

La conciencia polifónica de Arturo Cova en *La vorágine* de José Eustasio Rivera

Juan Alberto Blanco Puentes¹

Resumen

El presente artículo analiza varias voces presentes en la novela *La vorágine* de José Eustasio Rivera para reconocer como estas nutren la conciencia polifónica de Arturo Cova, construida a partir de los ecos y resonancias. Así mismo, se descubren relaciones en/con el diálogo, la denuncia, el individuo y el grupo (el protagonista y los personajes), el Estado ficcional, lo citadino/lo rural y una variedad de voces particulares que determinan la permeabilidad acrónica de la conciencia del narrador/del autor, pues si bien el primero es elaboración del segundo, terminan siendo influenciados a la vez, pues cada uno para el otro viene siendo quien le determina, con razón o sin ella, el material al cual como lectores podemos acceder, toda vez que la novela es un (re)constructo de recuerdos sonoros e imágenes que perviven a través de la palabra como objeto de la realidad contada desde la conciencia polifónica (constituida por las voces de los personajes) de Cova.

Palabras clave: Voz narrativa, Conciencia polifónica, Voz testimonio, Voz de denuncia, Sujeto y colectividad.

¹ Magíster en Literatura. Docente del Departamento de Literatura, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Correo electrónico: blanco.juan@javeriana.edu.co

Abstract

This article analyzes several voices present in the novel *La vorágine* by José Eustasio Rivera to recognize how are you nourish polyphonic awareness Arturo Cova, built from the echoes and resonances. Likewise, relations / dialogue with the complaint, the individual and the group (the protagonist and the characters), the fictional state, city dweller / rural and a variety of individual voices that determine the permeability timeless discovered consciousness of the narrator / author, because although the first is preparing the second, end up being influenced at a time, as each one another is being who you determined, rightly or wrongly, the material to which as readers we can access, since the novel is a (re) construct sound memories and images that survive through the word as object of reality told from polyphonic consciousness (constituted by the voices of the characters) of Cova.

Keywords: Narrative voice, Polyphonic consciousness, Witness voice, Voice of complaint, Subject and collectivity.

Para comenzar: otras voces

El análisis de las voces presentes en la conciencia de Arturo Cova, personaje central de la novela *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera (1888-1928) ha tenido para este trabajo dos antecedentes: uno, «Modernidad: voces en *La vorágine* de José Eustasio Rivera» (Blanco, 2008); y dos, «*La vorágine* de José Eustasio Rivera: remolino impetuoso de voces» (Blanco, 2012). En el primero, se identifica el papel jugado por cada una de las voces presentes en el orden individual o grupal en el cual aparecen, y cómo cada una de ellas se traduce en réplica y contra réplica, entre voces, y, en sí, entre los personajes que se encuentra

Arturo Cova en su viaje/fuga, y que con el devenir de la narración se convierten en arquetipos de una forma determinada de ver el mundo, en relación con argumentos que si bien no justifican su propia conducta, sí la dan a conocer, para producir una interpretación coherente que nos acerca al mundo creado en la novela de Rivera². En el segundo, a partir de *La vorágine* se reconoce la múltiple presencia de voces provenientes de los personajes, cuyo eco se filtra a través de la conciencia polifónica del protagonista. *La vorágine* recoge en réplica y contrarréplica la voz de Arturo Cova y la del narrador/compilador, las voces ciudadanas que desarraigan a los personajes, las voces económicas que transforman el espacio rural, las voces de la explotación y la influencia extranjera, las voces de la destrucción frente a las voces de la naturaleza y las voces de la historia: conquista, modernidad y violencia. Todas en contrapunto prefiguran los límites de la Nación³.

En este sentido, el presente texto aborda desde la lectura de *La vorágine*, cómo la narración escrita de Arturo Cova se ha nutrido de la presencia de los demás personajes de la novela, pero especialmente de sus voces, ya que si bien el manuscrito que recibe Rivera, es el original y lo presenta a la autoridad respectiva, conservando el estilo de Cova, lo allí contado no es más que el recuerdo sonoro de quien narra su propia experiencia, que no viene siendo Cova, sino Clemente Silva, el verdadero héroe de la novela (Ramos, 1987, p. 353-372). De aquí se

² En este artículo se analizan específicamente las voces del Editor —Arturo Cova— Redactor, de Arturo Cova y de Alicia y su ámbito familiar y social, de Pepe Morillo Nieto «El Pipa», de Narciso Barrera y de Griselda, de Narciso Barrera y de Arturo Cova, la de Zubieta y de los trabajadores, de Helí Mesa y Narciso Barrera, de Arturo Cova y Clemente Silva, de Arturo Cova y Ramiro Estévez, de Helí Mesa y Clemente Silva, de Clemente Silva y Ramiro Estévez, de los empresarios, los intermediarios y los trabajadores, y la del Gobierno y los intermediarios, estableciendo de este modo las relaciones de unas con otras en la conciencia polifónica de Cova.

³ Por su parte, este artículo se encarga de la voz de Arturo Cova frente a la voz del autor o compilador, la voz de Arturo Cova y las voces ciudadanas que no desarraigan, las voces de la explotación y de la influencia extranjera, las voces de la destrucción frente a las voces de la naturaleza, y termina con las voces de la historia: conquista, modernidad y violencia; así se amplía el corpus de voces analizadas en el artículo de la nota anterior, y que termina con el análisis que se hace en el presente escrito.

parte para comenzar el análisis y la caracterización de todas y cada una de las voces, así como de las relaciones que se establecen entre ellas y la importancia de cada una en la conciencia de Cova.

Siguiendo con la lectura de la novela vemos que Arturo Cova transgredió las normas sociales, pues cometió un acto violento: violó las normas establecidas (específicamente la de tener una relación marital sin el vínculo del matrimonio), y según su imaginación, es que gracias a su éxito como poeta será redimido o perdonado por la falta cometida ante la sociedad que le hizo huir (41). Según el *Diccionario literario Bompiani*:

La vorágine es la extensión pavorosa de la selva amazónica, a la que Arturo Cova (v.) se precipita para escapar a sus deberes sociales en compañía de Alicia, una pequeña burguesa arrancada por él de su mundo familiar más por capricho que por pasión. Las vicisitudes afanosas de Arturo Cova y de sus compañeros hacen pensar en los esfuerzos de individuos que obstinadamente, en medio de las arenas movedizas, se agitan para librarse de ellas, y por su mismo esfuerzo se hunden más rápidamente. Y, en efecto, la selva se tragará al fin a los tráfugas de la sociedad» (2006, col. 9568).

Dos caminos le quedan a Cova: el camino a la iglesia, casarse; y el camino de la justicia civil, la cárcel, pero ninguno, a su parecer, se merece; así que sin pensarlo dos veces decide huir; dejando atrás la sociedad; sus normas y leyes; entonces, comienza a asumir su otro destino: la libertad.

Tan famoso es Arturo Cova como poeta que algunos guardan la esperanza de conocerlo, tanto así que dejan al poder de la Divina Providencia dicha posibilidad, como es el caso de Barrera, el antagonista, quien afirma que fue «exigente con la fortuna, pero nunca aspiré al honor de declararle a usted, personalmente mi admiración» (Rivera, 2005, p. 75). La voz de Barrera, que funciona igual en este caso como una voz externa, recoge la situación de algunos poetas de la época que solo buscaban el reconocimiento público sin importar el trato que estos le

dieran al lenguaje o a la escritura. Eran poetas que solo buscaban la adulación del público, ser queridos como escritores para así ganarse un lugar dentro de la floreciente escala social que se daba a conocer en el ámbito cultural.

Cova obedece a la voz poética de Rivera⁴ para seguir en el mundo que le rodea, pues de esta manera logra entender lo que sucede en aquel medio que lo está absorbiendo poco a poco y por completo, no solo a él (Cova) sino también a los demás, los que necesitan ser salvados de la inhumanidad que sufren como condena por *pecados no cometidos* por el personaje o por el autor (Rivera) cuya voz psíquica se trastoca en personaje: «Consultando mi conciencia...» (p. 83); de hecho, «la intensidad con la cual Cova reacciona ante la selva indica que para él tiene un profundo significado personal, y así ha debido ser para el autor, Rivera (...). La respuesta personal de Rivera a la selva sugiere que ella estaba cargada de maná, un poder extraordinario y embrujador que solo los arquetipos poseen» (Callan, 1987, p. 176).

El personaje, lejos de la gran algarabía, se dedica a disfrutar del paisaje con el deseo que los demás encuentren un espacio de «libertad» dentro de la gran cárcel en que se ha convertido su destino. Mientras tanto, él se encarga de compararlos con los habitantes de los comienzos de la historia: los otros han vuelto a su estado primitivo, la fiesta en torno al fuego se convierte en rito liberador. En cierta medida, la voz psíquica del personaje le hace percibir el mundo de manera alterada, con el fin de probar que aún no se es inmune al efecto embriagador que tiene la selva con aquellos que se han atrevido a entrar en sus dominios sin conocer la forma

⁴ En este sentido, es que «el autor traspone su presencia desde un mundo real a un mundo ficcional, estableciéndose de esta manera la ficcionalización del autor en los personajes que crea y en particular en la figura de Arturo Cova. Es aquí donde José Eustasio Rivera se convierte en el autor/transcriptor quien se encarga, como él mismo lo dice, de ordenar el manuscrito de Arturo Cova» (Blanco, 2012, p. 30).

de escapar al control mental que ella y sus elementos pueden ejercer sobre unos seres en apariencia fuertes, pero débiles en su interior.

De esta manera se presenta el ataque al cuerpo en cuanto a su capacidad para sentir. Es un cuerpo que se transgrede por el placer mundano en una sociedad de efímera sensibilidad. El «yo» que se expone a través de la acción sensorial le permite también relacionar la pasión con la razón, ya que indirectamente el romanticismo tiene su origen en el racionalismo⁵, movimiento que exalta la supremacía de la razón sobre los demás procesos del hombre. Tal es así que el romanticismo viene a ser consecuencia del racionalismo, debido a que el racionalismo deja de ser el soporte de la modernidad; entonces se agrega un nuevo elemento: la exuberante imaginación que convierte al hombre en hacedor de mundos, gracias al sueño, a esa posibilidad que renace en el espacio como una alteración del tiempo, pero que no por ello deja de ser posible para quien ha hecho del romanticismo un escenario más de su presencia en el mundo.

Resonancia de la voz que denuncia

Arturo Cova denuncia ante el autor la manera como el ejercicio de la razón es característico o don de los blancos de raza (los colonos, el extranjero en la selva); que aquel que habla el idioma del colombiano es el que piensa, incluso, para cometer masacres, pues es la muerte del otro el fin de una época de aparente avance en la aceptación de los demás. El que razona solo asesina a sus semejantes, porque los otros no tienen uso de razón, así que no será

⁵ De hecho, en el diálogo continuo de la historia de la literatura, en palabras de Ignacio Gaos, el romanticismo está «frente a la literatura neoclásica, cuya suprema musa es la Razón, el advenimiento del Romanticismo trae consigo el triunfo del sentimiento, de una literatura eminentemente sentimental y popular a la vez, porque el sentimiento lo es siempre más que la razón, el intelectualismo y la norma» (1972, p. 137-138).

problema asesinar a los indígenas, y mucho menos será causa de castigo, ya que la ley del más fuerte es la ley del que tiene la razón, es más: «Ellos llegan allí, a principios de siglo, huyendo de la “Casa Arana”, y habían logrado reconstruir parte de la dignidad perdida y curar las heridas de los hierros candentes» (Castro, 1985, p. 68).

Aparece la transgresión en su más alto grado, de los derechos humanos: el derecho a la vida no existe, se comercia con la gente y si es el caso se asesina, sin ningún castigo, pues la ley no existe: «Busté sabe que ese bandido debe más de seiscientas muertes. Puros racionales, porque a los indios no se les lleva número» (Rivera, p. 332). En medio de la denuncia en la novela aparecen pequeñas islas poéticas, que muestran un Rivera acucioso en la pluma que ha «abandonado» su pasado poético para salpicar, de cuando en cuando, de poesía aquel bosque en el que se sumerge el poeta con sus sentidos; sin embargo, «cuando llega (Rivera) a la novela y crea su poeta-héroe-narrador, Arturo Cova no parece comprender claramente que aquello que puede considerarse simplemente como escritura bonita en el caso de un poeta normal, difícilmente puede interpretarse de igual manera cuando lo presenta un personaje cuyas profundas perturbaciones psicológicas lo hacen proyectar características humanas a la naturaleza» (Bull, 1987, p. 330). Unos sentidos que alcanzan la imagen de la muerte que surge sin defectos desde los objetos comunes que se muestran una y otra vez (Rivera, p. 154, 159).

El sentimiento debe ser oculto, pues a pesar de la alegría, el dolor va por dentro, nuestro cuerpo guarda todos los males: los propios y los que en un momento dado se transmiten de los demás. Es mejor guardar nuestras debilidades para que el otro no encuentre fisuras en nuestra fortaleza, aquella que se enmascara en los labios: palabras que fluyen con violencia y que agreden e incluso hieren de muerte. La palabra asesina, mata, aniquila la verdadera

personalidad del ser: «Ese sollozo de mis aflicciones que suele repercutir en mi corazón aunque lo disimulen los labios» (p. 174).

El delirio del viajero es la posibilidad de movimiento para algunos elementos del paisaje. El personaje será capaz de originar un cambio en el orden de las cosas, es un creador, un hacedor de realidades posibles. Tendrá que violentar el orden del mundo presente si quiere proveerse de algún futuro. De tal suerte, los colores del medio se transmutan gracias al efecto de la verdad natural que hace de lo estático y tranquilo algo cambiante en su esencia, a la luz del movimiento que causa: «Cuando oí a las arenas suplicarme: “No pises tan recio, que nos lastimas. Apíadate de nosotras y lánzanos a los vientos, que estamos cansadas de ser inmóviles”» (p. 194).

La poética sirve para esconder un estado particular del espíritu, pues ante los ojos de los demás se muestra una presencia que dista de la realidad, lo suficiente como para confundir, hasta quedar abandonado en los límites de la memoria, como cumplimiento del destino de aquellos que intentaron ir más allá de los sentidos, pero que deben olvidar todo y a todos, y así lo hace sentir al mundo, cuando afirma categóricamente: «¡Caiga el olvido sobre el que nunca puede olvidar!» (p. 368).

Sin embargo y a pesar de lo sucedido al personaje, su contenido etéreo seguirá eternamente vivo en el mundo de la posibilidad. Allí, lejos del olvido y la memoria, y a pesar del final inevitable, logrará la forma que para muchos será imposible porque aún «el alma rebrilla en mis ojos, poderosa como una llama» (p. 374). Reconociendo así la voz romántica que Arturo

Cova ha traído desde la ciudad para mezclarla con las voces de la selva⁶, que de por sí son las voces de su conciencia.

En esta perspectiva Arturo Cova enuncia que ha sido objeto de una agresión social, pero en su posición defensiva, no tiene en cuenta que él, a la vez, ha transgredido los códigos sociales; sin embargo, en el texto Cova defiende su propia trasgresión; y es en este punto donde surgen las voces sociales⁷. Allí donde queda el rastrojo del conocimiento, Arturo Cova tendrá una segunda oportunidad sobre la tierra para volver a la Bogotá que dejó atrás, quizás sí, quizás no, pese a que nadie puede ser olvidado enteramente y menos alguien que se ha convertido en la silenciosa conciencia de la sociedad. En este caso particular, la economía resuena en una sociedad nada agradable: por un lado, están los humildes que no tienen aceptación social; y por el otro, los supuestos *ricos del pueblo* que aparentemente lo poseen todo menos tolerancia. Arturo Cova sabe que provocaría escándalo en el seno de esa sociedad que solo se mide como tal por la cantidad de dinero, de riqueza que puedan *amasar* sus individuos.

El dinero viene a regular las relaciones sociales en un ambiente que está despertando a una modernidad monetaria; de hecho, en este sentido, «la llegada del dinero norteamericano como indemnización por la pérdida de Panamá (...) la construcción de ferrocarriles. A los que se daba carácter mesiánico (...), la expedición de leyes en materias sociales, bancarias y de control fiscal (...) el giro de la educación hacía el estudio de la economía marcan la entrada

⁶ Para ampliar este aspecto, se sugiere el apartado «Las voces de la destrucción frente a las voces de la naturaleza» que hace parte del estudio previo *La vorágine: remolino impetuoso de voces* (Blanco, 2012) que se hizo del tema (p. 37-39)

⁷ Estas voces son: «familia, sociedad civil y religiosa son las causantes de su desarraigo, que como expresión del exilio se hace presente en el texto para darle solidez al mismo, como consecuencia de la expulsión que sufre el personaje de su lugar de origen: Bogotá, la gran urbe que comienza a florecer en este lado del mundo, ya parcelado; es decir, fragmentado por el hombre que ha convertido al gran globo terráqueo en su objeto de estudio y de apropiación» (Blanco, 2012, p. 33).

de la modernidad en Colombia» (Charry, 1993, p. 17-85)⁸, escenario preciso para la implantación de una nueva economía que ha escrito en sus leyes las normas que se deben seguir para cumplir con la única forma de relacionarse con los demás. De tal suerte, que la sociedad indica con quiénes se puede socialmente relacionar el individuo y con quién incluso se puede casar para alimentar el núcleo de la sociedad, esta y otras reflexiones hacen de la voz de Arturo Cova (quien se apropia de la denuncia -voz como acto y voz como manifestación de otra voz-) el eje de su disertación en relación con la sociedad que le tocó como escenario de su vida urbana (Rivera, p. 57-58).

La denuncia que hace Arturo Cova a través de José Eustasio Rivera no es más que el ejercicio de crítica al Estado y al Gobierno de la época, en razón con lo sucedido en las selvas colombianas y que el propio autor conoció en el recorrido que hizo de esta región del país, situación que ha sido bien ilustrada por autores como Fernando Ayala Poveda (1984), Eduardo Neale-Silva (1986), Montserrat Ordóñez (1988) e Isaías Peña (1989) así como la cronología que acompaña la edición crítica (2005) de la novela que hemos utilizado para este análisis.

Multiplicidad de voces/diversidad de seres únicos

El ser y la nada, el ser y la posibilidad, el ser en el tiempo: pasado, presente y futuro como probabilidad. ¿Qué hemos de hacer para contemplarnos en nuestro tiempo? Acaso estamos

⁸ En este sentido, es bueno precisar que: «Centrada en la conversión paulatina de una Violencia ubicua en vorágine y en los múltiples desajustes entre, por un lado, la representación que de sí mismos o de su entorno tienen los protagonistas y, por el otro, las profundas transformaciones que experimenta la sociedad colombiana bajo los efectos de la penetración de un capital comercial y financiero que tiene en Barrera a uno de sus agentes, esta configuración se anuda conjuntamente en torno a la fuerza de atracción que ejercen dichas transformaciones y al desconocimiento de las realidades que estas entrañan» (Perus, 1998, p. 166).

condenados a seguir el juego del azar, allí donde no somos más que otra posibilidad de cantidad. ¿Qué hemos sido? ¿Qué somos? Y ¿qué seremos? ¿Qué tan humana es nuestra imperfección al lado de la totalidad? La voz hipócrita de la psiquis⁹ de Cova lo envuelve en reflexiones que van más allá de sus sentidos, tratando de explicarse por qué ya no será lo que pudo ser (Rivera, p. 58-59).

El eterno perdón es el final de la fantasía. Cova, el poeta, es creador y por ello perdonado. Pero, se da cuenta de su presente y prefiere argumentar su futuro: la veleta que le tocó ser como castigo de la sociedad que lo expulsó. La causa más clara del desarraigo está en las líneas que más adelante Arturo Cova referirá como la verdadera razón que lleva al hombre a abandonar «la civilización», pues existen seres que «atropellados por la desdicha, desde el anonimato de las ciudades, se lanzaron a los desiertos buscándole un fin cualquiera a su vida estéril» (p. 277).

Dentro de la comunidad no circula mucho dinero, pues este solo lo tienen los que mandan, y el poco capital que se mueve dentro de la población será para que ésta adquiera objetos que no siempre necesita y que en un momento dado no son imprescindibles. Los vendedores y los compradores se transan en un diálogo de rebaja acorde con las posibilidades mínimas que tiene tanto el que vende como el que compra, y en este proceso el que siempre saldrá más favorecido será el que vende:

—¿Me deja en veinte riales la navaja?
—Llévela.
—¿Le doy por los botones lo que le dije?
—Tómelos.
—Pero me encima la aguja pa prenderlos.
—Cójala.

⁹ Entendida de esta forma, pues «desde la primera página de *La vorágine*, Cova se manifiesta confuso e irascible; con frecuencia actúa con vanidad infantil y exhibe abiertamente su inestabilidad emocional y su necesidad de renovación psíquica» (Callan, 1987, p. 170).

Así compraron bagatelas por dos o tres pesos (p. 66).

Las oportunidades de trabajo no deben ser desaprovechadas, más cuando se ofrecen con tanta maravilla; el señuelo del progreso surte un buen efecto así que la esperanzada gente espera la oportunidad para hacer dinero, progresar tanto y de una vez que mientras lo logran es mejor no gastarse trabajando. Las cosas se pueden obtener sin esfuerzo y solo con una buena oportunidad se puede dejar de ser pobre: «... porque ante el señuelo del próximo viaje a las caucherías ninguno pensaba en trabajar cuando estaba en vísperas de ser rico» (p. 71).

La economía rural se ha transformado en manos de agentes externos que a partir de ahora regirá sus destinos comerciales. El campo se ha urbanizado, los pueblos son absorbidos por las ciudades y sus gentes con sus nuevas formas de control social.

La voz ficcional del Estado lejano

El control sobre un determinado territorio se sucede en la medida en que el gobierno que debe regir dicho territorio sea incapaz de mantener su ejercicio como tal. Debido a ello las tierras abandonadas por el gobierno central están regidas por los extranjeros, pues ellos por su cercanía, por compartir una ficticia frontera que existe solo cuando están en juego intereses económicos son transgredidas por cualquier foráneo que ve en nuestras tierras una oportunidad de enriquecimiento. Los vecinos más cercanos de la nación cumplen a cabalidad la posible idea expansionista de sus gobiernos. Si aquí no conocemos nuestros límites reales los vecinos si conocen hasta donde pueden llegar los límites de ellos. Y bajo cualquier excusa se convierten en nuevos colonizadores, explotadores y dominadores que tienen su propio origen histórico (Rivera, p. 77).

La presencia de productos extranjeros en la vida cotidiana de las gentes es símbolo de una sociedad que requiere expresiones foráneas para llamar la atención dentro de un grupo social: «Pidíonos perdón por entrar en la sala con botas de campo; y después de averiguar por salud del dueño de casa, me suplicó que le aceptara una copa de whisky» (p. 75). Así mismo, este tipo de producto fortalece las diferencias de clase al interior de la sociedad, pues se convierte en señal de discriminación, ya que hace a los unos aparentemente fuertes en cuanto al poder de adquisición, y a otros como clases sin acceso económico a estos elementos de dominio extranjero.

La selva y su eco

El clima de la selva en ocasiones es violento, este es un espectáculo para admirar no para vivir, pues es mejor ver de lejos que sentir en carne propia la furia de la naturaleza cuando necesita renovarse. El telón ha cambiado por que la gran obra de la vida avanza hacia el siguiente acto, ahora son probadas las habilidades para seguir actuando a pesar de la muerte, que acecha a cada paso, la vida va más rápida así que la antigua muerte necesita quedarse atrás para recoger su encargo (Rivera, p. 137).

La selva se defiende de sus atacantes. Ella tiene sus propias armas para enfrentar al enemigo: usa su razón natural para hacer respetar sus dominios. El hombre no tiene con qué defenderse y en esta lucha fracasará, pues su única arma es el animalismo que aparentemente estaba dormido en su corazón. La selva será su tumba, su destino. Al final de su existencia la humanidad habrá desaparecido y miles de animales le acompañarán en el último viaje (p. 177). En este sentido, «la selva representa, como anotábamos antes, el mundo primitivo ya creado, pero no habitado. Por eso ella defiende su virginidad y su individualidad y castiga

al “hombre civilizado”, al intruso y violador. El héroe en su “fatum” de desaparecer alcanza a identificar el mito de la creación y a tomar conciencia de ese acontecimiento, pero renuncia asustado, de pertenecer a él, y clama más bien por su regreso» (Ávila, 2001, p. 72).

La selva es la estación final para los viajeros, de tal suerte que ya son eternamente suyos. Escucharon y no olvidaron su llamado que cada vez fue más fuerte y a pesar de no haber hecho caso de salir de allí su destino ya empezó a ser ejecutado. Si alguien sobrevive y logra escapar llevará dentro de sí el maleficio de la selva: será un animal por siempre, tal como se ve en el epílogo de la novela.

Dañando al otro, dañando el medio, sea bueno o adverso a nosotros, es la única respuesta que tenemos ante el miedo, ante lo desconocido, lo indescifrable, incluso se ofrece como posibilidad de conocimiento. Pues «cuando un pueblo no tiene otro recurso que el de elegir su género de muerte, cuando no ha recibido de sus opresores más que un solo regalo, la desesperación, ¿qué le queda por perder? Su desgracia se convierte en su valor» (Sartre, 1965, p. 42). Pero, así mismo, aprender las cosas por la fuerza, es decir, hasta que nos sentimos obligados al conocimiento nos acercamos a él, mientras tanto seguimos en estado primitivo: comportándonos como si por primera vez estuviéramos presentes en el mundo y aún no nos hubieran indicado que hacer con él. Voces selváticas que fluyen, refluyen y confluyen en la novela, especialmente la segunda parte. He aquí un par de ejemplos:

«Franco tuvo que sujetarme por el vestido para que no me arrojara al agua al escuchar las voces de las corrientes...» (Rivera, p. 194); y «entonces la caoba meció sus ramas y escuché en sus rumores estos anatemas...» (p. 196).

Voces citadinas y voces rurales

En la medida que el viaje se va desarrollando se suceden una serie de voces¹⁰ que establecen un dialogismo entre lo urbano y lo rural. Mientras en la ciudad, la huida de Arturo y Alicia es un escándalo; en el campo, esta acción pasa desapercibida, pues allí son otros los temas que importan, es decir que para los habitantes del campo Alicia y Arturo no son culpables de nada, son dos personas más que llegan allí buscando una nueva forma de vida. De esta manera se manifiesta una alteración de las voces citadinas en relación con la huida de los amantes. Se muestra claramente el momento inicial en que las voces de la ciudad se anexan a las voces rurales, y viceversa. Las primeras sufren una acción de cambio que se manifiesta en la forma en que se presentan en medio del contexto selvático. Las segundas hacen acopio de sus raíces para manifestarse fuertes ante la influencia urbana. De este modo las voces citadinas son absorbidas por las voces rurales de tal suerte que los personajes empiezan a expresar el mundo en otros términos, a causa de lo nuevo que se ofrece como posibilidad de conocimiento, de ahí que los conceptos del mundo se amplíen, pues: «Poco a poco el regocijo de nuestras lenguas fue cediendo al cansancio (...). Ya sabíamos lo que era una “mata”, un “caño”, un “zural”, y por fin Alicia conoció los venados» (Rivera, p. 54).

Las voces de los posaderos

¹⁰ De hecho, «lo que nos propone Bajtín es escuchar —en una lectura háptica no pasiva— las relaciones inestables entre esas voces-enunciados, elaborando la sustancia misma del trabajo heurístico, que consiste en poner en tela de juicio la función verdadera de las proposiciones éticas que cada enunciado conlleva y traza» (Zavala, 1996, p. 31).

Se hacen presentes los posaderos quienes abrigan a los viajeros en el comienzo de su viaje a través del «desierto». Las voces aquí presentes son las voces de Fidel Franco y de Griselda. La voz de Fidel, o la voz de Franco, fluye intercalando el nominativo para hacer de este personaje, un ente con voz intermitente en el flujo de la narración de Arturo Cova. La causa de la huida de Franco dentro de la selva es la trasgresión a las normas de la vida militar a causa de la defensa de sus intereses personales (Rivera, p. 136).

La voz de Fidel Franco nos conduce a la voz de la niña Griselda quien tiene el gran anhelo de vivir en matrimonio¹¹ —de cualquier tipo, religioso, civil o militar—; estas voces terminan siendo la voz de la nueva familia que se forma en el ambiente de la «modernidad» selvática, en medio de la nada, pero en el corazón del mundo: «Digan estos que me oyen, cómo me expoliaba el juez de Orocué. Quiso sumariar mi amancebamiento, pero vaciló ante la idea de que pudiéramos ser casados. Por eso la Griselda, que es mujer vivaz, no perdía ocasión de predicar nuestro matrimonio. En esa mentira se apoyaba nuestra conveniencia» (Rivera, p. 204). Así mismo es quien sueña con el progreso del campo convertido en ciudad, sueño que se queda plasmado en postales: «Y miren las vistas del “fábrico” en el Vichada, a onde quiere llevarnos (Barrera). Digan imparcialmente si no son una preciosidá esos edificios y si estas fotografías no son primorosas» (Rivera, p. 63).

Estas voces son la manifestación directa de la modernidad que hace su aparición en el mundo real, el del autor, y que se originan desde la ficción como una forma nueva de acceder al control del mundo. La voz del militar que transgrede las normas institucionales; el explotador

¹¹ En este sentido, es que se establece una relación entre romance y construcción de nación: «Si el matrimonio es una “causa” de la estabilidad nacional, es también un “efecto” de la nación. Sin el concepto de nacionalidad, las alianzas y la estabilidad que ellas proporcionan estarían fuera de lugar» (Sommer, 1987, p. 482).

que hace su aparición para controlar la economía; y la imagen de una ciudad que deja atrás las viviendas tradicionales y muestra edificaciones que desafían el espacio.

Las voces de Gámez y Roca, de Arturo Cova/de Alicia

Para este punto, la «dialogía (...) puede entenderse en tres sentidos muy precisos: 1) como producción textual (forma de escritura); 2) como método hermenéutico o de lectura responsiva; 3) en su proyección ontológica» (Zavala, 1996, p. 75); entonces, este dialogismo entre voces se presenta gracias a la actitud asumida por Gámez y Roca ante Arturo y ante Alicia. En este instante del viaje, el jefe de la Gendarmería manifiesta su interés por Alicia de quien dice tener un grato recuerdo de su infancia, pues había tenido contacto con ella y por esta acción él era merecedor de quedársela y así evitar que muera en Casanare. Él la quiere por ser la prenda del delito de Arturo y de esta manera lo liberaría de la prueba de su crimen. Él la desea como «pago» de la libertad sin cadenas que puede Arturo ganarse para su alma atribulada: «¡Déjeme la muchacha, porque soy amigo de sus papás y en Casanare se le muere! Yo le guardaré la reserva. ¡El cuerpo del delito para mí, para mí! ¡Déjemela, para mí!» (Rivera, p. 50).

Se manifiesta en la cita anterior el papel encubridor del lenguaje, pues es a través de las palabras como se puede ocultar las intenciones comunicativas del hablante. Así mismo, es el lenguaje el sistema utilizado para crear acciones de aceptación o rechazo entre los agentes conversacionales y la función de su voz en obediencia a su propia conciencia.

Las voces de Griselda y de Alicia

Entre Griselda y Alicia se establece, en la trama de la novela, una relación de mutuo apoyo en cuanto a que cada una puede ofrecer a la otra conocimiento sobre aspectos desconocidos, de la tal suerte que Alicia le enseñará a coser a Griselda: «La niña Griselda, entusiasmada porque Alicia le ofrecía ser su maestra de corte, se zafó de la pretina las llaves y, abriendo el baúl, nos enseñó unas telas de colores vivos» (Rivera, p. 63), y Griselda le enseñará el uso de las armas a Alicia para que pudiera defenderse en caso de necesitarlo (Rivera, p. 206). Son las dos las que huyen con Barrera y permanecen juntas para bien de Arturo Cova, pues Griselda será quien la cuide y además se convierta en fiadora de la lealtad que mantiene Alicia por Arturo Cova, quien había dudado de ella en cuanto a sus sentimientos hacía él y en cuanto a los afectos hacía Barrera (Rivera, p. 364).

Se hace manifiesta la relación de complicidad que se establece entre estas dos mujeres. Un silencio común ronda la relación de las dos, en todo caso ambas están supeditadas a lo que sus parejas digan, ambas dependen de su hombre para ser y existir en el mundo. Sus voces están sujetas a la intención comunicativa de Cova; ellas actúan según como él piensa que actúan, hablan como él quiere que hablen, en fin, son los personajes y las voces más sesgadas por la conciencia de Arturo Cova. Se evidencia en este aparte de la novela que la función de las voces radica en ser cita de la citación, (Rivera, p. 206-207, 364) algo así como un voz de eco en el propio eco de otra voz: Arturo Cova nos cuenta lo que dice Griselda, quien a su vez nos dice lo que decía y hacía Barrera ante la actitud asumida por Alicia frente a sus pretensiones amorosas. Esta forma las voces dentro de la voz hacen parte de la intención que tiene el autor de la novela para (re)construimos el sentido de su narración.

Llano y selva en contrariedad

El viaje/la huida de Arturo Cova y Alicia recorre tres espacios independientes: inicialmente y como referente de partida está Bogotá; la forma inicial que toma la ciudad se asimila a través de la posibilidad que el viajero tiene de regresar allí. Pues, por una parte, se siente de nuevo en la ciudad, siendo el gran hombre de letras que siempre soñó, con una linda familia compuesta por él, Alicia y el pequeño Rafael, en honor a su amigo Don Rafo; y gozando del beneplácito social. La voz de la ciudad aparece en la fantasía de Arturo Cova al abrir sus alas (Rivera, p. 86-87).

Luego de Bogotá viene el llano: las posibilidades de la ganadería y la tenencia de tierras le hacen también soñar con un futuro promisorio en los llanos, esta etapa cubre lo que hoy es conocido como los departamentos de Meta, Casanare, Arauca y Putumayo, así que Arturo Cova, el protagonista entra en conflicto consigo mismo por no saber, a ciencia cierta, qué camino tomar. Esta actitud contradice la acción primera en la que sin pensarlo dos veces decide huir. En esta ocasión no sabe si regresar a Bogotá y ser perdonado y aceptado por la sociedad como gran escritor, o ser un amo y señor de la tierra y el ganado que el llano le ofrece, donde sería reconocido por el más humano de los terratenientes. En ambos casos mediaba el prestigio frente a quienes lo rodearan a él y su familia.

Pero, todo termina con la entrada y jamás salida de la selva, tercer espacio cuyo territorio abarca hoy los departamentos de Vichada, Vaupés y Amazonas en el lado de Colombia, y Manaos en el lado de Brasil. Allí es donde se encuentran los viajeros con los centros de explotación de La Chorrera y La Florida; es la selva cambiante, capaz de general líneas de poesía inmersas en el bosque de la narrativa. El comienzo del final se teje entre versos de fina prosa hasta finalizar con el lapidario «Los devoró la selva» del epílogo de la novela.

El llano y la selva establecen un dialogismo menguado por la escritura del personaje que trata de confundir el viaje a través de los espacios mencionados con el propósito tácito de eliminar los límites entre uno y otro lugar; muestra como el mundo se ha fragmentado tanto que las fronteras entre las zonas se hacen difusas hasta perderse. Los espacios y su relación con la modernidad se manifiestan en sí mismos a través de los métodos ideados para acceder a ella. No es que la modernidad esté ahí para ser asimilada, es la modernidad la que asimila los espacios para adaptarlos a su proceso.

Además del cambio sufrido por el espacio a nivel geográfico, también nos muestra un cambio en la forma de acceder a la humanidad, pues las gentes se adaptan al medio según sus necesidades y sus posibilidades de pervivencia en un medio hostil por naturaleza y con agentes externos a él en igual acción de hostilidad; así mismo, es un mundo ajeno a la idea de modernidad, pues tal fenómeno solo se conoce de forma particular en la ciudad.

Las voces de Alicia, Griselda y Zoraida Ayram

Voces individuales que subyacen en el recorrido de la narración; aquí se observa que tanto Alicia como Griselda son conocidas por la palabra que forma su nombre, mientras que los personajes masculinos, Arturo Cova, Clemente Silva, etc., poseen apellido. Es solo Zoraida Ayram quien si tiene apellido (un acrónimo de María) y que comparte este nominativo masculino, aspecto reafirmado por Arturo Cova cuando se refiera ella en los siguientes términos: «¡Mujer singular, mujer ambiciosa, mujer varonil!» (Rivera, p. 308).

Así mismo se demuestra la dependencia masculina que tienen tanto Alicia de Arturo Cova (p. 130) como Griselda de Fidel Franco (p. 73, 88-89); dependencia que se trasmite por parte de las dos hacía Narciso Barrera, cuando ellas se van con él (p. 150-153); de otro lado Zoraida

Ayram está al lado del general Aquiles Váquires, El Váquiro (p. 309, 314), pero por razones comerciales, más no porque ella dependa de él. La figura superior del hombre se manifiesta en todos los rangos posibles hacía la mujer. Siempre en estado de dependencia y sujetas a las decisiones masculinas en cuanto al camino a seguir.

Las voces de estas tres mujeres se completan con la voz de Clarita quien al igual que muchos solo espera el momento de volver a su origen, al lado de la familia que alguna vez dejó atrás, pero que mientras tanto tiene que resignarse a ser tratada como objeto sexual (Rivera, 112). Hasta terminar como «pago» en una transacción de permiso entre Funes y Barrera: «... ahora la tiene don Funes. Barrera se la dio en pago del permiso pa transitá por el Orinoco y el Casiquiare» (Rivera, p. 361).

La novela como testimonio

La escritura es la voz de la historia y se seguirá escuchando gracias al eco que el hombre ha sido capaz de inventar, y con el espíritu de una humanidad que a pesar del dolor provocado por la violencia evitará que la gran selva de la barbarie, que el tiempo encierra, lo devore. Después de todo, hoy un nuevo siglo se hace presente, con sus circunstancias particulares como la esperanza de un país libre, que dejó atrás la vorágine en la que entró hace ya tanto tiempo, Arturo Cova lejos aún de la historia, recuerda (Rivera, p. 42), instante en el que «el tiempo, que puede ser considerado a partir de determinaciones objetivas, claras y explícitas (universalmente válidas desde un punto de vista científico), es, por otra parte, un elemento primordial de la conciencia del yo, éste experimenta la temporalidad de formas diversas, en las que pueden predominar los aspectos objetivos o subjetivos, según las situaciones» (Boladeras, 1989, p. 175).

Arturo Cova es el producto de una sociedad particular, de tal manera que *La vorágine* es el producto de un escritor que «le da la espalda a la sociedad y se enfrenta al mundo de los objetos sin pasar por ninguna de las normas de la vida social o de la historia» (Berman, 1994, p. 58), y está influenciado por factores sociales, históricos y culturales específicos a su desarrollo intelectual, pues «gran parte de este “dialogismo” se produce dentro de la conciencia de Cova, entre el narrador y el protagonista, y se presenta como producto de su inestabilidad emocional, de su desasimiento social y personal, y de su empeño por concitar contenidos imposibles mediante la teatralización de las formas» (Perus, 1998, p. 219).

Entonces, la historia contada por Arturo Cova termina siendo la autobiografía del escritor, y también es la biografía de una país que está, en ese instante enfrentándose a un nuevo momento de su historia. Lo cual nos insta a que «aceptemos momentáneamente este supuesto: el texto es una narración autobiográfica compuesta de dos segmentos. El primero, el mayor, está escrito en cerca de seis semanas (...); el segundo se aproxima a la acción tomando la forma de un diario esporádico» (Pope, 1987, p. 399-414).

Una historia guiada tácitamente dentro de un proceso de destrucción, con el deseo inherente de crear una identidad que se advierte confusa, debido a la hibridez de sujetos que poseen visiones de mundo particularmente diferentes, lo que tendrá como consecuencia un malestar a nivel político-social que abarca en teoría el concepto de nación y en la práctica a Colombia, como una fuerza colectiva que utiliza al individuo como medio para asimilar la modernidad, en la que «somos a nuestro modo modernos, pues como sostiene Marshall Berman “ser modernos es experimentar la vida personal y social como una vorágine, en contraste y encontrar a tu mundo en perpetua desintegración y renovación, conflicto y angustia, ambigüedad y contradicción: formar parte de un universo en que todo lo sólido se desvanece

en el aire (...). Todas las relaciones estancadas y enmohecidas quedan rotas”» (Giraldo y López, 1994, p. 265).

La novela se convierte, entonces, en el texto escrito del testimonio de Arturo Cova además de otros testimonios, con el firme propósito de llamar la atención acerca de una serie de sucesos acaecidos en los momentos en que un país se formaba como Nación y como República, y que en su afán de modernidad cerró los ojos evitando ver que el territorio se escapaba de su control y caía en manos de unos cuantos que ostentaban el poder, y seguían ejerciéndolo a la fuerza, para reafirmar que «la modernidad en Colombia es contradictoria y violenta, pero en avance permanente (...) ella se mueve en parejas paradójales de atraso y desarrollo, desarrollo económico y miseria psíquica, crecimiento exterior y desintegración interior, violencia social y desarrollo económico, etc.» (Giraldo y López, 1994, p. 263).

Para terminar

Las voces en *La vorágine* están mediadas por la voz regente de Arturo Cova. Es él quien decide qué voz habla y lo que dice, además del cómo lo dice y qué función cumplen todas y cada una de las voces dentro de la orquestación que su conciencia moderna hace de ellas. Así mismo, en la novela el ser pensante se convierte en ser instintivo gracias a la selva que ya no está a lo lejos sino que se siente alrededor y es tan barroca su presencia que llega a trastocar los sentidos (nuevas voces se escuchan). Las geografías del cuerpo y del mundo se fragmentan, se hacen múltiples, se convierten en piezas de un rompecabezas que se debe armar. La esencia de las cosas se vuelve fragmentos que son asimilados en su totalidad por los sentidos. El corazón de la novela es el corazón de la selva latiendo tan fuerte que convierte al latido del corazón del hombre en su propio eco.

En la novela, la escritura facilita el aprendizaje a través de la sugerencia textual que hace el escritor. Signos de uso, signos que transmiten ideas, signos que (re)significan, que conceptualizan formas múltiples de oír las voces del mundo. Entonces, los símbolos son sustituidos por signos para cumplir la función de hacer entendible las voces que recrean la verdad de un mundo que empieza a convertirse en postmoderno.

Para terminar se puede decir que la voz regente de Arturo Cova recoge a los actores de la violencia en una serie de voces sociales que se caracterizan por ser marginales, y que transmiten opiniones diversas en relación con lo que sucede a su alrededor, es decir, son voces de opinión. Así mismo, dichas voces se convierten en voces de acusación (son testimonio jurídico) en contra de un Estado «amnésico», y por ello mismo se fundamentan en ser voces de una modernidad en la que un ser habla por todos, pues los demás son anónimos.

Subyace en relación al tratamiento de la historia en *La vorágine* la lucha que mantiene el poeta con la modernidad, lucha entendida como la increpación al intelectual en relación con su conciencia socio-histórica. Conciencia que le permite al personaje inicial de la novela procurar el eterno retorno de las voces. Lo anterior convierte la sucesión de voces que se dan en la novela en expresión de las categorías y los sentidos polifónicos de que está dotada la modernidad, y a su vez el poeta por medio de su conciencia polifónica asume la conducta y las voces de los personajes originados por una violencia enmarcada dentro de una modernidad imperante que se sucede incólume en la escritura atemporal.

Arturo Cova es un personaje construido y elaborado a través de la escritura de la novela que se puede catalogar como de personaje, pero que poco a poco se va convirtiendo en novela de tema y termina leída como novela de ambiente, de tiempo histórico: modernidad. Donde las

otras voces le desestabilizan, ya que su voz es la manifestación de su propia inseguridad y de la que el medio le produce. A partir de aquí las voces se convierten en el camuflaje de los personajes. Seres anónimos en una selva anónima, por lo ignorada, pero que a su vez se convierte en voz de la tierra, voz de un mundo originalmente callado, pero que viene a convertirse en una voz más de la polifonía a la que está sujeta la novela desde la conciencia de Arturo Cova. Un ser que hace acopio de las fuerzas que le transmiten los otros personajes para hacer caso del destino indeterminado que tiene que cumplir como parte de una cultura que ve y sufre la modernidad.

Una modernidad expuesta en una novela que ha sido estudiada a partir de las voces para revisar otros aspectos tales como: el papel de los actantes en la novela; la caracterización de la novela terrígena o de la tierra; el uso del discurso irónico para exponer nuevas funciones del lenguaje y el aspecto social de la novela como expresión característica de una sociedad que no olvida su pasado señorial, pero que pone de manifiesto un catálogo de voces primarias, secundarias, pero en el fondo importantes para la construcción del personaje central. Dicha construcción se origina desde la actitud asumida por el editor de la novela quien a su vez acalla su propia voz para dar paso a la voz de la conciencia. Una voz que se sucede como eco de otras voces que por ser ignoradas y olvidadas necesitan de otra voz, regente, para convertirse en eco de sí mismas. Una voz sugerida desde el texto. Una voz que a su vez es eco de otras voces que también han sabido detener el tiempo para hacer de la lectura de *La vorágine* un acto presente, que va más allá del ahora para convertirse en presente continuo, pues a partir de aquí se busca generar más espacios de análisis, de interpretación, es decir, aún faltan muchas cosas por escuchar, pues las voces de *La vorágine* siguen retumbando en el eco de la selva acrónica.

Referencias bibliográficas

- Ávila, B. (2001). Arturo Cova, la mujer y la selva en *La vorágine*. *Alegoría*, 6, 57-73.
- Ayala Poveda, F. (1984). *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Educar.
- Berman, M. (1994). Brindis por la modernidad. En Viviescas F. y Giraldo F. (Comp.). *Colombia: el despertar de la modernidad*, (44-66). Bogotá: Foro Nacional por Colombia.
- Blanco, J. A. (2008). Modernidad: voces en *La vorágine* de José Eustasio Rivera. *Anclajes*, XI-XII (11/12), 21-40.
- Blanco, J. A. (2012). *La vorágine* de José Eustasio Rivera: remolino impetuoso de voces. *Cuadernos del CILHA*, 13 (16), 29-42.
- Boladeras, M. (1989). El conflicto del tiempo y el deseo. En Cruz, M. et al., *Historia, lenguaje y sociedad*, (171-185). Barcelona: Crítica.
- Bull, W. (1987). Naturaleza y antropomorfismo en *La vorágine*. En Ordóñez, M. (Comp.). *La vorágine: Textos críticos*, (319-334). Bogotá: Alianza.
- Callan, R. (1987). El arquetipo de la renovación psíquica en *La vorágine*. En Ordóñez, M. (Comp.). *La vorágine: textos críticos*, (169-180). Bogotá: Alianza.
- Castro Caycedo, G. (1985). *Colombia amarga*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Charry, F. (1988). Los nuevos. En *Manual de literatura colombiana*. Tomo II (17-85). Bogotá: Planeta; Procultura.
- Diccionario literario Bompiani*. (2006). Tomo 8. Barcelona: Hora.
- Gaos, I. (1972). *30 siglos de literatura*. Barcelona: Martínez Roca.
- Giraldo, F. y López, H. (1994). La metamorfosis de la modernidad. En Viviescas, F. y Giraldo F. (Comp.). *Colombia: el despertar de la modernidad*, (248-310). Bogotá: Foro Nacional por Colombia.
- Neale-Silva, E. (1986). *Horizonte humano. Vida de José Eustasio Rivera*. México: FCE.
- Ordóñez, M. (1988). *La vorágine*: la voz rota de Arturo Cova. En *Manual de literatura colombiana*. Tomo I. (433-518). Bogotá: Planeta; Procultura.
- Peña, I. (1989). *José Eustasio Rivera*. Bogotá: Procultura.

- Perus, F. (1998). *De selvas y selváticos*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Pope, R. (1987). *La vorágine*: Autobiografía de un intelectual. En Ordoñez, M. (Comp.). *La vorágine: Textos Críticos*, (399-414). Bogotá: Alianza.
- Ramos, O. G. (1987). Clemente Silva, héroe de *La vorágine*. En Ordoñez, M. (Comp.). *La vorágine: textos críticos*, (353-372). Bogotá: Alianza.
- Rivera, J. E. *La vorágine*. (2005). Edición crítica (Luis Carlos Herrera, S. J.). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Sartre, J.-P. (1965). Colonialismo y neocolonialismo. *Situations*. Vol. 5. Buenos Aires: Losada.
- Sommer, D. (1987). El género deconstruido: Cómo leer el canon a partir de *La vorágine*. En Ordoñez, M. (Comp.). *La vorágine: Textos críticos*, (465-488). Bogotá: Alianza.
- Zavala, I. M. (1996). *Escuchar a Bajtín*. Madrid: Montesinos.