los vínculos entre la trama de *La loca de Gandoca* y el boom ecoturístico costarricense, que han sido detallados por varios autores. Sobre el tema, Barbas-Rhoden escribe: “At the time of the novel’s publication, Costa Rica was reaping the benefits of a robust ecotourist industry promoted vigorously by President José Figueres Ferrer” (2011: 128); según lo refiere la autora, en esa época “the Gandoca-Manzanillo Reserve in particular was at the heart of a controversy involving illegal development and protected lands” (129). Kearns, por su parte, apunta que en esos años Costa Rica “se publicitó al mundo como uno de los países a la vanguardia en cuanto a la conciencia ecológica, destinándose una cuarta parte de su territorio nacional a parques y reservas naturales”, y señala que en 1994 la industria turística del país alcanzó “el primer puesto por encima de la industria del banano”; este desarrollo suscitó la explotación ilegal de diversos “bosques y playas” y la construcción de obras de infraestructura de enorme impacto ambiental “para sostener la avalancha turística” (1998: 313), tal como lo denuncia la novela de Rossi.

la fiabilidad de la voz narrativa. El título aporta aquí una pista certera, ya que su propósito no es relativizar ni desvirtuar el testimonio de la protagonista, sino subrayar en forma irónica hasta qué punto la fuerza invasiva del capitalismo modernizador convierte su lucha por la preservación del Refugio Gandoca en una empresa quijotesca, rayana con la desesperación. En la novela de Rossi no es la selva la que parece un espacio enmarañado, sino la burocracia corrupta que oficia como herramienta al servicio de los intereses del gran capital. A lo largo de muchas páginas, Daniela cuenta sus andanzas de oficina en oficina, de archivo en archivo, consultando a los expertos, cotejando los decretos y disposiciones relativos a Gandoca a fin de entender el trasfondo jurídico del asunto, entrevistándose con funcionarios de distinto nivel dentro de la jerarquía administrativa. Todos sus esfuerzos por hacer cumplir la ley resultan, sin embargo, estériles. Amparados por las políticas neoliberales que facilitan la privatización de la reserva en aras del desarrollo, los empresarios interesados en Gandoca obstaculizan la aplicación de las leyes orientadas a la protección de ese entorno, corrompen a los funcionarios de las entidades públicas encargadas y pasan por alto las recomendaciones de los científicos. Al filo de los días, Daniela constata con amargura las consecuencias de la explotación neocolonial que sus diligencias y reclamaciones no logran evitar: “Ellos hacen un dineral vendiendo los lotes, venden la destrucción. Se devuelven a Europa con ese platal... Se van y les dejan a los costarricenses el problema de la contaminación urbana y la destrucción del Refugio. Y a los ticos de ver cómo lidiamos con eso” (Rossi 1992: 54).

El enfrentamiento de los empresarios con Daniela pone de relieve a lo largo del texto la imposibilidad de disociar las dimensiones subjetiva, social y ecológica del problema. Como veremos enseguida, los tres planos revierten los unos en los otros a cada paso. Consideremos la forma en que cada una de las partes del conflicto percibe el mundo natural. En lo que concierne a los empresarios, Daniela describe su visión del Refugio Gandoca en términos muy poco halagadores:

Los inversionistas eran personas que odiaban los barriales, los insectos, la selva y la humedad. Les molestaba hasta la alfombra azul de las ipomeas, sólo querían la extensión de arena dorada... Después de comprar drenaban porque odiaban los pantanos. Esparcían agroquímicos porque odiaban todo bicho, todo cangrejo. Cortaban la selva porque lo que deseaban era hacer jardines. Talaban los árboles a la vera de los ríos para construir tarimas y no ensuciarse los pies. [...]

Pasaban en vehículos tremendamente lujosos a toda velocidad, espantando gentes y animales. Se los podía ver en las pensiones de Puerto Viejo: borrachos de whisky caro y gritando hasta la madrugada. Anulaban el silencio natural con sus equipos de sonido a full y herían el lenguaje marino con el ruido ensordecedor de sus motos de playa. (36-7)

Daniela nota que la naturaleza en estado silvestre es para estas personas sólo un ámbito cuya fastidiosa materialidad es preciso reformar de modo que satisfaga su aspiración de contar con un espacio confortable para el esparcimiento y la diversión. El objetivo de los proyectos no es colaborar con la naturaleza ni integrarse a ella, sino transformarla en función de las nociones occidentales de comodidad y de un estilo de vida individualista orientado al consumo como medio para la satisfacción eficiente de los deseos. Nótese cómo, en el primer párrafo de la cita, Daniela emplea tres veces el verbo «odiar» para describir la reacción de los inversionistas frente a aquellos aspectos de la selva –la humedad excesiva, los pantanos, los bichos del trópico– que representan fuentes de incomodidad para ellos mismos y para la clientela potencial de los servicios turísticos e inmobiliarios proyectados. Según el enfoque de estas personas, los humanos no están llamados a cooperar con el entorno ambiental, sino a dominarlo y, cuando sea del caso, rediseñarlo o reemplazarlo en función exclusiva de su propio horizonte de expectativas. Tal concepción «domesticadora» contrasta agudamente con la percepción de las poblaciones autóctonas, que no necesitan domesticar la selva porque esta ya es de hecho su hogar, ni necesitan tampoco convertirla en un jardín, ya que ellos mismos la han ido modelando desde mucho tiempo atrás, a través de las modalidades de «jardinería selvática» incorporadas en su herencia cultural.

Esta constatación pone en evidencia que, si bien las simpatías de Daniela se inclinan en todo momento en favor de los negros y los indios, su propia posición en el diferendo no está exenta de equívocos. Su testimonio destaca, por un lado, el estrecho vínculo existente entre la expoliación de la naturaleza por los inversionistas extranjeros y la marginalización de las comunidades locales, abocadas a la miseria, al desarraigo, a la desesperanza. Cuando Daniela se reúne con los lugareños para tratar de organizar la resistencia, al ver la mezcla de negros, indios y blancos pobres, dice: “Por miedo al Refugio muchos de ellos vendieron baratísimo. Siguen viviendo allí con menos tierra, a veces con sólo la casita. Como despojados. Estoy aquí viéndolos consciente de eso. Son pobres en una de las tierras más ricas del mundo” (68). Al final de la novela, después de apelar al último recurso –el Tribunal Constitucional, cuya

decisión puede tardar varios años–, Daniela cita literalmente parte de una proclama titulada «Cuidando los regalos de Dios», en la que los indios bri bri y cabécar formulan su propia crítica al desarrollo:

«Hay una gran diferencia entre el indio y el blanco. Vea usted las zompopas, cómo ellas trabajan todas juntas, limpian y cuidan todo su terreno. Donde viven las zompopas todo está limpiecito porque cortan todas las hojas y hacen sus grandes nidos. Así es el blanco, es muy trabajador, pero destruye la naturaleza. Va limpiando, limpiando, limpiando para hacer sus ciudades, pero allí donde él vive, no hay nada. El blanco tala todo lo que es montaña, todo lo que es verde, y donde él vive, ya no quedan árboles, no hay ríos». (138)

Al recurrir a las hormigas zompopas como término de comparación, la proclama sugiere que la acción de los blancos se asemeja a una plaga natural. Los indios subrayan así con vigor el paradójico vínculo entre la búsqueda de limpieza y la degradación del entorno –no en vano el verbo «limpiar» se usa a menudo para referirse al desmonte y la tala de la selva–, al igual que la proximidad entre urbanización y desertificación –las ciudades son como inmensos hormigueros que tienden a agotar los recursos ambientales–. Para los lugareños, los eventos de Gandoca se inscriben en el marco de esa saga progresista, dándole la razón a la idea de Ospina según la cual la conquista de América aún no termina²⁰³. Daniela se muestra por eso solidaria con la protesta de los pobladores locales contra unas políticas neoliberales que se apoyan en un legado histórico de despojamiento y discriminación en virtud del cual el parecer de las comunidades autóctonas carece de peso.

Pero si la adhesión de Daniela a la causa de los indios y los negros no puede ponerse en duda, sus descripciones del Refugio Gandoca tienden a reiterar, por otro lado, los imaginarios edénicos heredados del colonialismo. Refiriéndose a la inminente invasión de las playas por los compradores y turistas occidentales, Daniela escribe: “Pensé que durante siglos, indios y negros habían mantenido intacto ese litoral. Y en ese instante tuve la horrenda certeza de que... estábamos exactamente al comienzo de su profanación” (Rossi 1992: 31). Estas y otras

²⁰³ Ospina resalta la continuidad del acoso a la naturaleza continental desde el siglo XVI: “Por desgracia debemos llamar también Conquista de América al proceso creciente de destrucción, de saqueo, de europeización en el triste sentido de empobrecer el entorno natural, de domesticar la naturaleza, de enrarecer las aguas y los cielos, y saquear el espacio que hizo posible la vida, con el incansable argumento del progreso histórico, un argumento que no ha variado mucho en los últimos cinco siglos, aunque se haya llenado de cosas nuevas, de plástico, de armas sofisticadas, de incomunicación tecnificada, de estruendo y de neuróticos termiteros civilizados que miran televisión” (2007: 293-4).

referencias a un litoral y una selva «intactos» pasan por alto su historia de coevolución con las poblaciones locales y, por ende, desconocen la intervención de estas en el despliegue de los ecosistemas y en el acrecentamiento de su biodiversidad. Más adelante, cuando Daniela empieza a sospechar que sus esfuerzos serán vanos, expresa su sentimiento de impotencia en estos términos: “Ahora no puedo hacer otra cosa más que esperar, abrir bien grandes los ojos y ver en detalle como extinguen el esplendor del paraíso” (105). De nuevo: en el fragor de su querrela por la conservación del Refugio, Daniela pasa por alto que este no es un lugar radicalmente prístino e intocado por los humanos, sino que es, al menos en parte, el resultado de un trabajo de modelación llevado a cabo por los indígenas y los negros que han habitado la región durante siglos. La persistencia de las visiones edénicas obstruye extraordinariamente –y así lo han notado numerosos autores– nuestra capacidad para entender la diversidad y la exuberancia de la selva desde una perspectiva histórica, haciéndonos perder de vista los ingredientes culturales involucrados en la articulación de la actividad humana local con su entorno ambiental²⁰⁴.

A pesar de esta limitación de su mirada, Daniela manifiesta una clara afinidad con la percepción del entorno de los pobladores locales, aprendida durante sus años de matrimonio con Carlos Manuel, un negro. Después que este muere, ella conserva su fe en que el mar y la selva son ámbitos protegidos por los dioses, y en sus momentos de mayor angustia eleva sus plegarias a una divinidad africana: “Yemanyá, señora, estoy desesperada. Concédeme consejo o protección” (91). Adicionalmente, si para los blancos el mar y la selva son mera naturaleza sometida a las leyes de la física, para Daniela en cambio se trata de un ámbito vivido a flor de piel, experimentado en carne viva. Ella no defiende en primer término un espacio abstracto (la «biosfera», el «ecosistema») sino un lugar concreto al que está ligada por razones biográficas, puesto que fue en la Playa del Árbol de la Uva que vivió sus más entrañables momentos de amor. A tono con ello, en diversos pasajes de su escrito Daniela deja constancia de su honda

²⁰⁴ Serje, por ejemplo, destaca cómo la selva “es producto del trabajo de las sociedades que viven en ella... La selva es fruto de prácticas a través de las cuales algunas especies se valoran y se reproducen, se seleccionan y se preservan, y otras resultan desfavorecidas” (2011: 103). Larrère, a su turno, subraya el error de concebir la actividad humana como mero factor perturbador que debería eliminarse para proteger la biodiversidad: “Envisager la biodiversité dans une perspective dynamique, c’est comprendre que les hommes sont également capables d’entretenir et même d’améliorer la biodiversité : la forêt tropicale est le résultat d’une longue coévolution entre les populations indigènes et leur milieu naturel. Ce n’est pas l’activité industrielle des hommes qui menace la biodiversité, mais la standardisation des systèmes de mise en valeur, des techniques, des modes de vie” (2002: 84).

pertenencia a ese entorno ambiental: “Soy madre vegetal: los jobos, los cativos, el cashá y los guácimos hijearon. Yo no quiero aquí jardín, quiero la selva” (61). Y más adelante, añade: “Mis arterias parecen bejucos y estoy convencida de que la flor del majagua es la piel. La piel de mis manos se pone rugosa como la superficie áspera de las hojas del árbol de uva con sus venas saltadas, una pasión vegetal. Y mis manos, cuando atiendo a los niños, tienen esa apertura frondosa, abarcante de los grandes almendros, su dulzor amargo” (94). Como puede apreciarse, a pesar de su orientación feminista Daniela no teme sentirse parte de la naturaleza, solo que tal identificación, lejos de ser una señal de inferioridad o de pasividad, es la fuente de la cual extrae fuerzas para mantenerse activa y persistir en la lucha. Su actitud desafía así el tradicional menosprecio patriarcal por el mundo natural.

Al mismo tiempo, el ecofeminismo de *La loca de Gandoca* pone entre paréntesis la asimilación demasiado fácil de la naturaleza con las mujeres. Kearns destaca con razón que, en esta obra, la naturaleza “no es descrita con términos femeninos ni masculinos”, sino que puede ser lo uno o lo otro según el contexto, y lo mismo sucede con el mar, que unas veces es una fuerza varonil y otras veces es representado por Yemanyá, una diosa. En opinión de Kearns, tal oscilación “indica un deseo de reconceptualización de la construcción cultural de la naturaleza. Rossi confronta la tradicional feminidad de la naturaleza al optar por la posibilidad andrógina” (1998: 327). A ello se suma la intervención en los hechos de varios personajes femeninos cuya actitud los sitúa del lado del poder masculino hegemónico. Es el caso de Medea, la Jefe Legal del Ministerio de Riquezas Naturales, quien defiende la desregulación de la inversión privada en Gandoca con un argumento lapidario: “si al capital extranjero se le ponen regulaciones simplemente no viene y entonces no se desarrolla el país” (Rossi 1992: 116). Es también el caso de la empresaria francesa Dominique, como lo muestra su respuesta cuando Daniela le reclama que pretenda construir una discoteca cerca de la playa sin contar con los permisos correspondientes:

–No queremos que ponga una discoteca porque nos gusta oír el mar y las aves, Dominique. Tenemos derecho al descanso.

–¡Las puse en Niza, un lugar civilizado, y va usted a decirme que no las puedo poner aquí!– contestó furiosa. (84)

La crítica de la escala de valores patriarcal-occidental es reforzada por el hecho de que los personajes masculinos negros, mulatos e indios se distinguen a la vez por su proximidad a la naturaleza y por la situación de marginación y miseria de sus comunidades, desplazadas una y otra vez de sus tierras desde la llegada de los blancos, lo que subraya el nexo existente entre dominación de la naturaleza y segregación racial. Como le explica a Daniela el maestro de la escuela del pueblo de pescadores aledaño al Refugio, “el gobierno sólo se acuerda de que los negros existen cuando quieren sus votos o sus tierras. Con los indios es peor, como ni siquiera votan ni entienden español no tienen que molestarse en mentirles” (62). La lógica de la dominación patriarcal no se distribuye por tanto en forma homogénea a lado y lado de la frontera de género. Si bien la mayoría de oponentes de Daniela son hombres –empresarios e inversionistas, políticos de alto nivel, funcionarios corruptos–, lo que ella les reprocha no es su masculinidad sino su actitud explotadora y su ambición de señorío –sobre los recursos naturales, sobre las poblaciones marginadas, sobre la selva y el mar–, dos rasgos que bien pueden ser encarnados por mujeres. El componente «feminista» del ecofeminismo de Rossi se articula más bien en torno a la defensa de una ética del cuidado y el respeto por la tierra, en oposición a la lógica capitalista orientada a la transformación de la naturaleza con vistas al incremento incesante de la producción y el consumo.

En este contexto, el problema que denuncia la novela radica en la disposición de las elites locales y globales a satisfacer su apetito de enriquecimiento pasando por encima de la diversidad biológica y cultural, sacrificando el equilibrio natural y a costa de la desdicha de mucha gente situada en posición vulnerable. Tal disposición depredadora constituye el blanco principal de las críticas de la obra a las ideas de desarrollo y progreso ligadas al despliegue de la política neoliberal. Como lo afirma la autora, el capitalismo promueve un estilo y un ritmo de vida que presiona desconsideradamente su propia base natural, propiciando una situación en donde “hablar de cuidar es como predicar en el desierto, porque lo que se quiere es producir, producir, producir, ¿quién va a cuidar? la ética es la ética del consumo, la única que prevalece” (Rossi entrevistada por Kearns 1998: 325). *La loca de Gandoca* muestra cómo la expansión de la máquina capitalista adolece de una constitutiva falta de medida que trastorna las sinergias de los ecosistemas y desmantela el *modus vivendi* de las culturas ancestrales. Al final de la novela, lo que Daniela constata a lo largo y ancho de Costa Rica –un país que se ufana de su vocación

ecológica– es un escenario de “pura destrucción: miles de toneladas de basura, de plaguicidas, tala inmisericorde, concesiones ilegales a compañías extranjeras y cientos de megaproyectos turísticos devastadores...” (Rossi 1992: 137).

El caso costarricense ilustra bien la forma en que la creciente preocupación por la crisis ambiental puede ser aprovechada por los promotores del desarrollo como combustible para darle nuevo impulso a sus proyectos. Uno de los aspectos más interesantes de la novela de Rossi radica justamente en la denuncia del uso del discurso del «desarrollo sostenible» –muy en boga a partir de 1987, año de publicación del *Brundtland Report*– como herramienta que sirve por igual para neutralizar las críticas de los grupos ambientalistas y para cubrir con un barniz de legitimidad la continuidad del modo de producción vigente. La clave de tal estrategia consiste en hacer pasar por interés en la sostenibilidad de los sistemas naturales lo que en el fondo es interés en la sostenibilidad del crecimiento económico. De ahí que, ante la resistencia de la población local a los proyectos de inversión en Gandoca, el Ministro le diga al «hombre de los diez *bypasses*»: “No olvidés la palabra mágica: el desarrollo sostenible. Hay que presentar el hotel de «Ecodólares» como desarrollo sostenible”. La idea es poner a la gente en contra de la conservación, para lo cual el empresario propone este slogan: “«Con la conservación nos moriremos de hambre»” (89). En su calidad de versión remozada del progresismo moderno, el desarrollo sostenible se adapta bien al contexto del capitalismo tardío, entendido como la fase en que los procesos antrópicos de deterioro ambiental tienen alcance planetario. En concordancia con ello, dicho discurso privilegia la perspectiva global sobre la local, dando lugar a lo que podemos llamar una «mirada imperial hipertrofiada», cuya visión panorámica abarca, en lo sucesivo, la totalidad del planeta, reforzando la hegemonía de la lógica patriarcal e invisibilizando aún más la percepción a ras de tierra de las poblaciones campesinas y autóctonas que conviven cotidianamente con los ecosistemas naturales²⁰⁵.

²⁰⁵ Escobar ha mostrado cómo la idea de *sustainable development* corresponde “to a perception of the world shared by those who rule it. Liberal ecosystems professionals see ecological problems as the result of complex processes that transcend the cultural and local context”. En este marco, el *Brundtland Report* “focuses less on the negative consequences of economic growth on the environment than on the effects of environmental degradation on growth and potential of growth. It is growth (read: capitalist market expansion), and not the environment, that has to be sustained” (1995: 195). El carácter patriarcal de la mirada imperial omniabarcante ha sido señalado enfáticamente por Pratt: “It is hard to think of a trope more decisively gendered than the monarch-of-all-survey scene. Explorer-man paints / possesses newly unveiled landscape woman” (2008: 209).

Las actitudes de arrogancia e irrespeto en relación con la naturaleza no son, sin embargo, exclusivas de las elites político-económicas del capitalismo corporativo, sino que están incrustadas en los hábitos y la conducta cotidiana de las personas. En la novela de Rossi, Daniela es llamada por sus oponentes «la loca», pero resulta significativo que quien le aplica primero ese apelativo no sea un político ni un empresario, sino un hombre que llega un día con su familia a acampar en el Refugio en el momento en que ella regresa de tomar un baño matinal en el mar:

He sido depositada agotada y laxa sobre la arena de oro. Una manada de congos baja de los árboles a observarme. La que más me mira es una mona. Se soba mucho el vientre: está embarazada. Me levanto y empiezo a caminar despacito. Una familia ha entrado hasta la arena con un *camper*. El padre de familia saca un machete y concienzudamente corta cuatro, cinco, seis árboles de uva de mar y empieza a volarle machetazos a un icaco. Ey, señor, grito, esto es un Refugio de Vida Silvestre, ¿qué hace? «No se meta, vieja loca», responde amenazándome con el machete. Su esposa lo mira con aprobación y va desdoblado una tienda de campaña. El hombre la emprende ahora con un majagua. Luego entre él y la esposa apartan las ramas taladas, los troncos, los arboles caídos. Olvido que estoy débil y me quedo viéndolos. En el pedazo pelado levantan la tienda y hacen una fogata. Salen dos niños del *camper*. (22-3)

Si bien en el conjunto del relato este pasaje cumple sólo una función circunstancial, los menudos hechos que lo integran tocan una de las cuerdas más sensibles de la problemática ecológica. Para este padre de familia el derribo de los árboles no implica en absoluto una agresión contra el bosque, sino simplemente una acción en procura del bienestar de su esposa y sus hijos en un día de campo. Al hombre no le importa que esos árboles sean el hábitat de los monos congos, ni ha visto tampoco a la mona embarazada con la que Daniela se acaba de encontrar. Para él lo importante es abrir espacio e instalar una tienda que le permita sentirse cómodo y protegido. Al igual que los inversionistas europeos, este hombre anónimo está dispuesto a explotar el Refugio –en la pequeña medida en que lo requiere su paseo familiar– sin tomar en cuenta a sus habitantes. El supuesto según el cual la naturaleza está allí para ser utilizada en beneficio propio tiene para él la evidencia de un axioma. El guiño aprobatorio de su esposa contradice el cliché según el cual las mujeres tienen un mayor grado de sintonía con la naturaleza que los hombres. La actitud de la pareja se sitúa en un horizonte existencial en el cual el bienestar de las plantas o los animales silvestres no constituye un factor relevante. Vista

desde semejante ángulo, la salida de Daniela en defensa de los árboles de uva y de los monos del bosque bien puede parecer un gesto extravagante.

En este y en otros pasajes análogos, la novela de Rossi redondea el macroanálisis de la desigualdad económica y racial situada en el núcleo de la crisis ambiental con un microanálisis de sus raíces en el plano de la experiencia vivida. Ser miembro de una sociedad moderna implica participar de una forma de vida en la que el distanciamiento de la vida cultural y social con respecto a la naturaleza apuntala con silenciosa eficacia los procesos de explotación de la biosfera. En este sentido, los obstáculos con que tropiezan muchos grupos ambientalistas y hombres de ciencia en su lucha en pro de la conservación de los ecosistemas no se derivan solamente de la oposición de ciertos conglomerados económicos y elites gobernantes, sino también de la inercia del estilo de vida predominante, para el cual la naturaleza es ante todo un sitio al cual ir a recrearse durante el fin de semana o las vacaciones. Los hábitos ligados a este tipo de interacción con el mundo forman un zócalo inconsciente, históricamente constituido y culturalmente legitimado, que resulta por lo mismo muy difícil de remover. Eso explica en parte por qué los llamados a una toma de conciencia y a un cambio de actitud mediante la adopción de modelos ecológicos inspirados en otras culturas suelen ser inoperantes. Tales llamados, en efecto, suponen con optimismo un tanto ingenuo que las pautas de acción son trasplantables de un contexto a otro con facilidad, al tiempo que confían excesivamente en el poder de la conciencia para dirigir la conducta, pasando así por alto el peso de las tendencias subconscientes o desestimando la fuerza de la memoria incorporada²⁰⁶.

Esto ayuda a entender también por qué en la novela los científicos desempeñan un rol melancólico: detallar riquezas naturales que no pueden defender del acoso de los empresarios. Daniela acude al biólogo Álvaro Cienfuegos en busca de argumentos calificados en favor de la preservación del Refugio y obtiene un documento que le parece concluyente: “Los estudios de Álvaro eran casi poéticos. Hablaban de los arrecifes fósiles, de los arrecifes vivos, de las

²⁰⁶ Como lo ha mostrado Roach con argumentos sólidos, “the ways people understand and respond to nature are not shaped exclusively by the rational will at the conscious level alone and are therefore not necessarily responsive to the adoption of new or better models of nature” (2003: 56). En opinión de esta autora, es preciso contar con el trasfondo tenebroso que yace en lo más profundo de nuestro ser y que explica la actitud ambivalente en razón de la cual la naturaleza es objeto de cuidado y amor, pues nos nutre y sostiene, y a la vez de un secreto odio, puesto que nos impone límites y su fuerza desencadenada puede ser terrible: “Because of this ambivalence many –perhaps most of us– are moved to environmentalism only when and if our well-being seems threatened by a sick or diminished natural environment” (85).

esponjas en su frágil e inmensa variedad. Hablaban de moluscos excepcionales y decían que por ejemplo de sesenta especies nuevas de algas descubiertas en nuestro país, el noventa por ciento eran del Refugio” (Rossi 1992: 40). Pero el tiempo pasa y Daniela constata que el Viceministro no toma en cuenta esos estudios. En la reunión del Ministro con los inversores italianos, otro biólogo que oficia como asesor de ese despacho enuncia diversas objeciones al proyecto de urbanización –la extinción inminente del ostión del mangle, los riesgos de plantar árboles de especies importadas en vez de nativas–, pero los otros no lo escuchan: “Todos salieron de la reunión felices con el proyecto, salvo el biólogo que seguía preguntando cómo quedaría el hábitat después de rellenar los pantanos” (121). La apelación de los políticos a la asesoría científica no es, en muchos casos, un medio para guiar la acción, sino un modo de legitimar decisiones que ya han sido o van a ser tomadas en función de intereses particulares.

La ineficacia de los biólogos en el caso Gandoca refleja en pequeña escala una paradoja que acecha a la crisis ecológica en distintos ámbitos, incluyendo aquellos de mayor amplitud, como el calentamiento global. Me refiero al desfase entre el volumen de evidencia científica disponible acerca de los problemas ambientales y la dificultad para traducir esa evidencia en una acción política a la medida de los desafíos. Si bien los científicos no cesan de formular advertencias en torno a la magnitud de las amenazas que pesan sobre el planeta, en la práctica el escenario del *business as usual* continúa predominando. El conocimiento científico, sin duda el pilar más robusto del progreso tecnológico e industrial en el que se apoya a su vez la expansión capitalista moderna, resulta débil a la hora de ponerle límites a esa expansión. Pero el problema no es sólo cognitivo sino también moral. Según lo constata Leff con lucidez, “la ética ecológica no ha logrado conformarse como un imaginario social generador de un proceso de transformación social capaz de trascender a la racionalidad económica dominante. Por ello los «tomadores de decisiones» anteponen el interés económico a la supervivencia humana y al equilibrio ecológico del planeta, negando incluso las evidencias científicas sobre el cambio climático” (2010: 59).

No es de extrañar por ello la sensación de desamparo que agobia a Daniela al final de la novela. Después que sus invocaciones a Yemanyá y al Tribunal Constitucional fracasan, la amante de los árboles y el mar se siente abandonada por los hombres y los dioses. Aunque múltiples señales indican que la naturaleza es actor principal y no mero receptáculo o soporte

pasivo de las actividades productivas humanas, los agentes de la política neoliberal insisten en tratarla como un mero objeto pasivo, disponiendo del mundo a su acomodo en lugar de buscar la forma adecuada de navegar a bordo de él. Incluso las organizaciones ambientalistas de su país a las que Daniela acude en busca de respaldo terminan reducidas a la impotencia por el poder del capitalismo trasnacional. Con razón Marcone destaca el importante papel que tienen en el texto de Rossi las “críticas dirigidas a la burocratización y cooptación del ecologismo” (2007: 18); con razón Barbas-Rhoden advierte que, en *La loca de Gandoca*, «el capital, y no la selva, es un peligroso laberinto donde la fatalidad acecha el menor paso en falso de la protagonista. El capital es un espacio que protege a los depredadores y confunde a todos aquellos no iniciados en el cambiante paisaje de las alianzas políticas y empresariales» (2011: 136).

Los fracasos de Daniela no sólo subrayan la fragilidad de la selva, sino también la de los parques y reservas naturales del planeta, muchos de los cuales a la larga no podrán subsistir, dadas las variadas presiones a las que están sometidos. La novela muestra cómo el deterioro de la riqueza ambiental de Costa Rica avanza a paso rápido, a pesar de la legislación y de la creación de Refugios –y lo mismo puede decirse en relación con muchos otros países de la franja tropical. Esto indica a las claras la insuficiencia de las estrategias de preservación de la naturaleza basadas en el establecimiento de áreas que, a la manera de «bosques vírgenes», estarían sustraídas a la influencia de la actividad humana. Ya hemos visto en el capítulo previo que, si está basada en un conocimiento profundo del terreno y es aplicada con acierto, la intervención humana puede incluso favorecer el despliegue de los bosques primarios, contribuyendo a enriquecer su diversidad biológica. Por otra parte, el impacto de procesos como el cambio climático no respeta los límites de las áreas aisladas o las zonas protegidas. La creación de reservas no necesariamente es señal, por lo demás, de un verdadero respeto hacia el mundo silvestre, sobre todo cuando este es concebido en primer término como «banco genético» o «depósito de biodiversidad»²⁰⁷.

²⁰⁷ Según lo anota Haraway, “efforts to preserve «nature» in parks remain fatally troubled by the ineradicable mark of the founding expulsion of those who used to live there, not as innocents in a garden, but as people for whom the categories of nature and culture were not the salient ones” (1992: 296). En la persistencia del imaginario edénico la autora denuncia el influjo de una “white masculinist narrative whose condition of possibility is access to the body and mind of a woman, especially a «Third World» woman, who, here as elsewhere in misogynist and racist culture, is violently destroyed” (327).

Por contraste, la experiencia de Daniela sugiere que el respeto por la naturaleza incluye un componente de animismo y sacralidad. Así lo expresan numerosos pasajes de la novela. Frente a la noche marina en la Playa del Árbol de la Uva, Daniela habla “bajito, como se habla en las iglesias, por respeto a la profundidad interior de la noche” (Rossi 1992: 78). Ante unos árboles de la playa Conchalito próximos a ser derribados para la construcción de un hotel, Daniela dice que sus raíces “abrazaban apasionadamente la tierra” (128). Tales descripciones atestiguan una fina percepción de la presencia inmensa de la vida planetaria, una percepción para la cual la relación de los seres vivientes no humanos con su mundo puede estar tan impregnada de emoción y afectividad como la de un humano.

Quizá el pasaje más punzante en cuanto se refiere a «darle voz» a la vida silvestre sea el encuentro de Daniela, cerca de una laguna en las montañas, con el «dueño del monte». Esta figura mítica del folclor tradicional le traza a la mujer un cuadro oscuro pero lúcido del futuro que aguarda a las especies del bosque: “Van a segregar y a anular todos los parques, reservas, refugios y zonas protectoras que no estén indemnizadas. Las van a entregar a las compañías mineras, de turismo, bananeras, ganaderas, etc. Los Dueños de Monte ya dimos la voz de alerta y millares de especies están haciendo la valijita, recogiendo sus malitates y sus nidos, alistándose para emigrar” (102). A medida que avanza la civilización, las especies animales y vegetales tienen que huir más y más lejos, en procura de espacios que los humanos no se hayan apropiado, aunque queda flotando en el aire la pregunta: ¿por cuánto tiempo aún? “En el Parque Braulio Carrillo, el eco de la carretera entre monte y monte es tan fuerte que todos los animales están de psiquiatra” (103). Es una señal más entre muchas de que la Gran Extinción continúa avanzando a pasos agigantados, propulsada por fenómenos de contaminación, de deterioración, de calentamiento que no respetan fronteras y que afectan a la larga incluso los espacios protegidos por la ley o aquellos otros salvaguardados hasta hace poco por su lejanía o su aislamiento geográfico.

La novela de Rossi, en suma, plantea un contraste sistemático entre el punto de vista de la activista ambiental, vocera de los espacios silvestres y sus poblaciones marginadas humanas y no humanas, y el de los empeñados representantes del poder del capital, siguiendo las líneas de fuerza que el cuadro 12 resume:

Cuadro 12. Los núcleos de confrontación ideológica en *La loca de Gandoca*

<i>Daniela, la loca de Gandoca</i>	<i>Los empresarios e inversionistas</i>
El ecofeminismo	El neoliberalismo
El ambientalismo biocéntrico	El patriarcalismo androcéntrico
La defensa de la vida silvestre	El fomento del desarrollo sostenible
La primacía del bien común	La primacía del interés privado
La perspectiva de la población local	La perspectiva del capitalismo global
La percepción a flor de tierra	La hipertrofia de la mirada imperial
La ética del cuidado	La ética del consumo

Si bien el ecofeminismo está en el núcleo de la postura de Rossi, eso no implica que los elementos asociados a cada una de las dos columnas del cuadro correspondan estrictamente en su novela a la diferencia de género; por el contrario, esta cruza transversalmente aquellos. También cabe señalar que existe un margen de ambivalencia debido al cual ciertos elementos de una columna se traslapan con los de la otra. Así por ejemplo, el bien común y el interés privado no necesariamente son antagónicos, y lo mismo vale para el desarrollo sostenible y la defensa de la vida silvestre. Lo que la tabla muestra es ante todo los elementos en los que cada una de las partes pone su acento fundamental. En este marco, a lo que se enfrenta Daniela es a la evidencia de la creciente privatización del entorno natural: “Esta región ya no nos pertenece. Primero dejó de ser de los indios, luego dejó de ser de los negros, después dejó de ser de los costarricenses en general”. La propia Daniela subraya con amargura el diferendo que la separa del punto de vista de los inversionistas y empresarios a cuya iniciativa se debe la nueva fase de la larga historia de despojamiento de las poblaciones locales: “Que perdimos el bordemar, su belleza, lo supe en los ojos de dólares, progreso y escándalo de la millonaria Dominique. Yo, pequeña, frágil, nativa. Demasiado romántica, como dijo Ana Luisa. Lo supe cuando leí el historial de Luigi Calzoni, el presidente de la compañía «Ecodólares S.A.»: hoteles masivos en Italia, Brasil, Barbados, República Dominicana, etc.” (99). La novela de Rossi enriquece así, con su crónica de una decepción ambiental anunciada, la tradición de narrativas sobre las ilusiones perdidas.

La derrota de Daniela, sin embargo, no es completa. Frente a la arrogancia de los poderosos que han logrado sacarla del Ministerio y enajenarla de la comunidad, dejándola desamparada, todavía le resta un as bajo la manga. Si bien “los intereses comerciales parecen triunfar sobre la salud, la belleza, la vida”, la activista ambiental puede recurrir a la palabra: “La palabra es la historia mientras se registre por escrito en algún lado. ¿En dónde dejar constancia de la canción melancólica del curré? ¿Quién la ha oído?” (105) Por eso el cierre de la novela escenifica el momento en que Daniela, con un nudo en la garganta, empieza a escribir su historia, que forma el texto de *La loca de Gandoca*. Significativamente, esa última escena reúne a Daniela (una mestiza), a Robinson (un mulato), a Gloria (una india) y a los hijos de Daniela (las generaciones futuras), subrayando la solidaridad que vincula las voces arrinconadas o relegadas, así como su tardío aferramiento al poder testimonial de la palabra escrita. No en vano es Robinson quien impulsa a Daniela a sentarse a escribir, diciéndole: “Los negros ni siquiera palabra hemos tenido... Los negros ni siquiera hemos tenido la palabra oral, esa que se lleva el viento... Ahora mismo vas a empezar a escribirlo. Que no se deshaga en el aire, como el grito melancólico del curré” (139). En sintonía con ello, para Rossi la tarea esencial es dejar constancia del incalculable costo ambiental y humano de la modernización de su país. Su libro ofrece una memoria personal de la riqueza natural que existió allí antes de la llegada del boom ecoturístico, de la belleza que fue preciso dejar atrás en aras del progreso, de las voces humanas y no humanas que fue preciso reducir al silencio a lo largo del camino.

Contaminación e inequidad en Waslala de Gioconda Belli

En la historia de las civilizaciones, limpiar el cuerpo, la casa o las calles es una tarea que implica al mismo tiempo, en mayor o menor medida, utilizar los ríos, los mares, los bosques o la atmósfera como vertederos o desagües, ya que estos últimos ámbitos son los encargados de absorber la suciedad y los desechos producidos por la actividad humana. Los esfuerzos orientados a mantener limpios los lugares que consideramos propios, aquellos en donde transcurre cotidianamente nuestra vida social e íntima, se traducen de este modo en polución de los ámbitos naturales, situados supuestamente en el exterior, en los márgenes de la cultura. Nuestros hábitos de higiene suponen, de hecho, una distinción entre los espacios sociales públicos o privados cuya pulcritud es preciso asegurar, y los espacios naturales que a la larga

reciben los correspondientes flujos de desechos y los reciclan. Tal supuesto se torna nebuloso, sin embargo, cuando el volumen de desechos y los componentes que los integran desbordan la capacidad del entorno ambiental para reciclarlos. Bajo tales circunstancias, los desechos expedidos hacia el exterior dan lugar a formas generalizadas de contaminación que acaban afectando severamente los mismos espacios sociales que se trataba inicialmente de limpiar, poniendo así en duda la separación entre los espacios interiores y los exteriores, y a la larga, entre cultura y naturaleza²⁰⁸.

Las narrativas de la selva de las últimas décadas no son ajenas a esta cuestión. En *La loca de Gandoca*, Daniela denuncia con energía “la descarga de contaminantes. Solamente en el proyecto de «Ecodólares», la basura, la mierda y los orines de dos mil personas. En doce hectáreas” (Rossi 1992: 54). Al final de *El príncipe de los caimanes*, las escenas de la navegación por el estuario del Amazonas están marcadas por los montones de basuras que colman las orillas del río en las afueras del puerto de Belém (Roncagliolo 2002: 301). En la crónica *Mi alma se la dejo al diablo*, publicada en 1982, el periodista colombiano Germán Castro Caycedo refiere, entre otros hechos, las hazañas de Martin Morningstar, un aviador norteamericano que organiza en el Caquetá un negocio de turismo dirigido a aventureros o turistas aficionados a la cacería de animales salvajes, utilizando a menudo para los traslados viejas avionetas que hacen sus últimos vuelos en la selva. Cuando los aparatos ya no sirven más, quedan abandonados en algún rincón del bosque, según lo explica uno de los guías selváticos que trabaja para Morningstar: “Martin dejaba los aviones donde se caían. Los abandonaba ahí. Eso no le importaba nada. Mire, en esos tiempos uno encontraba alas, encontraba flotadores, encontraba uno partes de las avionetas de Martin tiradas en todo lado. En todo lado” (Castro Caycedo 1997: 205). Siempre hay otros aviones a los cuales recurrir, y el norteamericano simplemente da por sentado que la naturaleza y el tiempo sabrán qué hacer con los restos de los que quedaron averiados.

²⁰⁸ En su libro *Le mal propre : polluer pour s'approprier ?*, Serres ofrece un detallado análisis de los nexos entre la propiedad privada y la polución de la biosfera (2008). Los fenómenos de polución de la modernidad tardía son un factor clave en la crisis del dualismo «naturaleza / cultura». En efecto, las relaciones metabólicas de las sociedades premodernas con la naturaleza eran de pequeña escala con respecto a la capacidad de sustentación de la Tierra, y los desechos consistían ante todo en materias orgánicas que los ecosistemas podían absorber, mientras que, con el avance de la modernidad, la polución se incrementa y diversifica peligrosamente, suscitando retroacciones de alcance global que subrayan la poderosa imbricación de los espacios naturales y los sociales (Ordóñez 2013: 77-8).

El caso de contaminación más impresionante, empero, es el que recrea Gioconda Belli en *Waslala*, novela publicada en 1996. Los hechos referidos en esta obra tienen lugar en algún momento del futuro próximo en Faguas, un país tropical imaginario que constituye una suerte de compendio o síntesis de la realidad latinoamericana y que está situado en la periferia del orden mundial. El narrador caracteriza dicha periferia como una extensa zona formada por regiones “reducidas a selvas, reservas forestales, a función de pulmón y basurero del mundo desarrollado que las explotó para sumirlas después en el olvido, en la miseria, condenándolas al ostracismo, a la categoría de *terras incognitas*, malditas, tierras de guerra y epidemias adonde últimamente sólo llegaban los contrabandistas” (2006: 19). Semejante descripción refleja el encasillamiento poscolonial de los países del llamado Tercer Mundo en el seno de los imaginarios cruzados del paraíso virgen –pulmones del mundo, reservas forestales– y del infierno verde –tierras malditas, focos de epidemias–. Conocida por su feminismo militante y por su participación juvenil en la lucha revolucionaria contra la dictadura de Somoza en Nicaragua, Belli denuncia en *Waslala* una situación de inequidad ambiental en la cual el conflicto de «civilización» y «barbarie» resurge en términos de una división asimétrica entre países «desarrollados» y «subdesarrollados». Consecuentemente, los roles de Faguas en el orden internacional descrito en la obra consisten en ser una «nación productora de oxígeno», gracias a sus selvas tropicales, y en servir como cloaca a la que se arrojan las mercancías y objetos desechados por los habitantes de los países ricos.

La asimetría se funda en el hecho de que, si bien Faguas ha contribuido a hacer posible el progreso y la riqueza de los países industrializados, sólo recibe a cambio los despojos. Los habitantes de Cineria, la mayor ciudad de Faguas, “querían la modernidad”, dice el narrador, “pero no podían adquirirla. No tenían los medios” (87). Muchas de las calles de la ciudad revelan una miseria que en el mundo desarrollado ya no existía “ni en el recuerdo” (146). La única modernidad a la que pueden acceder los cinerinos llega en los cargamentos de basura procedentes del exterior. Según el texto, el inmenso patio del principal centro de reciclaje de la ciudad “parecía la playa donde la civilización moderna depositara los despojos de su naufragio. Restos de cuanto objeto cupiera en la imaginación yacían apilados en grandes montañas, componiendo esculturas caprichosas” (133). Entre esos objetos figuran cantidades industriales de electrodomésticos, aparatos y muebles de segunda –lavadoras, televisores, neveras,

secadoras, lámparas, sillas, partes de computador, rines, teléfonos, etcétera—, muchos de los cuales, empero, funcionan bien todavía. Como lo comenta Heffes, en Cineria “aparece toda una política (y poética) del reciclaje forzado: pueblos y ciudades que se nutren de los desechos, pueblos en ruinas que crecen con la basura del Primer Mundo, equiparando su propia condición humana a la de los residuos” (2013: 125). El hecho de que la ciudad viva de tales sobras subraya la interdependencia existente entre la miseria de los países periféricos y la opulencia de los países centrales, en donde, según es sabido, la obsolescencia sistemática de los productos es uno de los resortes que impulsa el crecimiento de la economía:

—Explícame, Raphael, ¿por qué vienen estas máquinas en la basura si aún funcionan?
—preguntó Melisandra.

—Porque cada año los fabricantes ofrecen máquinas más sofisticadas, con nuevos aditamentos, y la gente tiene afición por lo nuevo, por lo último...

—Qué desperdicio increíble. Qué pecado —dijo Melisandra.

Raphael hizo un gesto de resignación con los hombros.

—Si la gente no estuviera dispuesta a cambiar lo viejo por lo nuevo, los fabricantes no tendrían estímulo para producir mejores máquinas. Todo tiene sus pros y sus contras —explicó.

—Pues, para nosotros, mejor —intervino Josué—. Si no fuera por esta mercancía de segunda, como bien dice Engracia, ya hubiéramos vuelto a la Edad de las Cavernas. (Belli 2006: 136)

El problema es que los artefactos usados reservan también sorpresas pavorosas. A una de ellas hace referencia el pasaje más emotivo de la novela de Belli. Una tarde, a la hora de la puesta del sol, los empleados del centro de reciclaje encuentran los restos de una máquina extraña, de cuyo cilindro central extraen un polvo luminoso con el que varios se pintan la cara y el cuerpo para divertirse un rato, ya que, en la oscuridad, les confiere un magnífico aspecto fosforescente. Por desgracia, la máquina resulta ser una de las utilizadas originalmente para irradiar enfermos de cáncer, y el polvo resulta ser Cesio-137, un isótopo radiactivo cuya aplicación sobre la piel es letal al cabo de pocos días. El suceso, inspirado en un evento real acaecido en 1987 en Goiânia, ciudad del Mato Grosso brasileiro, pone de relieve el ingrediente «tóxico» de las relaciones Norte-Sur en el contexto del capitalismo tardío. Aunque los países avanzados promueven el cuidado ecológico en sus propios territorios, no vacilan en exportar las basuras y desechos a países cuyo entorno ambiental y cuyos habitantes deberán pagar el

precio de una contaminación que no produjeron y de la que tampoco se beneficiaron²⁰⁹. El doble rasero que esto implica se manifiesta igualmente en el hecho de que los países ricos le atribuyen una importancia primordial a la captura de dióxido de carbono que tiene lugar en los espesos bosques de las zonas tropicales, al tiempo que la penetración de las compañías transnacionales petroleras, madereras, mineras, alimentarias y de otros sectores sigue royendo inexorablemente la integridad de esos mismos bosques.

Aunque el deterioro de los entornos ambientales en América Latina aparece conectado, en la novela de Belli, con la perpetuación de regímenes dictatoriales corruptos en el poder y con los interminables ciclos de guerras intestinas, ella es a la vez un subproducto de la situación de desequilibrio global suscitada por la expansión capitalista. Esta obedece a unos modelos neocoloniales de expoliación que debilitan a los países periféricos, al tiempo que siembran en ellos el apetito por alcanzar unos altos niveles de desarrollo –y, por lo tanto, de consumo de recursos– que, si se hicieran extensivos a la totalidad del planeta, probablemente desatarían un colapso. Por esta vía, países como Faguas quedan atrapados en una encrucijada trágica: preservar lo que resta de su riqueza ecológica, exponiéndose a perpetuar la miseria de sus pobladores, o entrar en la carrera por el desarrollo, añadiendo aún más presión a una biosfera que ya hace tiempo presenta síntomas de agotamiento. Los promotores del desarrollo acuden al concepto de «sostenibilidad» como estrategia para la superación de esa encrucijada. Se supone que, si el desarrollo se realiza de manera sostenible, el enriquecimiento llegará sin que ello comprometa la salud de los ecosistemas ni la continuidad de la vida planetaria. Pero, precisamente, fenómenos como el envío de residuos tóxicos a los países pobres ponen entre paréntesis esa premisa optimista, y así lo sugiere Melisandra, la protagonista de *Waslala*, luego de presenciar lo ocurrido en el centro de reciclaje: “Si estas cosas suceden, me pregunto para qué ha servido el desarrollo” (Belli 2006: 190).

²⁰⁹ Hallé nota que el envío de desechos tóxicos a países pobres es un hecho común: “A partir des années 1980, lorsque la prise de conscience écologique amène les pays industrialisés à adopter des lois contraignantes pour protéger leur environnement, des centaines des navires prennent la route des tropiques pour y décharger, dans des conditions aussi secrètes que celles du trafic d’armes, des cargaisons douteuses, voire franchement toxiques comme la dioxine ou des résidus radioactifs” (2010: 543). Aceite quemado, condones defectuosos, asbesto, computadores y celulares obsoletos son otros ejemplos de materiales cuyo envío regular desde Europa, Estados Unidos, Israel, Corea, China y Japón hacia países tropicales es documentado por este autor (544). La referencia a los hechos de Goiânia es hecha por la misma autora en las notas aclaratorias incluidas al final de la novela (Belli 2006: 342).

En este y otros pasajes de la novela, la escritora nicaragüense pone el dedo en la llaga de unos fenómenos de inequidad que, amplificadas a escala global, le restan legitimidad a las iniciativas orientadas a llevar el desarrollo a los países periféricos. Al fin y al cabo, ¿qué alcance real puede tener un desarrollo que está vinculado a un incremento explosivo de la desigualdad social y de la contaminación ambiental? Tal vínculo no parece ser accesorio sino constitutivo del proceso modernizador, cuyo despliegue supone una lógica del crecimiento que acaba por agredir, en mayor o menor medida, a la naturaleza y a las personas, reducidos a la categoría de «recursos» naturales y humanos. Aun en la versión que pone el acento en la sostenibilidad, el discurso del desarrollo suele incluir el impacto ambiental de las iniciativas en el escenario de una proyección de sus costos y beneficios probables. El problema es que, desde un punto de vista ético, el valor de la naturaleza no se agota nunca en ese tipo de proyección economicista. El deterioro de un entorno no es un hecho aislado sino que, dada la fundamental inseparabilidad de naturaleza y cultura, tiene enormes repercusiones en la vida de mucha gente. Por esa razón, según lo anota Mires con lucidez, “aquello que diferenciaría la prospección ecológica de tipo capitalista respecto a una que se expresa en términos de crítica social radical, es que la primera considera a los daños ecológicos como parte de un cálculo, mientras que la segunda afirma que tales daños son siempre incalculables” (1992: 141). Una genuina crítica de la economía política rechaza por ello la posibilidad misma de cuantificar los costos ecológicos. La idea de que semejante cuantificación es posible supone, de hecho, una concepción de la naturaleza como ámbito susceptible de ser administrado y controlado soberanamente por los humanos –especialmente la elite masculina blanca de los países más ricos– en función de sus necesidades e intereses²¹⁰.

Desde la perspectiva adoptada por Belli, la situación de pobreza y abandono que se vive en Faguas es ella misma el fruto de una historia de intervenciones neocoloniales extractivas que sólo se tradujeron en desarrollo para otros, no para los pobladores locales. Hermann, un

²¹⁰ La desmesura implícita en la noción de desarrollo sostenible ha sido señalada por diversos científicos, entre ellos James Lovelock, autor de la teoría de Gaia: “Our religions have not yet given us the rules and guidance for our relationship with Gaia. The humanist concept of sustainable development and the Christian concept of stewardship are flawed by unconscious hubris. We have neither the knowledge nor the capacity to achieve them” (2006: 137). La urgencia de revisar a fondo el imperativo del crecimiento económico es objeto de creciente atención en diversos escenarios. McKibben escribe a este respecto: “In the world we grow up in, our most ingrained economic and politic habit was growth; it’s the reflex we’re going to have to temper, and it’s going to be tough. [...] On our new planet growth may be the one big habit we finally must break” (2010: 47-8).

traficante que acompaña a Melisandra al interior de la selva en busca de Waslala, dice que “a principios del siglo XX, Faguas se encontraba entre los diez países con mayor producción de oro en el mundo. –Pero de poco sirvió –aclaró–. Las compañías transnacionales invirtieron en la infraestructura, pero cuando se agotaron los filones se marcharon dejando a los mineros desempleados y enfermos... Tuberculosis, silicosis, malaria” (Belli 2006: 299). Como en los tiempos de la conquista, la sempiterna búsqueda del oro motiva el arrasamiento de amplias zonas del territorio, dejando a su paso heridas difíciles de cicatrizar. Y como sucede en otras narrativas de la selva, también en esta el texto sugiere que, a fin de cuentas, quizá el auténtico oro no era el que consumía la vitalidad de los lugareños en las minas sino el que estaba a la vista de todos, desplegado como un tupido bosque tropical pleno de formas de vida variadas y pujantes. Como sucede con Daniela en *La loca de Gandoca*, también Melisandra en *Waslala* siente un respeto por el bosque que nace de su percepción de los árboles y las plantas como seres sensibles y, hasta cierto punto, individualizados; así lo indica, por ejemplo, el pasaje en que le dice a Raphael: “–Los árboles son como las personas, ¿no crees? Es posible imaginarles un carácter: los tímidos, los arrogantes, los sabios, los sensuales” (76).

No es casual que Waslala, esa sede inasible de la utopía que le da título a la novela, esté ubicada en algún punto ignorado de la frondosa selva tropical: “No hay mapas para llegar a Waslala” (104). Se trata de un lugar al que no se puede llegar a voluntad, que escapa a la planificación, que se sustrae a cualquier cálculo de costo-beneficio y cuyos habitantes, por una razón misteriosa, no se pueden reproducir. Al parecer, sus fundadores habrían establecido la comunidad en “un sitio donde había una ranura en el tiempo, algo así como un traslazo en la curvatura del espacio. Waslala quedó existiendo en un interregno, tras una especie de puerta invisible...” (106) Por esta vía, la selva que alberga a Waslala representa un ámbito opuesto a la lógica lineal del progreso y la modernización, un espacio interior en el que se concentran las claves para la fundación de una historia distinta, pero cuya fragilidad es subrayada por la aleatoriedad de su ubicación y por la infecundidad de sus pobladores. En la imagen bucólica de Waslala, tan poderosamente contrastante con la cotidianidad distópica de Cineria, Belli hace confluir la crítica de la desigualdad social y la del desmoronamiento ecológico. Concebida por la autora en los años siguientes a la caída del muro de Berlín, y, por lo tanto, en plena crisis del pensamiento utópico, la imagen que le da título a su novela apunta a rehabilitar la posibilidad

de una superación de los dualismos históricos: el de cultura y naturaleza y, paralelamente, el de dominadores y dominados.

Lo que está en juego en Waslala es la legitimidad de la aspiración a construir un mundo donde, como le escribe Engracia a Melisandra, “ni mis muchachos, ni yo ni tantos y tantos tengan que morir y vivir entre los desechos y los despojos” (286). Según la mujer fuerte de Cineria, incluso aunque postulen unos ideales inaccesibles, las utopías son necesarias porque “en la capacidad de imaginar lo imposible estriba la grandeza, la única salvación de nuestra especie”. Sólo que, según lo ha mostrado hasta la saciedad la experiencia histórica del siglo XX, es preciso tener el cuidado de no hipostasiar esos ideales, so pena de incurrir en nuevos y más terribles despotismos: “Mi única advertencia es la siguiente: no permitas que la idea, el sueño, se vuelva más importante que el bienestar del más humilde de los seres humanos” (287). Tal reivindicación de la sociedad humana como espacio de convivencia que no esté basado en la explotación o la dominación supone necesariamente una reconciliación de las actividades humanas con la naturaleza que las hace posibles, puesto que ella provee la energía y los ingredientes requeridos en cualquier proceso productivo. De ahí que el texto describa a Waslala como un ámbito en el que la capacidad humana para modelar el entorno se ajusta estrictamente a las posibilidades que este ofrece, esquivando la tentación de transformarlo o reelaborarlo en forma radical –una actitud claramente inspirada en la de las comunidades nativas de la selva tropical que, sin embargo, brillan por su ausencia en la novela de Belli–. La descripción del momento en que Melisandra llega a Waslala así lo confirma: “Aunque la selva parecía conservar su majestuosa espontaneidad, se notaba la colaboración discreta y respetuosa de la mano humana dando pinceladas de color aquí y allá” (312). Waslala no es, por ende, un lugar puramente natural, sino uno modelado por el trabajo humano, pero de modo tal que la división de naturaleza y cultura predominante en la cosmovisión occidental se diluye, dando paso a esa simbiosis descrita por la madre de Melisandra:

Para empezar, trabajamos los jardines y el paisaje de manera que las impresiones visuales fueran absolutamente memorables. Waslala se convirtió así en un sitio de flores, de enredaderas de rosas trepadoras, buganvillas incandescentes, calles con pérgolas enredadas de jazmines, balcones de donde se desgajaban las campánulas, los heliotropos y huelenoches, veredas de anturios apretados y lirios, macizos de claveles y camelias. Cada casa era un espectáculo; la profusión de flores hacía que el viento oliera a memorias cálidas, a ternura o

embriaguez y que uno pudiera cerrar los ojos y remontarse en la evolución hasta épocas vegetales cuando el sólo toque de la luz bastaba para alegrar la piel. Luego cubrimos de musgo y césped la tierra, reproducimos helechos gigantescos, podamos los árboles centenarios para que sus ramas se entremezclaran artísticamente entre sí. Del arroyo proveímos a Waslala de canales ocultos y fuentes, de manera que el susurro del agua se oía en todas partes y aliviaba las angustias. (326)

Waslala es ofrecida por Belli a la imaginación de los lectores a la manera de un sueño que merecería ser realidad. En él las iniciativas humanas no encubren ni desplazan el bosque selvático, sino que pactan con él, haciéndolo más hospitalario y realizando su presencia. Este es un aspecto que no ha escapado a la atención de la crítica. Como lo anota Besse (2004), la utopía de Belli se diferencia de muchas utopías de la tradición por su escasa inclinación al ordenamiento racional del espacio y a la tecnificación de la producción. Los fundadores de Waslala rehúsan por igual la geometrización y el control técnico del mundo, y privilegian más bien los componentes estético-afectivos y la interrelación armoniosa con la naturaleza. La selva en donde está Waslala no es un ámbito amenazador que requiera ser «limpiado» o «aclarado», sino una estancia natural a cuyos ritmos cabe ajustarse sin desmedro, siempre y cuando se esté dispuesto a llevar una vida sobria²¹¹. En virtud de este ingrediente idílico, la utopía de Belli parece inclinarse del lado de los imaginarios edénicos. Pero el paraíso que halla Melisandra al final del viaje es también delicado y efímero. El lugar está casi despoblado y sólo perduran de él los vestigios de lo que en su momento fuera un entusiasta proyecto de renovación social, dándole la razón a la creencia escéptica de Engracia según la cual es probable que Waslala sea “incompatible con la naturaleza humana” (Belli 2006: 132). Lo único que se mantiene vigente es una cierta esperanza, una llama a punto de extinguirse, que sólo puede ser reanimada por el soplo de aire fresco de nuevas generaciones de mujeres y de hombres como Melisandra y Raphael, dispuestos a creer que Waslala existe y que vale la pena esforzarse por encontrarla y llevarle noticias de su frágil esplendor a la sufrida población de Faguas.

En consecuencia, mientras *La loca de Gandoca* se cierra con la derrota de Daniela, apenas atenuada por su decisión de dejar constancia escrita de los hechos, *Waslala* se cierra

²¹¹ He aquí la formulación de la idea por Besse: “Si la plupart des utopies pèchent par un agencement géométrique outrancier..., les constructions de Waslala épousent les contours naturels car en ce lieu sacralisé, c’est à la géométrie humaine de se soumettre aux perspectives d’une nature souveraine” (2004: 180). Sobre la utopía de Belli como superación de los dualismos modernos, ver la lectura de *Waslala* que hace Walter (2003: 108-17).

con el hallazgo de la utopía por parte de Melisandra, que enseguida le trasmite la buena nueva a todo el país. Ese contraste entre un final sombrío y otro prometedor es, sin embargo, engañoso. En realidad, las novelas con las que mi viaje por las narrativas hispanoamericanas de la selva toca a su fin coinciden en lo esencial: en ambas se constata, por vías divergentes, la extenuación de los ecosistemas de bosque húmedo del trópico y de las culturas humanas y no humanas que ellos albergan. En ambas la selva es un territorio en retroceso, cada vez más devastado por las ondas de choque de la occidentalización inexorable. En la novela de Rossi, el antiguo bosque es sustituido por espacios diseñados para el disfrute confortable de la clientela urbana que puede darse el lujo de pagar por ello. En la de Belli, aun en contra de quienes proclaman el final de la utopía, Melisandra encuentra Waslala en mitad de la selva, pero no se trata en absoluto de un triunfo inequívoco. Por el contrario, en un país abrumado por la pobreza, la expoliación neocolonial, la contaminación, la guerra, el lugar mágico en donde tales males no existen resulta tan vulnerable como la selva que lo ciñe, y la vía de acceso que conduce hasta él, llamada por los iniciados el Corredor de los Vientos, resulta tan elusiva y difícil de precisar como el paso secreto que, en *Los pasos perdidos*, abría el sendero hacia Santa Mónica de los Venados.

La imagen de la selva frágil encuentra así en dos novelas escritas por mujeres los hilos que avalan la vigencia de sus líneas principales de desarrollo. Ella se nutre, por una parte, de la memoria melancólica acopiada en los testimonios que refieren su invasión –desde los diarios de Arturo Cova en *La vorágine* hasta las denuncias de Daniela Zermat en *La loca de Gandoca*–, pero también de las visiones utópicas según las cuales el único Dorado realmente existente en la selva es de tal índole que no puede ser aferrado, ni administrado, ni poseído, sólo fugazmente experimentado –desde los atisbos fulgurantes de Lucas Fernández Peña en *Visión de América* hasta las enseñanzas que Melisandra recoge de labios de su madre en *Waslala*–. En las obras de Rossi y Belli, al igual que en otras narrativas de la selva, subsiste una grieta entre la experiencia de la selva y el texto que procura dar cuenta de ella, una grieta que no se explica únicamente por las limitaciones convencionales del lenguaje humano, sino también por la distancia histórico / cultural a causa de la cual los autores tienden a revestir el mundo selvático de contornos fabulosos o paradisiacos. Si bien al principio predomina la imagen de la selva como enemiga implacable, a medida que ella deja de parecer amenazante y se pone al

descubierto su vulnerabilidad, resurge con fuerza la tentación de idealizarla, de pintarla como paraíso acorralado o perdido –una tentación que, sin duda, no es fácil de eludir en una época marcada por la secundarización o sabanización de los últimos bosques primarios del planeta. No obstante, gracias a su arraigo en la memoria acumulada y a su empalme con las cuestiones del presente, esas obras desnudan a la vez el carácter contingente de las visiones tradicionales de la selva, mostrando que no reflejan una realidad fija e inmutable, sino un devenir incesante que entraña toda clase de posibilidades y de riesgos.

El más reciente de los textos que incluí en el corpus, publicado en 2014 por otra mujer, la ensayista argentina Beatriz Sarlo, tematiza justamente el desfase entre la realidad selvática y los textos e imágenes que la recrean, así como los problemas de interpretación que ello suscita. Me refiero a la crónica titulada “Entre los jíbaros”, que cuenta los días pasados por la autora en una aldea aguaruna durante un viaje juvenil a la selva peruana. El texto muestra cómo la vida del bosque y de sus pobladores aparece rodeada para los visitantes de un aura desconcertante, nutrida en parte por su desconocimiento del terreno, en parte por las imágenes prefabricadas que llevan consigo acerca del mundo selvático. Sarlo retorna del viaje con un puñado de fotografías que, desgastadas por el paso del tiempo, sólo encuentran su sentido cuarenta años después, a medida que los recuerdos que ellas atesoran son iluminados por la lectura de novelas y reportes etnográficos: “Hoy puedo frasearlo. No habría podido entonces”, reconoce Sarlo (2014: 131). Desde la cumbre de sus setenta años Sarlo contempla, con una tenue sonrisa en los labios, a la chica despistada que ella fue mucho tiempo atrás y que se adentró en la espesura con una amiga y dos amigos de su misma edad, empujada por el deseo de recorrer el mundo, de pulsar todas las cuerdas de la realidad. Pero observa también con asombro esas fotografías un tanto desvaídas, “imprevistas como meteoritos que llegaban de otro espacio y otro tiempo” (115).

¿Cómo darle sentido a las imágenes enmudecidas, cómo devolverles el calor y el color de la experiencia que en su hora las motivó? Puesto que ellas resucitan un mundo desaparecido, el recurso de Sarlo es “averiguar, en las bibliotecas de la universidad, todo lo que ignoraba cuando visité la aldea aguaruna. Quería saber lo que había pasado por alto. Lejos de la inmediatez de la experiencia, quería interpretar lo sucedido cuatro décadas antes” (129-30). Y lo que las lecturas sacan a relucir es, una vez más, la historia de los impactos causados en la selva por la colonización occidental, una historia cuyos avatares tienden a encerrarnos en una

“doble anacronía: entender sin justificar las consecuencias de lo que entendemos; y juzgar esas consecuencias sin buscar como perros de presa las huellas en cada uno de los actos y de los dichos que, hipotéticamente, las provocaron” (139). Escapar al agujón del resentimiento histórico sigue siendo, por tanto, una tarea esencial, sobre todo teniendo en cuenta las dos tendencias extremas entre las cuales estamos abocados a mediar hoy, una favorable a la explotación intensiva de los bosques en aras del desarrollo y otra inclinada a mantenerlos al margen de la influencia foránea en aras de la preservación de su diversidad biocultural.

La revisión de los imaginarios de la selva tropical realizada en las novelas y cuentos de la selva se asemeja en buena medida a ese ejercicio retrospectivo adelantado por Sarlo, que es en cierta forma su más cumplido epítome. Las instantáneas narrativas ofrecidas por los autores nos reenvían una y otra vez a todo aquello pasado por alto o ignorado por ellos, a todo lo que percibieron al trasluz de las imágenes heredadas, de los temores y los deseos históricamente transmitidos, de las representaciones culturalmente consagradas. Las descripciones de la selva, sin excluir las que hacen gala de mayor objetividad, tienen que ser inspeccionadas por ende a la luz de la información contenida en las bibliotecas y los archivos –pero esta a su vez tiene que ser repensada a la luz de aquellas. La imagen de la selva frágil, cuyo perfil se precisa poco a poco a lo largo de más de un siglo de producción literaria, no se sustrae a ese albur, ni aun en obras recientes como las de Rossi y Belli. La selva acosada por las multinacionales petroleras, por la explotación maderera, por los cultivos ilegales de los grupos armados, por los ganaderos terratenientes, por los empresarios del turismo y de la construcción, por los cazadores furtivos y los buscadores de oro, continúa evocando un ámbito de otredad por oposición al cual se definen, para bien y para mal, los espacios del progreso y la civilización. De ahí las dificultades con las que tropiezan los movimientos ambientalistas a la hora de promover una actitud de respeto y de cuidado con respecto al bosque, los ríos, los animales, la tierra. Las novelas de la selva de las últimas décadas ratifican, muy a su pesar, el imperio que tiene en Occidente esa antigua tradición en la que los humanos salen al encuentro del mundo para enfrentarse a él, de lo cual es eficaz emblema el terrible combate de Aquiles contra el río Escamandro en el canto XXI de la *Iliada*. Las aventuras y desventuras de Daniela y de Melisandra son, en este sentido, una advertencia de cuán equivocado sería desestimar el peso del legado patriarcal que subyace a la actual crisis de las selvas tropicales.

Conclusiones

«Concretemos: ¿qué es la selva? Es la vida misma de las colectividades civilizadas representadas por los árboles y los animales que la pueblan.»

Arturo Hernández, *Sangama*, 91.

«Te engañas si piensas que las selvas a las que yo bajé pueden ser conquistadas. Decir que uno es su dueño o decir que uno no es su dueño es exactamente igual, no significa nada. Dios dudaría en decir que es dueño de la selva, y pienso que más bien preferiría confundirse con ella.»

William Ospina, *El País de la Canela*, 64.

Selva soñada, selva temida, selva frágil: la historia de las narrativas hispanoamericanas de la selva desde inicios del siglo pasado hasta hoy puede leerse en buena medida como la historia de las variaciones en torno a estos tres ejes de representación. Ello equivale a reconocer que las obras que la integran expresan ante todo los deseos y los temores, las expectativas y los celos, los proyectos y los sinsabores de los forasteros blancos o mestizos participantes en las fases más recientes de colonización de la selva. Ese proceso, como sabemos, se remonta varios siglos atrás. Los imaginarios surgidos en la época colonial instauraron una serie de estereotipos y discursos que, atravesando el tiempo, marcaron con su impronta la mirada occidental hasta el presente, convirtiendo la selva en sinónimo de lugar pródigo y fecundo, o bien enmarañado e inclemente. Tal herencia discursiva, que está en la base de las narrativas de la selva del último siglo, no sólo refleja ciertas características del entorno selvático, sino que introduce a la vez los sesgos implícitos en la perspectiva de los recién llegados, a menudo sumidos en la perplejidad ante una realidad geográfica y humana que sólo en escasa medida correspondía a los ejes de referencia de su bagaje cultural.

El corpus narrativo abordado en este trabajo ostenta por doquier el influjo de ese fondo de imágenes cuyo proceso de formación he reconstruido en los primeros capítulos a partir del análisis de varias novelas históricas, entre ellas *El País de la Canela* de William Ospina y *El camino de El Dorado* de Arturo Uslar Pietri. Allí se aprecia cómo la selva empieza siendo

un lienzo prometedor en el cual los europeos proyectan sus anhelos de riqueza y sus ilusiones de regeneración, aunque luego pasa a ser un ámbito colmado de peligros y dificultades que provoca el fracaso de muchas expediciones, suscitando visiones negativas signadas por el desengaño y la frustración. La experiencia de los conquistadores españoles en sus entradas a la región amazónica a partir de mediados del siglo XVI abonó el terreno para la difusión de representaciones que describían la selva como un depósito de riquezas diversas, un territorio virgen a la espera de ser ocupado y explotado, un enclave cuya barbarie se evidenciaba en la ingenuidad de algunos de sus pobladores nativos y en la belicosidad de los otros, un ámbito malsano y tenebroso, o un laberinto vegetal de cuyas garras y embrujo era difícil escapar. La situación existencial vivida por aquellos pioneros hizo que la formación de los imaginarios de la selva estuviera teñida en lo sucesivo por la alternancia de dos enfoques opuestos pero complementarios: el del paraíso virgen y el del infierno verde. En ambos casos, el corolario indiscutible era la necesidad de civilizar un mundo salvaje e inculto.

Las narrativas de la selva del siglo XX se caracterizan porque, si de un lado tienden a reiterar ese viejo legado colonial, poniendo otra vez en circulación las visiones infernales y edénicas, de otro lado despliegan una serie de recursos paródicos y críticos mediante los cuales desnudan la mezcla de miedos, sueños, prejuicios y malentendidos contenida en esos imaginarios. La tensión entre el impulso a reciclar los estereotipos y la vocación crítica con respecto a ellos es sin duda una de las fuentes del interés perdurable de narrativas canónicas como *La vorágine* de J.E. Rivera y *Canaima* de Rómulo Gallegos. Estas novelas, junto con varios de los cuentos misioneros de Horacio Quiroga y las novelas y cuentos de Ciro Alegría, marcan un punto de giro gracias al cual los impactos perjudiciales de la colonización sobre los ecosistemas selváticos y las poblaciones locales pasan a ocupar un lugar central en los textos. Si bien la selva se impone de entrada en dichas obras por su abrumadora grandeza y por los peligros que acechan en ella, al cabo los desmanes causados por la ambición humana pasan a primer plano, y los textos derivan en mayor o menor medida hacia un examen de las dinámicas capitalistas neocoloniales ligadas a la explotación del caucho, la madera y otros productos. Al tiempo que dramatizan la resistencia de la selva a su inserción en los proyectos de nación y al avance de la modernidad progresista, esas obras revelan los primeros síntomas de deterioro ecológico de los bosques ante el asedio colonizador.

Las narrativas de los años veinte y treinta desbordan así el marco regionalista en el que usualmente se las sitúa y sientan las bases para una reflexión detenida en torno a la fragilidad de la naturaleza y de las culturas autóctonas de América Latina en el contexto de los procesos de modernización. La presente investigación ha mostrado la conveniencia de dejar de leer esas obras como documentos que simplemente recrean el enfrentamiento de los humanos con una naturaleza descomunal y hostil, y de empezar a ver que, en paralelo a esa lucha, ellas ponen sobre el tapete una representación de la selva como entidad que, pese a sus vastas dimensiones y a su dinamismo ecológico, es frágil y está sujeta a perturbaciones graves derivadas de la explotación neocolonial. Leídas desde esta óptica más amplia, tales novelas y cuentos ponen de relieve el profundo entronque que torna inseparables la historia humana y la historia de la naturaleza. La colonización de las selvas tropicales de América aparece ahora, no sólo como un proceso regional inscrito en la historia de la conquista del continente, sino como uno inscrito en la historia mundial de la conquista de la biosfera. El destino de esas selvas tiene que ser visto, en adelante, como parte del destino de la civilización que pugna por apoderarse de ellas y someterlas a la lógica de su sistema productivo.

En la segunda mitad del siglo XX la narrativa de la selva experimenta una renovación ligada ante todo al reforzamiento de su vocación crítica y a la experimentación con las formas del relato. En *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier la autoconciencia con respecto al carácter históricamente mediado de nuestras representaciones de la naturaleza alcanza un punto culminante. No en vano esta novela combina la búsqueda de un eje articulador de la identidad latinoamericana mediante un retorno a sus raíces geográficas y culturales con una aguda percepción de las limitaciones en virtud de las cuales tal búsqueda está abocada al fracaso. Si bien en esa y otras obras de Carpentier ambientadas en la selva la problemática ecológica no es abordada en detalle, su reivindicación del barroco americano subraya el potencial creador implícito en la simbiosis de tiempos, culturas y ecosistemas que distingue la realidad de América Latina. Contrasta con ello la perspectiva adoptada por Mario Vargas Llosa en obras como *La casa verde* y *El hablador*, en las que la sofisticación formal de la narración se combina con un retorno al tradicional debate latinoamericano entre civilización y barbarie. En el seno de ese debate, la crítica punzante que el escritor peruano hace de la brutalidad con la que los agentes civilizadores tratan a las poblaciones nativas de la selva termina cediendo ante

su convicción de que semejantes injusticias son el precio doloroso pero inevitable del proceso modernizador.

La tendencia de autores como Rivera, Gallegos, Carpentier y Vargas Llosa a reiterar algunos de los tropos más rancios del discurso colonial sobre la selva y sus pobladores se ve compensada en parte por los elementos autocríticos que aparecen en sus ficciones, así como por el trabajo de otros escritores menos conocidos cuyas obras impugnan el neocolonialismo y los imaginarios estereotipados desde otros ángulos. El presente trabajo destaca entre ellos a Augusto Monterroso, cuyos breves cuentos selváticos conservan un filo crítico inigualable, a Ciro Alegría, cuyos cuentos sobre animales van un paso más allá de lo realizado por Quiroga en ese mismo terreno, a Manuel González Martínez, cuya novela *Llanura, soledad y viento* efectúa un notable trabajo de rehabilitación del derecho de la fauna silvestre a la preservación de su hábitat, amenazado por la expansión de la ganadería y de las empresas petroleras, y a César Calvo, cuya novela *Las tres mitades de Ino Moxo* reivindica el acervo de conocimiento tradicional de los brujos vegetalistas amazónicos. Mientras obras como las de Vargas Llosa ilustran la vigencia de la postura según la cual la selva es un enclave de atraso y salvajismo que necesita con urgencia ser incorporado a la modernidad, autores como Calvo, González Martínez y algunos otros procuran darle voz en sus obras a quienes rara vez o nunca la han tenido: los pobladores locales, los animales, las plantas.

En lo que concierne a la población local, las narrativas de la selva reflejan sobre todo el modo de vida de los mestizos y caboclos pobres que habitan en el bosque, mas no el de los indígenas. Debido a su cabal adaptación a las condiciones ecológicas del bosque tropical, las culturas autóctonas suelen figurar en el imaginario colonial como un componente más de la naturaleza, lo que invisibiliza su patrimonio cultural y crea la ilusión de que las selvas son lugares ajenos a la historia. Si bien esa ilusión reaparece con frecuencia en las narrativas de la selva, los hechos referidos en ellas dejan traslucir que, en último análisis, la historia biológica de la selva se confunde con la historia cultural de los pueblos indígenas. Estos, sin embargo, casi nunca figuran como protagonistas o personajes importantes de los relatos, y su manera de percibir el bosque sólo aparece expresada de manera oblicua y tangencial, especialmente a través del testimonio o el ejemplo de mestizos que aprendieron de ellos a desenvolverse en la espesura y a aprovechar sus recursos. La escasa o nula presencia de voces indígenas en las

narrativas de la selva está estrechamente asociada a la circunstancia de que la mayoría de autores del corpus proceden de las ciudades y su experiencia de la selva en muchos casos se limita a estadias cortas que despiertan su interés por la región o a viajes esporádicos que complementan el conocimiento obtenido a través de fuentes librescas. Incluso la voz del hablador machiguenga en la novela homónima de Vargas Llosa en realidad es una creación literaria basada en traducciones de los mitos y leyendas de esa comunidad.

En concordancia con ese trasfondo, la imagen de la selva que presentan los textos del corpus se apoya menos en la experiencia vivida de sus autores que en la confrontación que estos hacen de los imaginarios y discursos de la tradición colonial con la realidad biológica e histórica de los ecosistemas de bosque húmedo tal como se revela a través de un trabajo investigativo no muy distinto al de un etnógrafo. Las narrativas de la selva, por ende, no reflejan «desde dentro» el mundo selvático, pero tampoco son puras construcciones culturales impuestas desde el exterior. La verdad sobre su naturaleza discursiva se sitúa en un punto medio: ellas se fundan en un contraste de los motivos y tropos del imaginario tradicional con los datos empíricos obtenidos durante viajes o recorridos sobre el terreno y con la información recabada consultando archivos, haciendo entrevistas, etcétera. Por eso la visión que proponen involucra a la vez las capas textuales que se han acumulado con el tiempo sobre el mundo selvático, modulando la forma en que lo percibimos, y los resultados de un cierto «trabajo de campo». Dada la historicidad inherente a toda creación literaria, no es de extrañar que, en ese ejercicio de exploración y arqueo, la preocupación por el tema ecológico adquiera más y más peso a medida que nos acercamos a nuestra propia época, agobiada por una crisis ecológica de magnitud sin precedentes.

En el tejido de esa crisis, la suerte de la selva y la de sus habitantes van de la mano, de modo que el interés etnográfico y la inquietud ecológica tienden a reforzarse mutuamente. Es bien sabido que uno de los principales efectos de la aceleración de la expansión capitalista después de las guerras mundiales ha sido la intensificación del asedio a las selvas tropicales en un orden internacional caracterizado por la desigualdad creciente entre los países centrales y los periféricos, así como entre las elites urbanas y las poblaciones pobres de campesinos, mestizos e indígenas de las áreas selváticas y rurales. En esta coyuntura, las narrativas de la selva recientes enfocan su atención en las enormes presiones que se ciernen sobre los bosques

húmedos del continente, sea debido al auge del ecoturismo y la especulación inmobiliaria, como en *La loca de Gandoca* de Anacristina Rossi, a la cacería de especies exóticas, como en *Un viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda, a los efectos de la contaminación y la inequidad neocolonial, como en *Waslala* de Gioconda Belli, o a la llegada de los modos de producción y consumo del capitalismo tardío hasta los rincones más apartados de la selva, como en *El príncipe de los caimanes* de Santiago Roncagliolo. Si bien en estas obras persisten los ecos de las visiones edénicas e infernales, el primer plano lo ocupa ahora una selva que luce cada vez más fragmentada y vulnerable.

Aunque el recorrido que he realizado por las narrativas de la selva dista mucho de ser exhaustivo, las obras analizadas bastan para mostrar cómo ellas establecen una sólida tradición de reflexión en torno a los problemas ecológicos y ambientales en América Latina. En un lapso de poco más de cien años –lo que equivale apenas a un parpadeo en el tiempo geológico– hemos pasado de afanarnos por el influjo del clima sobre los seres organizados, tema crucial de las elites criollas ilustradas del siglo XIX, a afanarnos por el influjo de los seres organizados sobre el clima, tema crucial de la agenda global contemporánea. La historia reciente de la colonización de las selvas tropicales es sin duda uno de los hechos capitales que avalan la tesis de los científicos según la cual, desde mediados del siglo XX, la humanidad entra en una nueva era denominada «antropoceno», definida por la multiplicación exponencial del impacto de las actividades humanas sobre el conjunto de la biosfera. La destrucción o la degradación masiva de bosques húmedos cuya formación requirió millones de años de diversificación evolutiva es un evento que bien puede considerarse una catástrofe de alcance planetario cuyas secuelas más amplias apenas podemos vislumbrar, pero que ya ha causado la desaparición de numerosas sociedades indígenas y la extinción de diversas especies animales y vegetales. Las narrativas de la selva abren ventanas a través de las cuales es posible percibir algunos momentos y escenas de esa catástrofe.

Desde las obras de Horacio Quiroga hasta las de William Ospina, el examen atento de los textos revela que las selvas se han vuelto frágiles porque están librando una dura batalla con un impulso fuertemente arraigado en el quehacer humano desde la revolución neolítica: el de convertir las tierras agrestes en campos cultivados y los ámbitos silvestres en zonas domésticas. De lo que se trata al cabo es de conquistar la naturaleza e imponerle un rostro

humano, haciendo de ella un ámbito sujeto a las reglas de la cultura y la urbanidad. Si las primeras fases de colonización de la selva estuvieron marcadas por la exploración en busca de tesoros y por la extracción de recursos de alto valor comercial, lo que define el tono de las fases más recientes es el aumento extraordinario, hecho posible por la modernidad occidental, de la capacidad de los humanos para alterar el equilibrio de los ecosistemas. Sea con fines extractivos o de otro tipo, el hombre blanco tiende a ver la naturaleza, no como es, sino como la desea –pura, inmaculada, exótica, estéticamente deleitable y ojalá domesticada y lista para una visita plácida y segura–, o bien como la teme –potencia desencadenada, fuerza destructiva y vengativa, portadora de castigos a la soberbia humana–. El caso es que, por un lado u otro, su reacción apunta a dominarla, a someterla a sus designios. Por contraste, las narrativas de la selva indican que la naturaleza no es virginal ni malévola, que no es una sino múltiple, que no es simple sino compleja, y que sus efectos sobre la existencia humana dependen de la calidad de las relaciones instauradas en el empalme entre las dinámicas ecosistémicas de un entorno dado y las acciones de los grupos humanos que lo habitan.

Vista desde este ángulo, la historia moderna de la selva –tanto en su fase colonial como en la neocolonial– revela su dimensión más dolorosa. En ella se advierte que quienes tenían el interés, la experiencia y los conocimientos requeridos para aprovechar bien las particulares condiciones biogeográficas del bosque tropical fueron explotados, desposeídos o abatidos por aquellos que no sabían cómo vivir en la selva ni tenían tampoco ningún interés en quedarse a vivir allí. Las narrativas de la selva documentan con lujo de detalle el predominio del punto de vista imperial occidental sobre la perspectiva de los pobladores locales. Por efecto de esta trágica tendencia histórica, la cercanía al bosque, a su variedad de formas de vida y a sus dinámicas climáticas y ecológicas fue objeto de una tenaz estigmatización que marcó las costumbres y los saberes ancestrales con el sello de la incultura y el atraso. En las obras de los autores incluidos en el corpus no sólo salta a la vista la superioridad técnica y militar de los colonos blancos, sino también su neta inferioridad en lo concerniente al conocimiento del bosque, así como su escasa o nula disposición para aprender de quienes, en virtud de su pertenencia a culturas afincadas en la región durante siglos, eran conocedores inigualables del terreno y de las dinámicas locales. Se perdió así la mejor oportunidad de entender desde el comienzo que la selva no es infernal ni edénica, que no es malsana en sí misma ni tiene

tampoco virtudes curativas o regenerativas mágicas, aunque pueda parecer lo uno o lo otro bajo ciertas circunstancias.

Ahora bien: más allá de esa comprobación desalentadora, es posible que los aspectos más relevantes del estudio de las narrativas de la selva en la actualidad sean los relacionados con la crítica a los excesos de la modernidad progresista y con la exploración de la dimensión ambiental de la existencia humana. Según hemos visto a lo largo del trabajo, la explotación de la selva en nombre del progreso es una temática recurrente en el corpus. El problema es que la riqueza y los beneficios respectivos, obtenidos casi siempre a costa del sufrimiento de los lugareños indígenas y mestizos, han quedado en manos de elites foráneas o locales poco interesadas en la situación a largo plazo de la selva y sus habitantes. La bonanza cauchera tiene un alcance emblemático en este punto, y eso explica su tematización constante en las narrativas de la selva, desde *La vorágine* de Rivera y *Canaima* de Gallegos hasta *El príncipe de los caimanes* de Roncagliolo y *El sueño del celta* de Vargas Llosa. Los hechos históricos de esa época condensan en forma ejemplar la dinámica extractiva y la crueldad explotadora que distinguen la expansión capitalista en las zonas marginales del planeta. Las novelas y cuentos que tratan el asunto sugieren que la modernización se define no sólo por los avances técnicos y sociales que hace posibles, sino también por el altísimo costo ambiental y humano que esos adelantos implican para la selva y sus poblaciones humanas y no humanas.

Vistos a la luz de la situación actual, dichos costos terminan afectando a las sociedades modernas, que con la degradación de los bosques, la disipación de los saberes tradicionales y la pérdida de diversidad biocultural se privan de herramientas y recursos invaluable para su propia perduración en el mediano y largo plazo. Las narrativas de la selva ponen en evidencia un hecho pasmoso: que la modernidad, en cierta forma, está en guerra contra sí misma, puesto que está en guerra contra la naturaleza de la cual depende pero a la cual no puede dejar de socavar y expoliar para seguir siendo moderna. La urgencia de adoptar una política distinta en relación con la selva y sus gentes se deriva con máxima evidencia del contenido empírico que adquiere el término «humanidad» en la aldea global, basado en la constatación de que todos viajamos a bordo del mismo barco y enfrentamos problemas comunes que requieren soluciones concertadas. Las actitudes de ceguera con respecto a la necesidad de limitar el crecimiento económico y de menosprecio hacia lo que las poblaciones locales pueden aportar están, sin

embargo, tan enraizadas en la visión progresista, y exigirían un viraje tan profundo, que cabe ser escéptico acerca de la posibilidad de un cambio favorable en el futuro cercano. Existe por el contrario una buena probabilidad de que el final de la novela de la modernidad occidental le imprima un giro radical al cierre de *La vorágine*: “¿Y dónde está la selva, con su humedad, su verdor, sus mosquitos, su plétora de vida? Hace meses que científicos y viajeros la buscan en vano. Ni rastro de ella. ¡Se la tragó la civilización!”

La crítica de la modernidad llevada a cabo en las narrativas de la selva no implica, empero, salvo raras excepciones, una idealización de la forma de vida de las comunidades ancestrales, ni tampoco un rechazo tajante de los beneficios del progreso. De hecho, ninguna de las obras del corpus aboga por un retorno al *modus vivendi* de los autóctonos, y muchos de los autores están persuadidos de que el desarrollo es la única salida para un mundo que les parece sumido en el atraso y la marginación. Lo que sí resuena con insistencia en los textos es el reclamo ante las modalidades depredadoras que suele asumir el aprovechamiento de los recursos selváticos por parte de los empresarios y colonos blancos. La mayoría de autores señala, con mayor o menor énfasis, los riesgos de trastornar las complejas interacciones ecosistémicas requeridas para mantener la pujanza de los bosques tropicales. Desde esta óptica, y en agudo contraste con el talante invasivo y agresor de la civilización moderna, la disposición de los indígenas para ajustarse a la multiplicidad de puntos de vista que coexisten en la espesura selvática adquiere particular relieve. Numerosas narrativas de la selva adoptan una línea de pensamiento inspirada en parte en el animismo de las comunidades selváticas cuando señalan la conveniencia de que los humanos tomen en consideración, en sus usos de los recursos del bosque, el bienestar de las especies animales y vegetales que lo habitan. Lo que se alienta con ello es una actitud de respeto fundada en el abandono del antropocentrismo implícito en las nociones modernas de «naturaleza» y de «progreso».

Contra lo que quizá podría pensarse, la adopción de tal actitud no supone un salto a la irracionalidad, sino que, por el contrario, coincide con las recomendaciones de numerosos científicos y ecólogos. Narrativas de la selva como las de Ciro Alegría, Luis Sepúlveda, Manuel González Martínez, Anacristina Rossi o César Calvo muestran a las claras que ser parte de un ecosistema –el cual es a su vez parte de la biosfera– significa depender de una compleja y delicada red de interdependencias. Si los modos de vida tradicionales son focos de

resistencia a la modernización, eso no se debe a que se opongan por principio al despliegue de la libertad y la inventiva humanas, sino a que asumen de entrada que la naturaleza no es un soporte pasivo para ese despliegue, sino su principio indispensable (ἀρχή) y su fuente de interlocución (λόγος). Las fuerzas naturales, por ende, no están para que las dominemos sino para que ajustemos nuestro ritmo al suyo y «dialoguemos» con ellas. Ese ajuste y ese diálogo empiezan a surgir cuando advertimos que los ríos que fluyen por montes y llanuras y los que corren por nuestras venas y arterias son parte de una misma corriente vital. Los indígenas no suelen ver la selva como enemiga –aunque su fuerza sea a veces incontrastable– ni como depósito de recursos –aunque sea la proveedora de los alimentos y materiales de uso diario–. Para ellos, la naturaleza es la fuerza animadora de la existencia, cuyo impulso circula por igual en los lugares que habitamos y en el tejido de nuestros cuerpos. Respetarla es, en el fondo, una manera de respetarnos a nosotros mismos.

La centralidad de la imagen de los ríos en los textos del corpus es un índice del valor asignado por los autores a tal concepción vitalista, próxima al panteísmo. En muchas novelas y cuentos, el Amazonas, que Neruda llamó en uno de sus poemas «capital de las sílabas del agua», es una metáfora de la existencia que lucha y canta mientras fluye hacia el océano. A la manera de una gran «serpiente sin ojos», como prefieren llamarlo algunas tribus, el río es a veces una amenaza y un peligro inminente, pero también una fuerza fecundante, una fuente de alimento y trabajo, el auténtico eje de la vida para los lugareños. El hecho de que los ríos, y, en general, las fuerzas naturales, puedan ser alternativamente ayudantes y oponentes de los personajes de las narrativas de la selva, refleja un componente estructural de la relación de los humanos con la naturaleza, y constituye por ende un dato básico de la condición humana. Eso explica por qué las relaciones de los pobladores locales con la selva no están exentas de ambivalencia: ellos la aman y aun la veneran y, sin embargo, para sobrevivir, están abocados a hierirla –a talar sus árboles, a cazar sus animales–; otras veces la temen o incluso la aborrecen y, sin embargo, ella es el origen de incontables bienes. El resultado más común de esa tensión es, en todo caso, una actitud de respeto y mesura.

Y es aquí donde se cifra el principal contenido ecológico de las narrativas de la selva, pertinente a la hora de buscar respuesta a los problemas derivados del dualismo moderno de naturaleza y cultura. La filosofía moderna nos habituó a partir de la base de que existimos, de

que el único dato originalmente dado es el que afirma nuestra existencia. Pero se trata de una ilusión subjetiva: en realidad, coexistimos, y si verdaderamente hay un dato original, lo que este afirma es más bien nuestra coexistencia con el mundo y con los otros. La complejidad del mundo selvático, que las narrativas de la selva recrean vívidamente para sus lectores urbanos, es una clara muestra de que la coexistencia de los seres, los lazos de interconexión que los vuelven mutuamente solidarios, es el auténtico punto de partida, el valor fundamental. La selva misma es una sociedad en la que los animales, las plantas y los humanos participan por igual. Eso no implica que la distinción de naturaleza y cultura sea inútil u obsoleta. Es útil seguir distinguiendo las acciones guiadas por el instinto y los genes de las acciones guiadas por pautas adquiridas a través del aprendizaje y la vida social. Pero esos tipos de acciones no son opuestos sino complementarios, y no es cierto que el segundo tipo sea exclusivo de los humanos, sino que es un fruto de la evolución compartido en diferentes grados por otras especies. Las narrativas de la selva sugieren que la distinción entre naturaleza y cultura es puramente analítica, que ellas son caras de la misma moneda, dobleces del mismo pliegue. Los humanos somos naturales en razón de nuestro ser biológico, pero también cuando hacemos gala de habilidad técnica o cuando ejercemos nuestra libertad, incluso si las decisiones que tomamos generan consecuencias ambientales nocivas.

En este orden de ideas, es significativo que algunas narrativas de la selva del último medio siglo, sobre todo las de Alejo Carpentier y William Ospina, empleen los conceptos de «mestizaje» y de «simbiosis» en un sentido que desborda su alcance habitual, de modo que ambos términos subrayan los nexos de solidaridad que unen a los seres humanos entre sí y con las demás especies vivientes. A este respecto, *Los pasos perdidos* ocupa una posición medular dentro del corpus, en la medida en que al dualismo predominante en la modernidad occidental le opone la vocación inmanentista e incluyente del barroco americano. En esta línea de pensamiento, cuyo ejemplo más reciente es *El País de la Canela*, la selva aparece como un universo opuesto a la voluntad de dominio de la cultura europea y, al mismo tiempo, como un ámbito cuya complejidad simbiótica impugna la pretendida superioridad del hombre sobre la naturaleza y de lo espiritual sobre lo corporal. En la espesura selvática descrita por Ospina, Carpentier, Calvo y otros autores, el ideal de unidad en la diversidad implícito en la noción de mestizaje tiende a romper las costuras del antropocentrismo y a adquirir una dimensión

biocéntrica. Tal imagen de la selva conlleva una rehabilitación de la antigua concepción según la cual la naturaleza (φύσις) es un manantial creador de vida, una fuente inagotable de formas en incesante proceso de reciclaje.

Para los movimientos ambientalistas contemporáneos, la recuperación que las narrativas de la selva hacen del sentido originario de lo «natural» es un aporte importante, que subraya la urgencia de ponerle coto al consumo abusivo de los recursos planetarios. Lejos de ser una fatalidad que los humanos deberían superar por medio de una actividad y una creatividad constante, la naturaleza es más bien la fuente que hace posibles la actividad y la creatividad humanas y, por tanto, la base sin la cual las sociedades no podrían existir. La relación de los humanos con las fuerzas naturales tiene por eso un ingrediente paradójico: cuando más creemos escapar a ellas es cuando éstas ejercen más eficazmente su imperio sobre nosotros. Está la naturaleza que nos envuelve –el entorno ambiental– y la que nos sostiene desde dentro –la corporalidad–. Ambas coinciden en nuestro origen, cuando nacemos, nos acompañan sin cesar a lo largo del camino de la vida y se juntan de nuevo al final, cuando morimos. ¿Cómo «habitar» entonces el mundo de una manera justa? Aceptando el desgaste y la muerte que son el costo necesario de la vida, correspondiendo con cantos de reconocimiento a la tierra, el agua y la brisa que nos nutren y nos dan vigor, y que a la postre reciben nuestro cadáver y dispersan sus átomos, reintegrándonos al seno del universo. En este marco, la tarea ecológica por excelencia –lo que equivale a decir: la tarea humana por excelencia– no es dominar a la naturaleza sino colaborar con ella, sin olvidar nunca la gratitud debida a sus dones.

ANEXO 1

Las narrativas hispanoamericanas de la selva, 1905-2015

La siguiente lista, que no pretende ser exhaustiva y sólo incluye los textos citados y comentados a lo largo del presente trabajo, ilustra la continuidad, la vitalidad y el alcance continental de la narrativa hispanoamericana de la selva durante el último siglo; en ella figuran escritores de once países de Suramérica, Centroamérica y el Caribe (Perú, Colombia, Venezuela, Argentina, Chile, Ecuador, Uruguay, Nicaragua, Costa Rica, Guatemala, Cuba)²¹²:

- Lugones, Leopoldo (1907), *El Imperio Jesuítico*, ensayo histórico.
- Quiroga, Horacio (1908), “El monte negro”, “Los cazadores de ratas” y “La vida intensa”, cuentos.
- Quiroga, Horacio (1911-12), “La miel silvestre”, “A la deriva” y “Los cascarudos”, cuentos.
- Quiroga, Horacio (1913-14), “Los pescadores de vigas” y “El lobo de Esopo”, cuentos.
- Quiroga, Horacio (1918), *Cuentos de la selva*, cuentos infantiles.
- García Calderón, Ventura (1919), “Historias de caníbales” y “La selva de los venenos”, cuentos.
- Quiroga, Horacio (1919), “El hombre sitiado por los tigres” y “En la noche”, cuentos.
- Quiroga, Horacio (1920-21), “Juan Darién” y “Anaconda”, cuentos.
- Quiroga, Horacio (1923), “El desierto” y “Los destiladores de naranja”, cuentos.
- Rivera, José Eustasio (1924), *La vorágine*, novela.
- Quiroga, Horacio (1924), *Cartas de un cazador*, textos misceláneos.
- Quiroga, Horacio (1925), “Los estranguladores” y “El regreso de Anaconda”, cuento.
- Quiroga, Horacio (1932), “El regreso a la selva”, crónica.
- Uribe Piedrahita, César (1933), *Toá, narraciones de caucherías*, novela corta.
- Gallegos, Rómulo (1935), *Canaima*, novela.
- Alegría, Ciro (1935), *La serpiente de oro*, novela.
- Robleto, Hernán (1936), *Una mujer en la selva*, novela.
- Alegría, Ciro (1941), “Sangre de caucherías”, capítulo 15 de la novela *El mundo es ancho y ajeno*.
- Lequerica, César (1942), “La broma de un tigre”, cuento.
- Hernández, Arturo (1942), *Sangama*, novela.
- Núñez, Enrique Bernardo (1943), “Orinoco: capítulo de una historia de este río”, ensayo histórico.
- Benítez Vinuesa, Leopoldo (1945), *Argonautas de la selva*, novela.
- Uslar Pietri, Arturo (1947), *El camino de El Dorado*, novela.
- Carpentier, Alejo (1948), *Visión de América*, crónicas.
- Monterroso, Augusto (1952), “El eclipse”, cuento.
- Carpentier, Alejo (1953), *Los pasos perdidos*, novela.
- Hernández, Arturo (1954), *Selva trágica*, novela.

²¹² Nota: La fecha que aparece entre paréntesis indica el año de publicación original de cada texto. Sólo en ciertos casos ese dato coincide con el de la edición que he utilizado y que aparece en la bibliografía.

Monterroso, Augusto (1954), "Mister Taylor", cuento.
 González Martínez, Manuel (1960), *Llanura, soledad y viento*, novela.
 Aguilera Malta, Demetrio (1964), *El Quijote de El Dorado*, novela.
 Carpentier, Alejo (1965), "Los advertidos", cuento.
 Alegría, Ciro (1965), "La madre", cuento.
 Vargas Llosa, Mario (1966), *La casa verde*, novela.
 Alegría, Ciro (1967), "La sirena del bosque", "La llamada" y "Narración amazónica", cuentos.
 Hernández, Arturo (1969), *Bubinzana*, novela corta.
 Hernández, Arturo (1969), *La tangarana*, cuentos.
 Vargas Llosa, Mario (1973), *Pantaleón y las visitadoras*, novela.
 Posse, Abel (1978), *Daimón*, novela.
 Otero Silva, Miguel (1979), *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, novela.
 Calvo, César (1981), *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*, novela.
 Castro Caycedo, Germán (1982), *Mi alma se la dejo al diablo*, crónica.
 Scorza, Manuel (1983), *La danza inmóvil*, novela.
 Sarduy, Severo (1984), *Colibrí*, novela.
 Mutis, Álvaro (1986), *La Nieve del Almirante*, novela corta.
 Castro, Dante (1986), "Shushupe", cuento.
 Molano, Alfredo (1987), *Selva adentro*, crónicas.
 Vargas Llosa, Mario (1987), *El hablador*, novela.
 Sepúlveda, Luis (1989), *Un viejo que leía novelas de amor*, novela corta.
 Allende, Isabel (1989), "Walimai", cuento.
 Castro, Dante (1991), "Demonio del monte", cuento.
 Rossi, Anacristina (1992), *La loca de Gandoca*, novela corta.
 Belli, Gioconda (1996), *Waslala*, novela.
 Sguiglia, Eduardo (1997), *Fordlandia, un oscuro paraíso*, novela.
 Roncagliolo, Santiago (2002), *El príncipe de los caimanes*, novela.
 Allende, Isabel (2002), *La ciudad de las bestias*, novela.
 Molano, Alfredo y María Constanza Ramírez (2002), *Apaporis, viaje a la última selva*, crónica.
 Ospina, William (2008), *El país de la canela*, novela.
 Vargas Llosa, Mario (2010), *El sueño del celta*, novela.
 Ospina, William (2012), *La serpiente sin ojos*, novela.
 Sarlo, Beatriz (2014), "Entre los jíbaros", crónica.

ANEXO 2

Fichas de trabajo

FICHA 1: NIVEL INTRATEXTUAL

Instancias narrativas	Autor:	Título:	Narrador :	Narratario :
Espacios	<i>Topografía mimética :</i>		<i>Funciones de los espacios :</i>	<i>Simbolismo de los espacios :</i>
	Lugares presentes:	Lugares evocados:		
Personajes	Principales: Secundarios: Comparsas:		<i>Composición</i>	Redondeados:
	<i>Relieve</i>			Planos:
ESQUEMA ACTANCIAL			ANÁLISIS DE LA INTRIGA	
Destinador		Destinatario		Situación inicial (equilibrio)
Sujeto Objeto		Planteamiento (evento detonante)	Nudo	Desenlace (evento concluyente)
Ayudantes		Oponentes		Situación final (nuevo equilibrio)
Puntos de anclaje	<i>Espaciales :</i>		<i>Temporales :</i>	<i>Socioculturales :</i>
	Tiempo		Modo	
<i>Momento :</i>		<i>Foco :</i>	<i>Distancia :</i>	<i>Relación con respecto a la historia :</i>
<i>Velocidad :</i>				<i>Nivel narrativo :</i>
<i>Frecuencia :</i>				
<i>Orden :</i>				
Recursos expresivos	<i>Figuras de estilo :</i>		<i>Tono :</i>	

FICHA 2: NIVEL SUPRATEXTUAL

Aclaración de horizontes	<p><i>Del texto:</i> ¿Quién es su autor? ¿Sus destinatarios? ¿Su época y lugar de publicación? ¿A qué género o escuela pertenece? ¿Cuál es su objetivo? ¿Cuál ha sido su recepción e impacto?</p>	<p><i>De la lectura:</i> ¿Qué interés me mueve a leer el texto? ¿Qué espero encontrar en él? ¿Qué factores pueden dificultar mi lectura? ¿Cuáles de mis creencias o ideas podrían sesgar mi interpretación?</p>
Análisis textual	<p>¿Cuál es la estructura del texto? ¿Cuáles son sus temas e ideas principales? ¿Cuáles son los personajes, acciones, símbolos y argumentos claves? ¿Cómo aparecen los ecosistemas biológicos y culturales? ¿Qué vínculos se establecen entre historia natural e historia humana? ¿Qué instituciones regulan las relaciones entre los humanos y la selva? ¿Qué conflictos de intereses aparecen? ¿Qué rol juegan los animales, las plantas, los ríos y otras entidades no humanas? ¿Qué fuentes científicas e históricas nutren el texto?</p>	
Valoración	<p><i>Del texto:</i> ¿Logra su objetivo? ¿Es interesante? ¿Es creativo? ¿Está bien escrito? ¿Su estructura es sólida? ¿Sus temas, tesis, argumentos y/o símbolos son relevantes? ¿Puedo identificar tropiezos, vacíos, incoherencias u otros errores?</p>	<p><i>De la lectura:</i> ¿Qué no entendí? ¿Qué elementos del texto me resultan extraños? ¿Mis objeciones al texto son justas? ¿Le di al texto una oportunidad razonable de decir lo que tenía que decir? ¿Qué aportes de otras disciplinas me pueden ayudar a valorarlo mejor?</p>
Comparación de horizontes	<p><i>Revisión de prejuicios:</i> ¿Qué aprendí? ¿El texto me obliga a revisar, a modificar o a abandonar mis puntos de vista anteriores? ¿Pone en evidencia alguno de mis prejuicios? ¿Qué posturas éticas y políticas expresa el texto? ¿Qué encontré en el texto que no había hallado aún en mi experiencia del mundo?</p>	<p><i>Fusión de horizontes:</i> ¿La obra le da voz a nociones de naturaleza y cultura distintas a las de Occidente? ¿Le da voz a necesidades u ópticas distintas a las de los humanos? ¿Tiende puentes entre las realidades locales y las dinámicas globales? ¿De qué modo la obra crítica los efectos nocivos o destaca los efectos benéficos de la acción humana sobre los ecosistemas?</p>
Aplicación	<p>A la luz de los resultados logrados, ¿qué me corresponde hacer ahora? ¿Qué horizontes de reflexión se abren a partir de lo que leí? ¿Cómo se aplica el punto de vista del texto a la situación actual? ¿Qué le aporta el texto al entendimiento y a la solución de la problemática ecológica? ¿Qué tipo de relación promueve entre las culturas humanas, los ecosistemas locales y la biosfera? ¿Qué preguntas o problemas nuevos surgen?</p>	

Bibliografía

- Acuña, Cristóbal de (2009), *Nuevo descubrimiento del Gran río de las Amazonas*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert. Edición de Ignacio Arellano, José María Díez y Gonzalo Santoja.
- Adorno, Rolena (1993), “La discusión sobre la naturaleza del indio”, en Ana Pizarro (ed.), *América Latina: palavra, literatura e cultura*, Vol. 1, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina: 173-192.
- Adorno, Theodor (1974), *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck. Traducción del alemán por Marc Jimenez.
- Aguilera Malta, Demetrio (1964), *El Quijote de El Dorado*, Madrid, Guadarrama.
- Aínsa, Fernando (2006), “El topos de la selva”, en *Del Topos al Logos. Propuestas de Geopoética*, Madrid, Iberoamericana: 51-109.
- (1998), *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Alegría, Ciro (1993), *El mundo es ancho y ajeno* [1941], Madrid, Alianza.
- (1979), *El sol de los jaguares. Cuentos amazónicos*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- (1946), *La serpiente de oro* [1935], Santiago de Chile, Editorial Nascimento.
- Alès, Catherine y Michel Pouyllau (1992), “La Conquête de l’inutile. Les géographies imaginaires de l’Eldorado”, *L’Homme* 32 (122-124): 271-308.
- Allende, Isabel (2002), *La ciudad de las bestias*, New York, Rayo.
- (2001), “Walimai”, en *Cuentos de Eva Luna* [1989], Buenos Aires, Sudamericana: 113-21.
- Alonso, Carlos (1998), *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*, New York, Oxford University Press.
- (1990), *The Spanish American regional novel. Modernity and autochthony*, New York, Cambridge University Press.
- Amselle, Jean-Loup (2013), *Psychotropiques. La fièvre de l’ayahuasca en forêt amazonienne*, Paris, Albin Michel.
- Appadurai, Arjun (1988), “Putting Hierarchy in Its Place”, *Cultural Anthropology* 3 (1): 36-49.
- Arévalo, Mario (2002), “Vivir el mujukuna desde la chacra y el monte”, en *Allin Kawsay. Concepciones del bienestar en el mundo amazónico*, Lima, PRATEC: 249-260.
- Århem, Kaj (1996), “The cosmic food web. Human-nature relatedness in the Northwest Amazon”, en Descola, Philippe y Gísli Pálsson (eds), *Nature and society: Anthropological perspectives*, London, Routledge: 185-204.
- Bachelard, Gaston (1998), *La poétique de l’espace*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France.
- Bakhtin, Mikhail (1981), “Discourse in the Novel”, en *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press: 259-422. Traducción del ruso por Caryl Emerson y Michael Holquist.
- (1970), *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil. Traducción del ruso por Isabelle Kolitcheff.

- Balandier, Georges (1951), “La situation coloniale : approche théorique”, *Cahiers internationaux de sociologie* 11: 44-79.
- Balée, William (2013), *Cultural Forests of the Amazon. A Historical Ecology of People and Their Landscapes*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press.
- Barbas-Rhoden, Laura (2011), *Ecological Imaginations in Latin American Fiction*, Gainesville, University Press of Florida.
- Bartra, Roger (1996), *El salvaje en el espejo*, Madrid, Ediciones Destino.
- Baumeister, Roy (1997), *Evil: Inside Human Cruelty and Violence*, New York, W.H. Freeman.
- Beauchamp, José Juan (1979), “Subdesarrollo, ideología y visión del mundo en los relatos de ambiente de Horacio Quiroga”, *Revista de Estudios Hispánicos* 6: 85-120.
- Belli, Gioconda (2006), *Waslala. Memorial del futuro* [1996], Barcelona, Seix Barral.
- Bendezú Aibar, Edmundo (1992), “Ciro Alegría”, en *La novela peruana. De Olavide a Bryce*, Lima, Lumen: 197-235.
- Benites, Leopoldo (1945), *Argonautas de la selva*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Benítez Rojo, Antonio (1989), *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover, Ediciones del Norte.
- Benjamin, Walter (2001), *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus. Traducción del alemán por Roberto Blatt.
- (1968), *Illuminations. Essays and Reflections*, New York, Harcourt, Brace & World. Traducción del alemán por Harry Zohn. Edición e introducción de Hannah Arendt.
- Bernand, Carmen y Serge Gruzinski (1991), *Histoire du Nouveau Monde*, volumen I: *De la découverte à la conquête, une expérience européenne, 1492-1550*, y volumen II: *Les métissages, 1550-1640*, Paris, Fayard.
- Berque, Augustin (2012), “La chôra chez Platon”, en Thierry Paquot y Chris Younès (eds.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon a Nietzsche*, Paris, La Découverte: 13-27.
- Besse, Nathalie (2004), “Utopie et plénitude en *Waslala* de Gioconda Belli”, en Fernando Aínsa et al, *Utopies en Amérique Latine. Séminaire du CRICCAL*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle: 177-187.
- Boscán, Lilia (2010), “*El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa”, *Revista de Artes y Humanidades UNICA* 11 (2): 309-312.
- Brown, Kit (1994), “*El hablador*: génesis de la novela, creación artística y mito”, en Ana María Hernández (ed.), *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid, Editorial Pliegos: 73-80.
- Bryant, Raymond y Sinéad Bailey (1997), *Third World political ecology*, London, Routledge.
- Buarque de Holanda, Sérgio (1987), *Visión del Paraíso. Motivos edénicos en el descubrimiento y colonización del Brasil*, Caracas, Ayacucho. Traducción del portugués por Estela dos Santos.
- Buell, Lawrence (2005), *The Future of Environmental Criticism*, Malden, Blackwell.
- Bula, Germán (2010), “Ecocrítica: algunos apuntes metametodológicos”, *Logos* 17: 63-76.
- Calavia, Oscar (2014), “Foreword: Authentic Ayahuasca”, en Beatriz Caiuby Labate y Clancy Cavnar (eds), *Ayahuasca Shamanism in the Amazon and Beyond*, New York, Oxford University Press: xix-xxv. Traducción del portugués por Glenn Shepard.

- Calvo, César (2011), *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* [1981], Lima, Ediciones Peisa.
- Camayd-Freixas, Erik (2002), “Problemas de la poética de Carpentier”, en Néstor Ponce (coord.), *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*, Nantes, Éditions du Temps: 117-140.
- (2000), “Narrative Primitivism: Theory and Practice in Latin America”, en Erik Camayd-Freixas y José Eduardo González (eds), *Primitivism and Identity in Latin America. Essays on Art, Literature, and Culture*, Tucson, The University of Arizona Press: 109-134.
- Campbell, Joseph (1988), *The Power of Myth*, New York, Doubleday. Diálogos con Bill Moyers editados por Betty Sue Flowers.
- Canfield, Martha (1993), “Transformación del sitio. Verosimilitud y sacralidad de la selva”, en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, edición de Napoleón Baccino y Jorge Lafforgue, Madrid, Colección Archivos: 1360-1378.
- Carpentier, Alejo (1999), *Visión de América* [1948], Barcelona, Seix Barral.
- (1987a), *Ese músico que llevo dentro*, Madrid, Alianza.
- (1987b), *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza & Janés.
- (1985), *Los pasos perdidos* [1953], Madrid, Cátedra. Edición de Roberto González Echevarría.
- (1979), *El arpa y la sombra*, México, Siglo XXI.
- (1977), *Cuentos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- (1975), “The Angel of the Maracas”, *Music Educators Journal* 61 (9): 43-47.
- (1967), *El siglo de las luces* [1962], Buenos Aires, Editorial Galerna.
- Carullo, Sylvia (1996), “Dialéctica occidentalización-violencia en *El hablador*”, *Texto Crítico* 2 (3): 47-56.
- Carvajal, Gaspar de, Pedrarias de Alместo y Alonso de Rojas (1986), *La aventura del Amazonas*, Madrid, Historia 16. Edición de Rafael Díaz.
- Castellanos, Juan de (sin fecha), *Elegías de varones ilustres de Indias* [s. XVI], Fundación El Libro Total, enlace: http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=3458_3581_1_1_3458.
- Castro, Dante (1992), *Tierra de Pishtacos*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas.
- Castro Caycedo, Germán (1997), *Mi alma se la dejo al diablo* [1982], Barcelona, Planeta.
- Castro-Klarén, Sara (1988), *Mario Vargas Llosa: Análisis introductorio*, Lima, Latinoamericana Editores.
- (1990), *Understanding Mario Vargas Llosa*, Columbia, University of South Carolina Press.
- Castro Urioste, José (2000), “Mario Vargas Llosa’s *El hablador* as a Discourse of Conquest”, *Studies in 20th Century Literature* 24 (2): 241-255.
- Chakrabarty, Dipesh (2008), “The Climate of History: Four Theses”, *Critical Inquiry* 35: 197-222.
- Chanady, Amaryll (1999), *Entre inclusion et exclusion : la symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris, Honoré Champion.
- (1985), *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland Publishing.

- Chaparro, Adolfo (2013), *Pensar caníbal. Una perspectiva amerindia de la guerra, lo sagrado y la colonialidad*, Buenos Aires, Katz Editores.
- (2006), “Cannibalism and Formation of the State in Nueva Granada”, *International Studies in Philosophy* 38 (4): 29-58.
- Chaumeil, Jean-Pierre (2010), “Des sons et des esprits-maîtres en Amazonie amérindienne”, *Ateliers d’anthropologie* 34, documento en línea en el enlace: <http://ateliers.revues.org/8546>.
- Chiampi, Irleamar (1983a), “Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier”, *Revista de Estudios Hispánicos* 10: 29-42.
- (1983b), *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila. Traducción del portugués por Agustín Martínez y Margara Russotto.
- Cieza de León, Pedro (2005), *Guerras civiles del Perú* [s. XVI], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=495>.
- Clifford, James (1983), “On Ethnographic Authority”, *Representations* 2: 118-146.
- (2000), “On Ethnographic Self-Fashioning: Conrad and Malinowski”, en Thomas Heller, Morton Sosna y David Wellbery (eds), *Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford, Stanford University Press: 140-162.
- Conche, Marcel (2001), *Présence de la nature*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Conrad, Joseph (1996), *Heart of Darkness* [1899], Boston, St. Martin’s Press. Edición de Ross Murfin.
- Córdoba, Lorena (2012), “El boom cauchero en la Amazonía boliviana: encuentros y desencuentros con una sociedad indígena (1869-1912)”, en Diego Villar e Isabelle Combès (eds), *Las tierras bajas de Bolivia: miradas históricas y antropológicas*, Santa Cruz de la Sierra, Museo de Historia UAGRM: 125-156.
- Correa, François (ed.) (1990), *La selva humanizada. Ecología alternativa en el trópico húmedo colombiano*, Bogotá, ICAN / FEN / CEREC.
- Crist, Eileen (1999), *Images of Animals. Anthropomorphism and Animal Mind*, Philadelphia, Temple University Press.
- Crist, Eileen y Bruce Rinker (eds) (2010), *Gaia in Turmoil. Climate Change, Biodepletion, and Earth Ethics in an Age of Crisis*, London, The MIT Press.
- Crosby, Alfred (1986), *Ecological Imperialism: the biological expansion of Europe, 900-1900*, New York, Cambridge University Press.
- Cunha, Euclides da (2006), *The Amazon: Land Without History*, New York, Oxford University Press. Traducción del portugués por Ronald Sousa. Edición e introducción de Lúcia Sá.
- Darwin, Charles (1871), *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, vol. I & II, New York: Appleton and Company.
- Davis, Wade (2010), *El río. Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica / El Áncora Editores. Traducción del inglés por Nicolás Suescún.
- (2009), “Peoples of the Anaconda”, en *The wayfinders: why ancient wisdom matters in the modern world*, Toronto, House of Anansi Press: 79-115.
- (2001), “The Light at the Edge of the World”, Serie *Encuentros*, Centro Cultural del BID, Washington, N° 41.

- Debray, Régis (1992), *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard.
- Degregori, Carlos Iván y Romeo Grompone (1991), *Elecciones 1990. Demonios y redentores en el nuevo Perú. Una tragedia en dos vueltas*, Lima, IEP Ediciones.
- Deleuze, Gilles (1969), *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1980), *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (2006), *L'animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée.
- (1967), *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Descola, Philippe (2011), *L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*, Versailles, Éditions Quae.
- (2005), *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- (1986), *La Nature domestique : symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- DeVries, Scott (2010), "Swallowed: Political Ecology and Environmentalism in the Spanish American «Novela de la Selva»", *Hispania* 93 (4): 535-546.
- Diamond, Jared (2005), *Collapse. How societies choose to fail or succeed*, New York, Viking Press.
- Diel, Paul (2002), *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot.
- Durix, Jean-Pierre (1998), *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse. Deconstructing Magic Realism*, London, Macmillan.
- Dussel, Enrique (1994), *1492. El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del «mito de la Modernidad»*, La Paz, Plural Editores.
- Eliot Morison, Samuel (1942), *Admiral of the Ocean Sea: A Life of Christopher Columbus*, Boston, Little, Brown and Company.
- Escobar, Arturo (2006), "Difference and Conflict in the Struggle Over Natural Resources: A political ecology framework", *Development* 49 (3): 6-13.
- (1995), *Encountering Development. The Making and Unmaking of the Third World*, Princeton University Press.
- Ezquerro, Milagros (1993), "Los temas y la escritura quiroguianos", en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, edición de Napoleón Baccino y Jorge Lafforgue, Madrid, Colección Archivos: 1379-1414.
- Favaron, Pedro (2012), *Las visiones y los mundos: depredación, transformación y equilibrio en discursos de la Amazonía occidental*, Universidad de Montreal, tesis doctoral disponible en el enlace: https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10522/Favaron_Pedro_2012_these.pdf?sequence=2
- Fernández de Oviedo, Gonzalo (1998), *Bestiario de Indias*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Herrero, Beatriz (1989), "El mito del buen salvaje y su repercusión en el gobierno de Indias", *Ágora* 8: 145-50.
- Ferrari, Guillermina de (2002), "Enfermedad, cuerpo y utopía en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y en *Pájaros de la playa* de Severo Sarduy", *Hispanic Review* 70 (2): 219-241.

- Figueroa Amaral, Esperanza (1968), “La casa verde de Mario Vargas Llosa”, *Revista Iberoamericana* 34: 109-115.
- Foucault, Michel (1984), *Historie de la sexualité 2. L’usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.
- Franco, Jean (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 14ª edición.
- (1991), “¿La historia de quién? La piratería postmoderna”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17 (33): 11-20.
- Frazer, James George (1916), “Ancient Stories of a Great Flood”, *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 46: 231-283.
- French, Jennifer (2005), *Nature, Neo-Colonialism, and the Spanish American Regional Writers*, Hanover, Dartmouth College Press.
- Fuentes, Carlos (1990), “Alejo Carpentier: la búsqueda de utopía”, en *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori: 119-144.
- (1972), *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz.
- Gadamer, Hans-Georg (2004), *Truth and Method*, New York, Continuum, 2ª edición. Traducción del alemán por Joel Weinsheimer y Donald G. Marshall.
- (2001), *El estado oculto de la salud*, Barcelona, Gedisa. Traducción del alemán por Nélida Machain.
- Gallegos, Rómulo (1970), *Canaima* [1935], Barcelona, Círculo de Lectores.
- Galster, Ingrid (2011), *Aguirre o la posteridad arbitraria*, Bogotá, Editorial Universidad del Rosario / Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Traducción del alemán por Oscar Sola.
- García, Guillermo (1993), “Relato de la castración: una interpretación de «La miel silvestre»”, en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, edición de Napoleón Baccino y Jorge Lafforgue, Madrid, Colección Archivos, 1993: 1415-1446.
- García Calderón, Ventura (1948), *La venganza del cóndor* [1919], Paris, Garnier.
- García Lorca, Federico (1998), *Poeta en Nueva York*, Madrid, Espasa-Calpe. Edición de Piero Menarini.
- García Márquez, Gabriel (2010), *Yo no vengo a decir un discurso*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1989), *El general en su laberinto*, Madrid, Mondadori.
- (1987), *Cien años de soledad* [1967], Madrid, Cátedra. Edición de Jacques Joret.
- Geertz, Clifford (1973), “Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture”, en *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books: 3-30.
- Gerbi, Antonello (1960), *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*, México, Fondo de Cultura Económica. Traducción del italiano por Antonio Alatorre.
- (1978), *La naturaleza de las Indias Nuevas. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. México, Fondo de Cultura Económica. Traducción del italiano por Antonio Alatorre.
- Glissant, Édouard (1995), *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal.
- Glotfelty, Cheryl y Harold Fromm (eds) (1996), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press.
- Gnutzmann, Rita (1992), *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Madrid, Júcar.

- Gómez, Fabio (2008), "Emergencia del mito americano en *La vorágine*", *Poligramas* 30: 241-268.
- González Echevarría, Roberto (2002), "*Canaima* y los libros de la selva", en *Crítica práctica / Práctica crítica*, México, Fondo de Cultura Económica: 109-129.
- (1993), *Alejo Carpentier, el peregrino en su patria*, México, UNAM. Traducción del inglés por Aníbal González Pérez en colaboración con el autor.
- (1990), *Myth and Archive. A theory of Latin American narrative*, New York, Cambridge University Press.
- (1987), *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, Ediciones del Norte.
- (1985), "Introducción", en Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Madrid, Cátedra: 13-53.
- González Martínez, Manuel (1965), *Llanura, soledad y viento*, Buenos Aires, Sudamericana.
- González Ortega, Nelson (2011), "Fronteras del relato. *El hablador* de Mario Vargas Llosa: ¿novela o reporte etnográfico?", *Mitologías hoy* 3: 35-45.
- Gruen, Lori (2012), *Ethics and Animals. An Introduction*, New York, Cambridge University Press.
- Gruzinski, Serge (2012a), *La pensée métisse*, Paris, Librairie Arthème Fayard.
- (2012b), *L'Aigle et le Dragon. Démesure européenne et mondialisation au XVI^e siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard.
- Guattari, Félix (1989), *Les trois écologies*, Paris, Éditions Galilée.
- Guerra Cunningham, Lucía (1980), *Mujer y sociedad en América Latina*, Santiago, Editorial del Pacífico.
- Gutiérrez Jiménez, Asela (2012), "De héroes patológicos a ángeles exterminadores. Un análisis comparativo de la violencia en *La vorágine* y *Satanás*", *Mitologías hoy* 6: 31-47.
- Guzmán, Antonio (2002), "Relatos alternativos de una realidad: La relación entre los humanos y los seres de la naturaleza en el pensamiento desana", en Astrid Ulloa (ed.), *Rostros culturales de la fauna. Las relaciones entre los humanos y los animales en el contexto colombiano*, Bogotá, ICANH/Fundación Natura: 41-55.
- Hallé, Francis (2010), *La condition tropicale. Une histoire naturelle, économique et sociale des basses latitudes*, Paris, Actes Sud.
- (2005), *Plaidoyer pour l'arbre*, Paris, Actes Sud.
- Handley, George (2011), "The Postcolonial Ecology of the New World Baroque. Alejo Carpentier's *The Lost Steps*", en Elizabeth DeLoughrey y George Handley (eds), *Postcolonial Ecologies. Literatures of the Environment*, New York, Oxford University Press: 117-135.
- Haraway, Donna (1992), "The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others", en Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula Treichler (eds), *Cultural Studies*, London, Routledge: 295-337.
- Harrison, Robert Pogue (1992), *Forests. The Shadow of Civilization*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Hecht, Susanna y Alexander Cockburn (2010), *The fate of the forest. Developers, destroyers and defenders of the Amazon*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Heffes, Gisela (2013), *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco) crítica del medio ambiente en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

- Heidegger, Martin (1992), *Les concepts fondamentaux de la métaphysique : monde, finitude, solitude*, Paris, Gallimard. Traducción del alemán por Daniel Panis.
- Heise, Ursula (2008), *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*, New York, Oxford University Press.
- Henderson, Carrol (2010), *Butterflies, Moths, and Other Invertebrates of Costa Rica. A Field Guide*, Austin, University of Texas Press.
- Hernández, Arturo (1984), *Sangama* [1942], Lima, Ediciones Peisa.
- (1969), *La tangarana y otros cuentos. Bubinzana*, Lima, Atlántida.
- (1960), *Bubinzana. La canción mágica del Amazonas*, Lima, Imprenta del Ministerio de Guerra.
- (1954), *Selva trágica*, Lima, Juan Mejía Baca & P.L. Villanueva Editores.
- Hochschild, Adam (1998), *King Leopold's Ghost. A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa*, Boston, Houghton Mifflin Company.
- Horkheimer, Max (2004), *Eclipse of reason*, London, Continuum.
- Hornborg, Alf (1996), "Ecology as semiotics. Outline of a contextualist paradigm for human ecology", en Descola, Philippe y Gisli Pálsson (eds), *Nature and society: Anthropological perspectives*, London, Routledge: 45-62.
- Humboldt, Alexandre de (1980), *Voyages dans l'Amérique équinoxiale*, Paris, François Maspero. 2 volúmenes con introducción, selección de textos y notas de Charles Minguet.
- Husserl, Edmund (2013), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México, Fondo de Cultura Económica. Traducción del alemán por José Gaos, con edición y refundición integral de Antonio Ziriñ Quijano.
- (1987), *La crise de l'humanité européenne et la philosophie*, Paris, Aubier Montagne. Traducción del alemán por Paul Ricœur.
- Ingold, Tim (2006), "Rethinking the animate, re-animating thought", *Ethnos: Journal of Anthropology* 71 (1): 9-20.
- Jaeck, Lois Marie (1992), "The Lost Steps: Goodbye Rousseau and into the Funhouse!", *Hispania* (75) 3: 534-542.
- Jameson, Fredric (1991), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- Jijón, Isabel (2011), "«El eclipse» de Augusto Monterroso y las implicaciones éticas de la brevedad", *Latin American Literary Review* 39 (78): 61-72.
- Jonas, Hans (2000), *El principio vida. Hacia una biología filosófica*, Madrid, Trotta. Traducción del alemán por José Mardomingo.
- (1990), *Le principe responsabilité : une éthique pour la civilisation technologique*, Paris, Éditions du Cerf. Traducción del alemán por Jean Greisch.
- Kaup, Monika (2005), "Becoming-Baroque: Folding European Forms into the New World Baroque with Alejo Carpentier", *CR: The New Centennial Review* 5 (2): 107-149.
- Kearns, Sofia (1998), "Otra cara de Costa Rica a través de un testimonio ecofeminista", *Hispanic Journal* 19 (2): 313-39.
- Kohn, Eduardo (2013), *How Forests Think. Toward an Anthropology beyond the Human*, Berkeley, University of California Press.

- Kokotovic, Misha (2001), "Mario Vargas Llosa Writes Of(f) the Native: Modernity and Cultural Heterogeneity in Peru", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25 (3): 445-467.
- Köllmann, Sabine (2014), *A Companion to Mario Vargas Llosa*, Woodbridge, Tamesis.
- Kressner, Ilka (2013), "Counter (Current) Discourses. Rivers in William Ospina's «Ursúa» and «El país de la canela»", en Elizabeth M. Pettinaroli y Ana María Mutis (eds), *Hispanic Issues On Line*, N.º 12: *Troubled Waters: Rivers in Latin American Imagination*: 180-194.
- Kristal, Efraín (2012), "From utopia to reconciliation. *The Way to Paradise, The Bad Girl and The Dream of the Celt*", en Efraín Kristal and John King (eds), *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*, New York, Cambridge University Press: 129-147.
- (1998), *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- Krummrich, Philip (2012), "«Historias de caníbales»: una parodia de las narrativas de viajes", *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, N° 5, documento pdf disponible en el enlace: http://lejana.elte.hu/PDF_5_viaje/Philip_Krummrich.pdf
- Kundera, Milan (2005), *Le rideau : essai en sept parties*, Paris, Gallimard.
- (1993), *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard.
- (1986), *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
- Labate, Beatriz Caiuby y Clancy Cavnar (eds) (2014), *Ayahuasca Shamanism in the Amazon and Beyond*, New York, Oxford University Press.
- La Condamine, Charles-Marie de (1981), *Voyage sur l'Amazone*, Paris, François Maspero.
- Lafaye, Jacques (1964), *Les Conquistadores*, Paris, Éditions du Seuil.
- Lamb, F. Bruce (1974), *Wizard of the Upper Amazon. The Story of Manuel Córdova-Rios*, Boston, Houghton Mifflin Company.
- Larrère, Catherine (2002), "Avons-nous besoin d'une éthique environnementale?", en Jean-François Collin (coord.), *La nature n'est plus ce qu'elle était*, Paris, Cosmopolitiques & Éditions de l'Aube: 69-85.
- Lassus, Marie-Pierre (2002), "Origine et fonction de la musique dans *Los pasos perdidos*", en Néstor Ponce (coord.), *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*, Nantes, Éditions du Temps: 191-215.
- Latour, Bruno (1999), "Circulating Reference. Sampling the Soil in the Amazon Forest", en *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, Harvard University Press: 24-79.
- Lavallé, Bernard (2011), *Eldorados d'Amérique. Mythes, mirages et réalités*, Paris, Éditions Payot & Rivages.
- Le Clézio, J.M.G. (1997), *La fête chantée et autres essais de thème amérindien*, Paris, Gallimard.
- Leff, Enrique (2010), "Imaginaris sociales y sustentabilidad", *Cultura y representaciones sociales* 5 (9): 42-121.
- León Portilla, Miguel (1974), *El reverso de la conquista: relaciones aztecas, mayas e incas*, México, Joaquín Mortiz.
- Leonard, Irving (1964), *Books of the Brave: being an account of books and of men in the Spanish conquest and settlement of the sixteenth-century New World*, New York, Gordian Press.

- León Hazera, Lydia de (1971), *La novela de la selva hispanoamericana. Nacimiento, desarrollo y transformación*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Lequerica, César (1942), *Sachachorro. Cuentos y relatos de la Amazonía peruana*, Lima, Imprenta Torres Aguirre.
- Lestel, Dominique (2003), *Les origines animales de la culture*, Paris, Flammarion.
- Lévi-Strauss, Claude (2013), *Nous sommes tous des cannibales*, Paris, Éditions du Seuil.
- (2011), *L'anthropologie face aux problèmes du monde moderne*, Paris, Éditions du Seuil.
- (1987), *Race et histoire*, Paris, Denoël.
- (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon.
- (1955), *Tristes tropiques*, Paris, Librairie Plon.
- Lezama Lima, José (1993), *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lienhard, Martin (1992), "Writing and Power in the Conquest of America", *Latin American Perspectives* 19 (3): 79-85.
- Loadman, John (2005), *Tears of the tree. The story of rubber –a modern marvel*, New York, Oxford University Press.
- López-Baralt, Mercedes (2005), *Para decir al Otro. Literatura y antropología en nuestra América*, Madrid, Iberoamericana.
- López-Calvo, Ignacio (2010), "Going Native. Anti-Indigenism in Vargas Llosa's *The Storyteller and Death in the Andes*", en Juan E. De Castro y Nicholas Burns (eds), *Vargas Llosa and Latin American Politics*, New York, Palgrave Macmillan: 103-124.
- Lovelock, James (2006), *The Revenge of Gaia*, New York, Basic Books.
- Lugones, Leopoldo (1987), *El Imperio Jesuítico* [1907], Barcelona, Orbis.
- Luna, Luis Eduardo (1986), *Vegetalismo: Shamanism among the Mestizo population of the Peruvian Amazon*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Lukacs, Georges (2000), *Le roman historique*, Paris, Payot & Rivages. Traducción del alemán por Robert Saille.
- Magasich-Airola, Jorge y Jean-Marc de Beer (1994), *America Magica. Quand l'Europe de la Renaissance croyait conquérir le Paradis*, Paris, Éditions Autrement.
- Magnarelli, Sharon (1987), "La mujer y la naturaleza en *La vorágine*. A imagen y semejanza del hombre", en Monserrat Ordóñez (comp.), *La vorágine: Textos críticos*, Bogotá, Alianza: 335-352.
- Manning, Patricia (1994), "Pantaleón Pantoja y la Hermandad del Arca", en Ana María Hernández (ed.), *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid, Editorial Pliegos: 221-229.
- Marcone, Jorge (2007), "Fiebre de la selva: ecología de la desilusión en la literatura hispanoamericana", Serie *Encuentros*, Centro Cultural del BID, Washington, N° 58.
- (2000), "Nuevos descubrimientos del gran río de las Amazonas. La «novela de la selva» y la crítica al imaginario de la Amazonía", *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 8 (16): 129-140.
- (1998), "De retorno a lo natural: *La serpiente de oro*, la «novela de la selva» y la crítica ecológica", *Hispania* 81 (2): 299-308.
- Martin, Claire Emilie (1995), *Alejo Carpentier y las crónicas de Indias: Origenes de una escritura americana*, Hanover, Ediciones del Norte.

- Martin, Gerald (2012), "The early novels. *The Time of the Hero* and *The Green House*", en Efraín Kristal and John King (eds), *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*, New York, Cambridge University Press: 22-36.
- Martinez-Alier, Joan (2002), *The Environmentalism of the Poor. A Study of Ecological Conflicts and Valuation*, Northampton, Edward Elgar Publications.
- Marx, Karl y Friedrich Engels (2002), *Manifiesto del Partido comunista*, «Les classiques des sciences sociales» de l'Université du Québec à Chicoutimi, documento pdf disponible en el enlace: http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels_Marx/manifieste_communiste/Manifieste_communiste.pdf. Traducción del alemán por Laura Lafargue.
- Mateo Palmer, Margarita (2008), "El mito americano en *Los pasos perdidos*", en Jean Lamore (ed.), *Espaces d'Alejo Carpentier*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux: 111-132.
- Mathews, Freya (2001), "Deep Ecology", en Dale Jamieson (ed.), *A Companion to Environmental Philosophy*, Oxford, Blackwell: 218-232.
- Mayans, María Jesús (1994), "El hablador: voces y claves de interpretación en el relato", en Ana María Hernández (ed.), *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid, Editorial Pliegos: 81-91.
- McKibben, Bill (2011), *Eaarth: making a life on a tough new planet*, Toronto, Vintage Canada.
- Mejías-López Alejandro (2006), "Textualidad y sexualidad en la construcción de la selva: genealogías discursivas en *La vorágine* de José Eustasio Rivera", *MLN*, 121 (2): 367-390.
- Mence-Casner, Corinne (2008), "Le mythe comme langage de l'Autre dans *Los pasos perdidos* et *El arpa y la sombra* d'Alejo Carpentier", en Jean Lamore (ed.), *Espaces d'Alejo Carpentier*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux: 133-144.
- Menton, Seymour (1976), "La vorágine: Circling the Triangle", *Hispania* 59 (3): 418-434.
- Midgley, Mary (1995), *Beast and Man. The roots of human nature*, London, Routledge.
- Miller Weisberger, Jonathon (2013), *Rainforest Medicine. Preserving Indigenous Science and Biodiversity in the Upper Amazon*, Berkeley, North Atlantic Books.
- Mires, Fernando (1992), *El discurso de la naturaleza. Ecología y política en América Latina*, Buenos Aires, Espacio Editorial.
- Molloy, Sylvia (1987), "Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*", *Revista Iberoamericana* LIII (141): 745-766.
- Montenegro, Nivia (1985), "El triángulo trinitario de *Pantaleón y las visitadoras*", *Hispanic review* 53 (3): 269-293.
- Monterroso, Augusto (2000), *Viaje al centro de la fábula*, México, Alfaguara.
- (1996), *Cuentos, Fábulas y Lo demás es silencio*, México, Alfaguara.
- Montoya, Pablo (2005), "Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música", *Revista Universidad EAFIT* 41 (139): 57-66.
- Moody, Michael (1983), "Un pequeño remolino. La estructura narrativa de *La casa verde*", en Charles Rossman y Alan Warren Friedman (coord.), *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*, Madrid, Alhambra: 29-56.
- Moore, Jason (2015), *Capitalism in the Web of Life. Ecology and Accumulation of Capital*, London, Verso.

- Morales, Leonidas (1983), "Historia de una ruptura: el tema de la naturaleza en Quiroga", *Revista Chilena de Literatura* 22: 73-92.
- Moreno Durán, Rafael Humberto (1987), "Las voces de la polifonía telúrica", en Monserrat Ordóñez (comp.), *La vorágine: Textos críticos*, Bogotá, Alianza: 437-452.
- Muñoz, Braulio (2000), *A Storyteller. Mario Vargas Llosa between Civilization and Barbarism*, Oxford, Rowmann & Littlefield Publishers.
- Nieto, Clara (2005), *Los amos de la guerra. El intervencionismo de Estados Unidos en América Latina. De Eisenhower a G.W. Bush*, Barcelona, Debate.
- Nieto Olarte, Mauricio (2000), *Remedios para el Imperio: historia natural y la apropiación del Nuevo Mundo*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Nouzeilles, Gabriela (comp.) (2002), *La naturaleza en disputa. Retórica del cuerpo y del paisaje en América Latina*, Buenos Aires, Paidós.
- Nugent, Stephen (2007), *Scoping the Amazon. Image, Icon, Ethnography*, Walnut Creek, Left Coast Press.
- (2002), "Gente Boa. Elites in and of Amazonia", en Chris Shore y Stephen Nugent (eds), *Elite Cultures. Anthropological perspectives*, London, Routledge: 61-73.
- (1993), *Amazonian Caboclo Society. An Essay on Invisibility and Peasant Economy*, Providence, Berg Publishers.
- Núñez, Enrique Bernardo (1947), "Orinoco: capítulo de una historia de este río", en *Cubagua. Orinoco*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación Nacional: 119-143.
- O'Bryan-Knight, Jean (1995), *The Story of the Storyteller: La tía Julia y el escribidor, Historia de Mayta, and El hablador by Mario Vargas Llosa*, Ámsterdam, Rodopi.
- Oelker, Dieter (2003), "Mito, literatura, identidad: (A propósito del relato «Los advertidos», de Alejo Carpentier)", *Atenea* 487: 69-91.
- Ordóñez, Leonardo (2014), "Paradojas del progreso en la aldea global", *Ideas y Valores* LXIII (154): 137-163.
- (2013), "Environnements pollués : Paysages non-intentionnels de la modernité", *Eurostudia. Revue Transatlantique de Recherche sur l'Europe* 8 (1-2): 63-80.
- (2008), "Historia, literatura y narración", *Historia Crítica* 36: 194-222.
- Ortiz, María de las Mercedes (2012), "La fisura irremediable. Indígenas, regiones y nación en tres novelas de Mario Vargas Llosa", *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 15: 111-136.
- Ospina, William (2013), *América mestiza: el país del futuro*, Bogotá, Villegas Editores.
- (2012), *La serpiente sin ojos*, Bogotá, Mondadori.
- (2008), *El País de la Canela*, Bogotá, Norma.
- (2007), *Las auroras de sangre. Juan de Castellanos y el descubrimiento poético de América*, Bogotá, Norma.
- (2005), *Ursúa*, Bogotá, Alfaguara.
- (2003), "De cómo fue secuestrado el inca Atahualpa por la banda de Francisco Pizarro, con la relación de algunas circunstancias de su cautiverio, el pago del inmenso rescate y la ejecución final de la víctima", en *La herida en la piel de la diosa*, Bogotá, Aguilar: 27-45.
- (1992), *El país del viento*, Bogotá, Colcultura.

- Otero Silva, Miguel (1979), *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, Barcelona, Seix Barral.
- Oviedo, José Miguel (1982), *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Seix Barral.
- Padoch, Christine y Miguel Pinedo-Vasquez (2001), “Resource Management in Amazonia. Caboclo and Ribereño Traditions”, en Luisa Maffi (ed.), *On Biocultural Diversity. Linking Language, Knowledge, and the Environment*, Washington, Smithsonian Institution Press: 364-376.
- Palencia-Roth, Michael (1996), “Enemies of God: Monsters and the theology of Conquest”, en James Arnold (ed.), *Monsters, Tricksters and Sacred Cows: Animal Tales and American Identities*, Charlottesville, The University of Virginia Press: 23-49.
- Palsson, Gisli et al (2013), “Reconceptualizing the ‘Anthropos’ in the Anthropocene: Integrating the social sciences and humanities in global environmental change research”, *Environmental Science & Policy* 28: 3-13.
- Pastor, Beatriz (2008), *El segundo descubrimiento. La Conquista de América narrada por sus coetáneos (1492-1589)*, Barcelona, Edhasa.
- Paz, Octavio (1972), *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica. 3ª edición.
- Peet, Richard y Michael Watts (eds) (1996) *Liberation Ecologies: Environment, Development, and Social Movements*, London, Routledge.
- Pelegrín, Benito (2003), *Alejo Carpentier. Écrire, décrire l’Amérique*, Paris, Ellipses.
- Pérez, María Teresa (1989), *El descubrimiento del Amazonas. Historia y mito*, Sevilla, Alfar.
- Pineda Botero, Álvaro (1999), “La voráGINE”, en *La fábula y el desastre: estudios críticos sobre la novela colombiana, 1650-1931*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT: 469-504.
- Pineda Camacho, Roberto (2005), “La historia, los antropólogos y la Amazonia”, *Antípoda* 1: 121-135.
- (2000), *Holocausto en el Amazonas. Una historia social de la Casa Arana*, Bogotá, Planeta.
- Pinzón, Carlos Ernesto (2002), “El chamán y sus dos anillos”, en Astrid Ulloa (ed.), *Rostros culturales de la fauna. Las relaciones entre los humanos y los animales en el contexto colombiano*, Bogotá, ICANH / Fundación Natura: 56-72.
- Pizarro, Ana (2011), *Amazonía. El río tiene voces*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ponting, Clive (1991), *A Green History of the World*, London, Sinclair-Stevenson Ltd.
- Posse, Abel (1989), *Daimón* [1978], Buenos Aires, Emecé Editores.
- Poupeney-Hart, Catherine (1992), “El ogro, la hechicera y el rey. Cuentos e historia en las relaciones de la rebelión de Aguirre”, *Noesis* IV (8): 105-119.
- (1990), “Le rejet de la chronique ou la construction de l’utopie archaïque dans *L’homme qui parle* de Mario Vargas Llosa”, en Antonio Gómez Moriana y Catherine Poupeney-Hart (eds), *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive. Marginalisation et marginalité dans les pratiques discursives*, Longueuil, Le Préambule: 517-542.
- Pratt, Mary Louise (2008), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York, Routledge, 2ª edición.
- Prigogine, Ilya y Isabelle Stengers (1986), *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard. 2ª edición.

- Puccini, Darío (1993), “Horacio Quiroga y la ciencia”, en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, edición de Napoleón Baccino y Jorge Lafforgue, Madrid, Colección Archivos: 1340-1359.
- Queiroz, Helder y Anne Magurran (2005), “Safety in numbers? Shoaling behaviour of the Amazonian red-bellied piranha”, *Biology Letters* 1 (2): 155-157.
- Quintana, Isabel (1996), “La escritura de los cuerpos en *La vorágine* (la historia de lo inefable)”, *Revista Iberoamericana* 62 (175): 393-403.
- Quiroga, Horacio (1993), *Todos los cuentos*, Madrid, Colección Archivos. Edición de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue.
- Rama, Ángel (1995), “Un fabulista para nuestro tiempo”, en Will Corral (ed.), *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Ediciones Era: 24-29.
- (1986), “La tecnificación narrativa”, en *La novela en América Latina*, Montevideo: Fundación Ángel Rama / Universidad Veracruzana: 294-360.
- (1984), *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte.
- (1981), “Los productivos años setenta de Alejo Carpentier (1904-1980)”, en *Latin American Research Review* 16 (2): 224-245.
- Reeves, Hubert y Frédéric Lenoir (2005), *Mal de Terre*, Paris, Éditions du Seuil.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo (1975), *The Shaman and the Jaguar. A Study of Narcotic Drugs Among the Indians of Colombia*, Philadelphia, Temple University Press.
- Renaud, Maryse (2002), “Las mujeres, la selva, el enigma en *La vorágine* y *Los pasos perdidos*”, en Néstor Ponce (coord.), *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*, Nantes, Éditions du Temps: 51-58.
- Ricard, Matthieu (2014), *Plaidoyer pour les animaux*, Paris, Allary Éditions.
- Riera Rodríguez, Gloria Elizabeth (2012), “El mito como expresión del desentendimiento cultural en *El país de la canela* de William Ospina”, *Estudios de Literatura Colombiana* 31: 229-247.
- Rival, Laura (2012), “The materiality of life: Revisiting the anthropology of nature in Amazonia”, *Indiana* 29: 127-143.
- Rivera, José Eustasio (1987), *La vorágine* [1924], Madrid, Alianza.
- Roa Bastos, Augusto (1992), *Vigilia del Almirante*, Madrid, Santillana.
- Roach, Catherine (2003), *Mother / Nature. Popular Culture and Environmental Ethics*, Bloomington, Indiana University Press.
- Robleto, Hernán (1936), *Una mujer en la selva*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla.
- Rodríguez, Ileana (2004), *Transatlantic topographies: islands, highlands, jungles*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (1997), “Naturaleza/nación: Lo salvaje/civil. Escribiendo Amazonía”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23 (45): 27-42.
- Rodríguez Monegal, Emir (1968), *El desterrado*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Rogers, Charlotte (2012), *Jungle Fever. Exploring Madness and Medicine in Twentieth-Century Tropical Narratives*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- (2011a), “Carpentier, Collecting, and «Lo barroco americano»”, *Hispania* 94 (2): 240-251.
- (2011b), “«El órfico ensalmador»: Ethnography and Shamanism in Alejo Carpentier’s *Los pasos perdidos*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 35 (2): 351-371.
- (2010), “Medicine, Madness and Writing in *La vorágine*”, *The Bulletin of Hispanic Studies* 87 (1): 89-108.

- Roncagliolo, Santiago (2002), *El príncipe de los caimanes*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- Rossi, Anacristina (1992), *La loca de Gandoca*, San José, Editorial Universitaria Centroamericana.
- Rousseau, Jean-Jacques (1971), *Discours sur les sciences et les arts. Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, París, Garnier-Flammarion.
- Rueda, María Helena (2003), "La selva en las novelas de la selva", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29 (57): 31-43.
- Sá, Lúcia (2004), *Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Sadurní, Teresa (2005), "Rulfo, Arreola y Monterroso: tradición y modernidad en el cuento mexicano", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 31 (61): 91-109.
- Sánchez, María Teresa (2010), "Augusto Monterroso. Desplazamiento, tradición y transgresión", en Graciela Salto (ed.), *Memorias del silencio. Literaturas en el Caribe y en Centroamérica*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor: 295-320.
- Sarduy, Severo (1984), *Colibrí*, Barcelona, Argos Vergara.
- Sarlo, Beatriz (2014), *Viajes. De la Amazonia a las Malvinas*, Buenos Aires, Seix Barral.
- (1992), "Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica", en *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión: 21-42.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1993), *Facundo* [1845], Caracas, Biblioteca Ayacucho. Estudio preliminar de Noé Jitrik.
- Sayago, Doris et al (eds) (2010), *L'Amazonie, un demi-siècle après la colonisation*, Versailles, Éditions Quae.
- Schultes, Richard Evans y Robert Raffauf (1992), *Vine of the Soul. Medicine Men, their Plants and Rituals in the Colombian Amazonia*, Oracle, Synergetic Press.
- Schumacher, Christian (2012), "Especies naturales, leyes causales y conceptos mágicos: una aproximación a lo real maravilloso americano", *Areté. Revista de filosofía* XXIV (1): 153-177.
- Schwartz, Marcy (1997), "París no siempre era una fiesta... La política transnacional de la cultura en *La danza inmóvil* de Manuel Scorza", *Revista Iberoamericana* LXIII (180): 437-448.
- Scorza, Manuel (1983), *La danza inmóvil*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Sepúlveda, Luis (2009), *Un viejo que leía novelas de amor* [1989], Barcelona, Tusquets.
- Serje, Margarita (2011), *El revés de la nación. Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*, Bogotá, Ediciones Universidad de los Andes.
- Serres, Michel (2008), *Le mal propre : Polluer pour s'approprier ?*, Paris, Éditions Le Pommier.
- (1994), *Atlas*, Paris, Éditions Julliard.
- (1992), *Le contrat naturel*, Paris, Flammarion.
- Sguiglia, Eduardo (2004), *Fordlandia: un oscuro paraíso*, Madrid, Ediciones Siruela.
- Shaw, Donald (1985), *Alejo Carpentier*, Boston, Twayne Publishers.
- Silguy, Catherine de (1996), *Histoire des hommes et de leurs ordures. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Le cherche midi éditeur.
- Sillitoe, Paul (ed.) (2009), *Local Science vs Global Science. Approaches to Indigenous Knowledge in International Development*, New York, Berghahn Books.

- Slater, Candace (2002), *Entangled Edens. Visions of the Amazon*, Berkeley, University of California Press.
- Sloan Goldberg, Nancy (2014), "Rereading Ventura García Calderón", *Hispania* 97 (2): 220-232.
- Sommer, Doris (1999), "About Face: The Talker Turns toward Peru", en *Proceed with Caution, when engaged by minority writing in the Americas*, Cambridge, Harvard University Press: 234-270.
- (1991), "Love of the Country: Populism's Revised Romance in *La vorágine* and *Doña Bárbara*", en *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley, University of California Press: 257-289.
- Sommers, Joseph (1975), "Literatura e ideología: el militarismo en las novelas de Vargas Llosa", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 1 (2): 87-112.
- Sosnowski, Saúl (1995), "Monterroso: la sátira del poder", en Will Corral (ed.), *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Ediciones Era: 37-44.
- Soubeyroux, Jacques (ed.) (1993), *Lieux Dits. Recherches sur l'espace dans les textes hispaniques (XVI^e - XX^e siècles)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Sourp, Claire (2013), *Mario Vargas Llosa. Une écriture de la violence*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Spurr, David (1994), *The Rhetoric of Empire. Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*, Durham, Duke University Press.
- Stavans, Ilan (1996), "On Brevity: A Conversation with Augusto Monterroso", *The Massachusetts Review* 37 (3): 393-405.
- Subirats, Eduardo (1994), *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*, México, Siglo XXI.
- Swift, Jonathan (2008), *A Modest Proposal and other short pieces*, documento pdf disponible en el enlace: <http://www.wsfcs.k12.nc.us/cms/lib/NC01001395/Centricity/Domain/1469/swift-modestproposal6x9.pdf>, A Penn State Electronic Classic Series Publication.
- Taussig, Michel (1987), *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Taylor, Anne-Christinne (2010), "Voir comme un Autre : figurations amazoniennes de l'âme et des corps", en Philippe Descola (ed.), *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de représentation*, Paris, Musée du Quai Branly / Somogy Éditions d'Art: 41-50.
- (1994), "Génesis de un arcaísmo: la Amazonía y su antropología", en Carmen Bernand (comp.), *Descubrimiento, conquista y colonización de América a quinientos años*, México, Fondo de Cultura Económica: 91-126.
- Taylor, Charles (1992), *The ethics of authenticity*, Cambridge, Harvard University Press.
- Taylor, Karen (1977), "La creación musical en *Los pasos perdidos*", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 26 (1): 141-153.
- Todorov, Tzvetan (2008), *La peur des barbares : au-delà du choc des civilisations*, Paris, Éditions Robert Laffont.
- (1982), *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil.
- Toledo, Víctor y Narciso Barrera-Bassols (2008), *La memoria biocultural. La importancia ecológica de las sabidurías tradicionales*, Barcelona, Icaria Editorial.

- Uribe Alarcón, María Victoria (2004), *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*, Bogotá, Norma.
- Uribe Botero, Ángela (2009), “Sobre la Casa Arana: ¿es el mal por el mal parte de nuestro mundo?”, en *Perfiles del mal en la historia de Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional: 137-156.
- (2005), *Petróleo, economía y cultura: el caso U’wa*, Bogotá, Centro Editorial Universidad del Rosario / Siglo del Hombre Editores.
- Uribe Piedrahita, César (1942), *Toá. Narraciones de caucherías* [1933], Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Uslar Pietri, Arturo (1985), *El camino de El Dorado* [1947], Bogotá, Editorial La Oveja Negra.
- Ustarroz, Ricardo y Jean-Jacques Sévilla (eds) (1990), *Amazonie. La foire d’empoigne*, Paris, Éditions Autrement.
- Valadeau, Céline (2012), *Médecine chez les Yanéscha d’Amazonie péruvienne. La traversée par les plantes*, Paris, L’Harmattan.
- Valdez Moses, Michael (1984), “*The Lost Steps: The Faustian Artist in the New World*”, *Latin American Literary Review* 12 (24): 7-21.
- Varese, Stefano (1979), “Notas sobre el colonialismo ecológico”, en Alberto Chirif (comp.), *Etnicidad y ecología*, Lima, CIPA Ediciones: 177-186.
- Vargas de Luna, Javier (2007), “*Pantaleón y las visitadoras* y la «trasficcionalización» filmica de la crítica de la modernidad”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 31 (3): 491-509.
- Vargas Llosa, Mario (2012), *La civilización del espectáculo*, México, Alfaguara.
- (2011), *El hablador* [1987], Madrid, Punto de Lectura.
- (2010a), *El sueño del celta*, Madrid, Alfaguara.
- (2010b), “Discurso Nobel: Elogio de la lectura y la ficción”, Fundación Nobel, documento pdf disponible en el enlace: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.html.
- (2004), *La casa verde* [1966], Madrid, Alfaguara.
- (2002), *Pantaleón y las visitadoras* [1973], Madrid, Alfaguara.
- (2001), “Las raíces de lo humano”, LetrasLibres.com, documento pdf disponible en el enlace: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/las-raices-de-lo-humano>.
- (2000), *Historia de Mayta* [1984], Madrid, Alfaguara.
- (1997), *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel / Planeta.
- (1996), *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1994), *Desafíos a la libertad*, Madrid, El País / Aguilar.
- (1993), *El pez en el agua. Memorias*, Barcelona, Seix Barral.
- (1991), “El nacimiento del Perú”, *Hispania* 75 (4): 805-811.
- (1986a), *Contra viento y marea I (1962-1972)*, Barcelona, Seix Barral.
- (1986b), *Contra viento y marea II (1972-1983)*, Barcelona, Seix Barral.
- (1983), “Cómo nace una novela”, en Charles Rossman y Alan Warren Friedman (coord.), *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*, Madrid, Alhambra: 1-13.

- (1971), *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets.
- (1969), *Conversación en La Catedral*, Barcelona, Seix Barral. 2 volúmenes.
- (1969), “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, *Revista de la Universidad de México* 23 (10): 29-36.
- Vásquez, Francisco (1987), *El Dorado: Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre*, Madrid, Alianza.
- Vax, Louis (1979), *Les Chefs-d’oeuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Villegas, Álvaro Andrés (2006), “Los desiertos verdes de Colombia. Nación, salvajismo, civilización y territorios-Otros en novelas, relatos e informes sobre la cauchería en la frontera colombo-peruana”, *Boletín de Antropología* 20 (37): 11-26.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2009), *Métaphysiques cannibales. Lignes d’anthropologie post-structurale*, Paris, Presses Universitaires de France. Traducción del portugués por Oira Bonilla.
- (1998), “Les pronoms cosmologiques et le perspectivisme amérindien”, en Eric Alliez (ed.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo: 429-462.
- Volek, Emil (1994), “El hablador: del realismo mágico a la posmodernidad”, en Ana María Hernández (ed.), *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid, Editorial Pliegos: 109-121.
- VV.AA (2009), *Perspectivas del medio ambiente en la Amazonía*, Panamá, PNUMA.
- Wallerstein, Immanuel (1974), *The Modern World-System*, Toronto, Academic Press.
- Walter, Roland (2003), *Narrative Identities. (Inter)Cultural In-Betweenness in the Americas*, Bern, Peter Lang.
- Warren, Karen (2014), “The Power and the Promise of Ecological Feminism”, en Michael Boylan (ed.), *Environmental Ethics*, Oxford, Wiley Blackwell: 64-71.
- Webb, Barbara (1992), *Myth and History in Caribbean Fiction: Alejo Carpentier, Wilson Harris and Edouard Glissant*, Amherst, The University of Massachusetts Press.
- White, Lynn (1967), “The Historical Roots of Our Ecological Crisis”, *Science*, New Series 155 (3767): 1203-1207.
- Williams, Michael (2006), *Deforesting the Earth: From Prehistory to Global Crisis*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Williams, Raymond (2010), “Nature in the Twentieth-Century Latin American Novel (1900-1967) and in *Cien años de soledad* of García Márquez”, en Adrian Taylor Kane (ed.), *The natural world in Latin American literatures*, Shutterstock, McFarland & Company: 66-88.
- Wilson, Edward (1992), *The Diversity of Life*, Cambridge, Harvard University Press.
- Wood, Michael (2012), “Humour and irony. *Captain Pantoja and the Special Service* and *Aunt Julia and the Scriptwriter*”, en Efraín Kristal and John King (eds), *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*, New York, Cambridge University Press: 49-61.
- Wright, Richard (2008), *Environmental science: toward a sustainable future*, Upper Saddle River, Pearson/Prentice Hall.

- Wylie, Lesley (2013), *Colombia's Forgotten Frontier. A Literary Geography of the Putumayo*, Liverpool, Liverpool University Press.
- (2009), *Colonial Tropes and Postcolonial Tricks. Rewriting the Tropics in the 'novela de la selva'*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Zapf, Hubert (2008), "Literary Ecology and the Ethics of Texts", *New Literary History* 39 (4): 847-868.
- Zuluaga, Germán (2004), *El Yoco (paullinia yoco). La savia de la selva*, Bogotá, Centro Editorial Universidad del Rosario.