

2008-06-01

Fatalismo e infierno en La Vorágine y Satanás

Gustavo Ramón Carvajal

Universidad de La Salle, Bogotá, gcarvajal@lasalle.edu.co

Follow this and additional works at: <https://ciencia.lasalle.edu.co/lo>

Citación recomendada

Carvajal, Gustavo Ramón (2008) "Fatalismo e infierno en La Vorágine y Satanás," *Logos*: No. 13 , Article 10.

Disponibile en:

This Artículo de investigación is brought to you for free and open access by Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Logos by an authorized editor of Ciencia Unisalle. For more information, please contact ciencia@lasalle.edu.co.

Fatalismo e infierno en *La Vorágine* y *Satanás*

Gustavo Ramón Carvajal*

RESUMEN

El presente estudio busca establecer los puntos de acercamiento entre estas dos novelas colombianas, a partir de los planteamientos que cada una puede tener en torno al ideal ilustrado, es decir, la autonomía racional del individuo. Teniendo en cuenta la contextualización propia de cada obra, la estructuración del relato y la configuración de los personajes, se analizarán las formas en que se asume la condición racional y se revisarán algunas consideraciones sobre fatalidad, destacando la forma particular en la cual cada novela resuelve la problemática planteada.

Palabras clave: fatalidad, desesperanza, muerte, infierno, racionalidad.

FATALISM AND HELL IN *LA VORÁGINE* AND *SATANÁS*

ABSTRACT

This article establishes the approximation points between these two Colombian novels, *La Vorágine* and *Satanás*, starting from the approaches each one of them may have about the ideal of the illustration – i.e. the individual rational autonomy. The different ways the rational condition is assumed in these novels will be analyzed considering the context, the structure of their stories and the configuration of their characters. Also some considerations about fatality shall be reviewed, emphasizing the particular strategies each novel resolves its own posed problems.

Key words: Fatality, despair, death, hell, rationality

* Docente, Departamento de Lenguas Modernas, Universidad de La Salle. Correo electrónico: gcarvajal@lasalle.edu.co, montavo@hotmail.com
Fecha de recepción: agosto 24 de 2007.
Fecha de aprobación: septiembre 19 de 2007.

*Cada día avanzamos un paso más hacia
el infierno, sin horror, a través de tinieblas infames.*

Charles Baudelaire

NATURALEZA Y FICCIÓN LITERARIA

A comienzos del siglo XX el continente americano se estaba abriendo hacia los procesos de modernización vigentes en Europa y Estados Unidos; también se percibían las influencias tardías del romanticismo europeo y las nuevas formas literarias del modernismo americano. En esas primeras décadas la narrativa latinoamericana estuvo determinada por una escritura de corte naturalista y realista; luego, en un proceso de toma de conciencia de identidad continental, se publicaron obras importantes en varios países que daban cuenta de esa nueva manera de verse, con escrituras y temas característicos de cada país.

Hacia la década de 1920-1930 toma fuerza la novela 'naturalista' con obras como *Los de abajo* de Mariano Azuela, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *El romance de un gaucho* de Benito Lynch y *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri, entre otras. Se destacaron, especialmente, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos y *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, por su tratamiento del tema y de las relaciones complejas entre los personajes, muy relacionadas con el contraste entre el medio rural y el incipiente crecimiento de las ciudades. La obra de Rivera ha tenido, desde su publicación, un reconocimiento de la crítica especializada y una amplia recepción por parte de los lectores de muchos países.

Colombia vivía en esos momentos una situación bastante difícil. Las huelgas en la Tropical Oil Company en Barrancabermeja en 1924, y de los ferrocarriles del Pacífico y La Dorada, culminaron con la matanza de las bananeras en terrenos de la United Fruit Company en 1928, punto fundamental de referencia para la historia del país y para la creación de otras novelas.

Para algunos críticos como Loveluck, Neale-Silva y Olivera, la novela de Rivera tiene lo mejor de la ficción de la época y anuncia las obras por venir. Asumen que en ese momento histórico Hispanoamérica está llena de personajes y situaciones por fuera de lo común, que lo único que necesitan es que los autores dejen de mirar al mundo industrializado y se den a la tarea de contar sus historias y su realidad.

La Vorágine, publicada en Bogotá en 1924, marca un momento bastante particular en las letras colombianas y latinoamericanas. A través de sus múltiples ediciones y su traducción a varias lenguas ha sabido dar cuenta de una dura realidad vivida en las selvas colombianas durante el pasado siglo. La experiencia directa que tuvo el autor con ese inhóspito medio, por motivos de trabajo, le permitió lograr la creación de un mundo ficcional propio, matizado en buena parte por su lenguaje poético, tanto así que algunos sectores de la crítica estudian esta novela como un documento histórico de denuncia, de indudable valor, que supera las fronteras del país al proyectar los conflictos individuales y sociales en el gran personaje de la selva, y todo el relato lleva la marca lírica y comprometida de Rivera.

Aunque cada país haya tenido su propio modelo de industrialización y, por consiguiente, de modernización, es un hecho que la llegada de la modernidad a tierras latinoamericanas siempre estuvo retrasada. Esa postergación, como lo anota Jaramillo Vélez, se ha puesto de manifiesto en la copia de modelos económicos e ideológicos que no funcionan en esta parte del mundo. Al mirar hacia Europa como el referente material y espiritual a seguir, América entró en el estancamiento y en una crisis profunda de valores que, por supuesto, se ve reflejada en sus obras literarias. Con la novela de la tierra se dio un primer paso en la dirección de la autoconciencia que escritores lúcidos pudieron reflejar en sus novelas, dando cuenta de su posición social e ideológica.

En el campo colombiano de los años 20 tenemos algunas obras de importancia, muy ligadas a una visión regionalista, propia de una sociedad con rasgos de incipiente industrialización: *Tomás* de Rómulo Cuesta, *La selva oscura* de Emilio Cuervo Márquez, *Lejos del nido* de Juan José Botero, *Rosalba* de Arturo Sánchez, *La marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla, *La obsesión* de Daniel Samper Ortega, *Cosme* de José Félix Fuenmayor, *La tragedia de Nilse* de Luis López Mesa y *David, hijo de Palestina* de José Restrepo Jaramillo. En medio de estas novelas, la obra de Rivera marcó una ruptura por su estilo y temática crudos, a la vez como voces poéticas y de denuncia que se distanciaban notablemente de las creaciones de sus contemporáneas.

Al pretender definir la axiología de *La vorágine* podemos encontrarnos con algunas dificultades. Vemos que el héroe de Rivera cambia de comportamiento de un momento a otro, ahora unos pocos buenos momentos, es ambiguo unas veces y claramente contradictorio otras tantas. La forma en que es evaluado el mundo corresponde por momentos a una visión romántica, cuando ahora unos pocos buenos momentos de su vida pasada -como lo propone Norbert Elias- así como tiene momentos desesperanzados y trágicos; en últimas, es posible ver a los personajes principales como seres problemáticos, complejos, propios de una visión novelesca y portadores de múltiples voces en el sentido bajtiniano.

FATALIDAD EN UN CONTEXTO DE CONFLICTO

El principal personaje de *La Vorágine* es Arturo Cova, héroe problemático, quien mantiene relaciones diversas con los otros personajes y cambia de parecer, según lo afecten las circunstancias. La figura femenina es primordial en la obra y desencadenará los acontecimientos más significativos (1978: 9): “Antes de que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia. (...) Cuando

los ojos de Alicia me trajeron la desventura, había renunciado ya a la esperanza de sentir un afecto puro”. Los demás personajes, como Clemente Silva, Franco, Narciso Barrera, Funes, Zorayda Ayram, permitirán a Cova manifestar la valoración que éste hace de su mundo, dándose por sentado que él tiene una posición moral cercana a la justicia, como hombre culto y proveniente de un mundo menos salvaje, la ciudad.

José Eustasio Rivera (San Mateo, 1888 - New York, 1928) ya era conocido como poeta y escritor. Así, el hecho de escribir su obra con la voz narrativa del protagonista y de incluir muchas de sus experiencias de viaje ha logrado que con frecuencia se confunda a Rivera con Arturo Cova, en un interesante cuestionamiento sobre los límites flexibles entre historia y ficción. Cova es el poeta e intelectual ciudadano que huye con Alicia hacia los llanos y termina descubriendo el mundo de los caucheros y de la explotación y destrucción de las comunidades indígenas. Su viaje es un encuentro consigo mismo, con un país sin fronteras definidas y sin un gobierno responsable de sus territorios, y es sobre todo un discurso literario paradigmático sobre la descripción de la selva tropical. La selva y la vorágine se convierten en metáforas del mundo inconsciente, de los conflictos entre lo masculino y lo femenino, de la locura y la muerte, de la droga, la tortura, el terror, la violencia y el poder.

La novela está construida con documentos, manuscritos y relatos insertos que producen una multiplicidad de voces y experiencias de los personajes. Esta selva textual ha hecho también que sea uno de las obras nacionales más leídas y que sus ambigüedades se presten a múltiples interpretaciones: ¿cuáles son los límites, si los hay, entre Rivera, Arturo Cova o Clemente Silva?, ¿quiénes son los oprimidos y quiénes los opresores?, ¿quiénes los devorados y quiénes los devoradores? Al final es la selva, en una solución mágica y genial que parece predecir el incierto proyecto ecológico de este fin de siglo, la que prevalece. La novela termina con otra frase fatalista, definitiva

(1978: 219): “¡Los devoró la selva!”. Un final abierto que nos permitirá siempre la exploración y la búsqueda de tantos espacios desconocidos; entre ellos, ése tan equívoco que llamamos colombianidad.

Rivera estudió en la facultad de Derecho de la Universidad Nacional, donde se graduó en 1917. Desde niño escribió poemas y en 1910 publicó su primera selección: *Oda a España*, la siguió *Tierra de Promisión* en 1921. En 1922 comenzó a escribir su obra mayor, *La Vorágine* y fue nombrado miembro de la Comisión limítrofe colombo-venezolana con la que recorrió, entre septiembre de 1922 y octubre de 1923, las sabanas del Orinoco y las selvas del Putumayo y Caquetá; recopiló gran cantidad de información sobre la inhumana explotación cauchera en las selvas de Colombia, Venezuela y Brasil, así como sobre las injusticias y crímenes contra los colombianos; todo ello lo denunció ante el ministerio de Relaciones Exteriores y lo publicó en la prensa nacional, pero sus acusaciones no tuvieron mayor eco.

Mientras cumplía sus funciones en la Comisión, siguió escribiendo su novela y pudo así incluir en ella gran parte de sus experiencias. *La Vorágine* fue publicada en 1924 y al año siguiente su autor fue elegido miembro de la Comisión investigadora de relaciones exteriores y de colonización, lo que le dio pie para denunciar todo tipo de irregularidades, especialmente en la construcción del oleoducto Cartagena-Barrancabermeja, que despertaron grandes debates en el Congreso. En 1926 apareció la segunda edición corregida de la obra y comenzó a escribir su segunda novela, *La mancha negra*, cuyos originales se perdieron luego de la muerte del escritor en Nueva York, víctima de paludismo. En la ciudad norteamericana vivió sólo unos meses, pero pudo realizar la quinta edición, nuevamente corregida, de la novela y contrató su traducción al inglés.

Entre sus primeros poemas están *Gloria*, *Tocando diana*, *En el ara*, *Dúo de flautas*, *Triste*, *Aurora bo-*

real y *Diva*, *la virgen muerta*, éste último dedicado a la memoria de su hermana Inés. Todos estos poemas están impregnados de las corrientes romántica y modernista que a principios del siglo pasado se confundían en Colombia. El legado romántico daba prelación al sentimiento sobre la razón y rescataba la visión de la naturaleza como espacio idílico; los modernistas, casi como fruto del exotismo del nuevo continente, estaban en la creación de un nuevo lenguaje, para dar cuenta de la complejidad americana y del sentido de identidad.

En medio de las dos corrientes, Rivera trató, en un estilo muy personal, de acercarse de manera original a un tema frecuente en la poesía colombiana: su contexto geográfico. Su aproximación al paisaje pretendió no sólo subjetivizar la naturaleza, sino también de hacerse uno con ella. No trató de animizarla, sino de adoptarla para darle fuerza a su propia subjetividad, en una correlación tan íntima, que al finalizar el poemario *Tierra de promisión*, en el soneto XXV de la tercera parte, manifiesta de sentida manera: «...Y quién cuando yo muera, consolará el paisaje?».

La obra de Rivera abrazó el sentido trágico de la vida; él vivió obsesionado por la terrible limitación de la grandeza de la vida, por la mortalidad e intrascendencia de la condición humana. Publicó, en 1920, un soneto que ilustra esta idea: «Loco gasté mi juventud lozana / en subir a la cumbre prometida, / y hoy que llego, diviso la salida / del sol tras una cumbre más lejana». Ya en este temprano escrito se vislumbra la concepción de una naturaleza inconmensurable, donde cada punto geográfico no puede ser frontera sino sólo el comienzo de un espacio más vasto, infinito. Esa indefinición del espacio prefigura el periplo inacabado que se muestra en *La Vorágine*.

Tierra de promisión presenta una estructura dividida en tres partes dedicadas a la selva, las cumbres y los llanos, que resumen, a la vez, tres aproximaciones estéticas del poeta a ese mundo personal, animal,

vegetal, mineral y astronómico tan rico como un detallado tratado de ciencias naturales, referencias obligadas a su subjetividad, a la objetividad y a la simbiosis entre ellas dos. Este poemario le abrió camino a su novela de 1924, que, curiosamente, tiene casi la misma estructura, con un prólogo y tres partes. Después de la muerte de su padre, en 1922, Rivera se trasladó a Sogamoso y comenzó a escribir *La Vorágine*. En los viajes por el Orinoco contrajo paludismo y con algunos compañeros recorrieron San Fernando, Yavita, Maroa y Victorino; en plena selva, y sin mapas, ni los más elementales instrumentos de trabajo, trazaron los límites, en compañía de los ingenieros suizos con los que viajaban. Los largos y tediosos días de permanencia en Yavita le permitieron a Rivera escribir muchos de los capítulos de su novela.

Durante el viaje de vuelta, Orinoco arriba, el novelista se dedicó a tomar nota y a recoger toda la documentación existente sobre el abandono en que vivían los colombianos en las fronteras. Así conoció la explotación inhumana de los caucheros en las selvas de Colombia, Venezuela y Brasil, y la fatídica historia de los capataces de la Casa Arana, que dominaban los territorios entre los ríos Putumayo y Caquetá. Envió a las autoridades centrales sus denuncias sobre las injusticias cometidas con los colombianos en las fronteras, publicó notas en la prensa, pero sus advertencias y peticiones no fueron acogidas.

Los elementos narrativos que confluyen en la novela configuran, básicamente, una visión trágica del mundo, aunque hay matices románticos. Los personajes toman las decisiones que creen correctas, guiados por la razón o la necesidad, pero la consecuencia de sus actos casi siempre es negativa, como si respondieran a fuerzas sobrehumanas o irracionales. El relato de Arturo Cova es la historia desolada de los caucheros esclavizados en las fronteras. Rivera logró, de manera lúcida, fundir la tragedia colectiva de los caucheros, con la tragedia individual de Artu-

ro Cova, marcada por su turbulento amor. Por eso en este relato hombre y naturaleza se confunden como un río que nace, crece, da muchas vueltas y se pierde en el mar, siguiendo un destino trágico en el cual el héroe no tiene injerencia, su suerte depende más de las acciones de otros hombres o de otras fuerzas por fuera de su comprensión.

Las denuncias que Rivera hizo en *El Nuevo Tiempo* de Bogotá, sobre todo tipo de irregularidades en la contratación del oleoducto Cartagena-Barrancabermeja, que involucraban desde al presidente Pedro Nel Ospina hasta al ex ministro Esteban Jaramillo, provocaron un gran escándalo en el Congreso y en el país entero. En 1928 viajó a La Habana a representar a Colombia en el Congreso internacional de inmigración y emigración. Después de cumplida su misión, se embarcó para New York; allí fundó y dirigió la Editorial Andes, y contrató con Ángel Flores y con Earl K. James la traducción de su novela. Simultáneamente, buscó las conexiones necesarias para pasarla al cine, sin resultados positivos a causa de sus exigencias nacionalistas. Más adelante, publicó la quinta y definitiva edición de *La Vorágine*, con más de tres mil correcciones.

Rivera conoció a Luis Franco Zapata, natural de Manizales, que había huido de Bogotá con la joven Alicia Hernández para evitar que la casaran con un anciano finquero. Franco y Alicia habían vivido por años, lejos de todo, en las orillas del Casiquiare, el río que une la cuenca del Orinoco con la del Amazonas, y después en Puerto Carreño y en Ciudad Bolívar. Le contaron a Rivera las zozobras de su fuga y de su vida en los llanos y la selva. Ese encuentro determinó, de alguna manera, la apuesta de Rivera por la escritura de la novela, con la lucidez que le daría el contacto de primera mano con el mundo de las caucherías y, más aun, en su condición de hombre de origen campesino, humilde, que privilegiaba la vida rural y cuestionaba la citadina.

La intensa actividad que desarrolló como lector, escritor y viajero, sin duda la fue dejando en las páginas de su novela; todo lo que había vivido desde la infancia en una relación casi mística con la naturaleza, y todo lo que le enseñaron los árboles, las bestias y el hombre.

Uno de los temas más importantes y más recurrentes de la literatura colombiana es el conflicto de los seres humanos con la desmesurada naturaleza tropical. Ningún autor nacional interrogó mejor ese tema ni lo desarrolló con más fuerza hasta hoy que Rivera. La realidad que se construye en *La Vorágine* ha sido de tal fuerza que Borges afirmó que no tenía la sensación de haber leído un libro sino de haber estado en un sitio. Esa singular relación de Rivera con Colombia no estaba hecha, como suelen estarlo los nacionalismos, de fanatismo y de rudeza, sino de perplejidad, de lucidez y de gratitud. Rivera creció en la vecindad de los enormes paisajes del alto Magdalena y vio las ciudades como una ruptura con el orden natural, en un tono romántico y fatalista a la vez, como lo manifiesta Cova (1978: 65):

¿Para qué las ciudades? Quizá mi fuente de poesía estaba en el secreto de los bosques intactos, en la caricia de las auras, en el idioma desconocido de las cosas; en cantar lo que dice al peñón la onda que se despide, el arbol a la ciénaga, la estrella a las inmensidades que guardan el silencio de Dios. Allí, en esos campos, soñé quedarme con Alicia, a envejecer entre la juventud de nuestros hijos, a declinar ante los soles de vegetales centenarios, hasta que un día llorara yo sobre su cadáver, o ella sobre el mío.

Rivera fue testigo de varios acontecimientos violentos: la Guerra de los mil días, el magnicidio, en las gradas del capitolio, del jefe liberal Rafael Uribe Uribe y el infierno de las caucherías de Julio César Arana, continuador de la crueldad de los conquistadores y precursor de las barbaries de hoy, quien había

instalado una industria de sangre en la selva hasta las regiones del Putumayo colombiano. El escritor huilense visitó caños y raudales, playones solitarios y caseríos perdidos en medio de condiciones económicas y de salud bastante deplorables.

Algo que se puede percibir en el espacio selvático de la novela es el contraste perturbador entre el mundo al que pertenecen los protagonistas, y el inmenso mundo virgen que gravita sobre ellos. Arturo Cova, hombre de ciudad, no ve otra salida que huir hacia los llanos; no ama a Alicia, pero no ha podido evadir la responsabilidad de salvarla, la lleva como si llevara un grillete atado a su pierna. El Casanare se extiende ante ellos como un horizonte de criaturas salvajes, un mundo inhóspito al que se resignan porque es su única posibilidad de escapar.

Desde el comienzo se puede presentir que el torbellino (la vorágine) va a devorarlos, pero el texto está hecho de la ilusión de un hombre que quiere sobrevivir a toda costa, y que está dispuesto a soportar todo peligro. La figura del mal, como fuerza determinante del destino de los hombres, no está presente en la naturaleza sino en la avidez del hombre por dominarla; el verdadero infierno no es la selva, sino la crueldad y la codicia de unos seres humanos, los campos de muerte de los empresarios del caucho; el horror está en los corazones y en las decisiones de los hombres.

El lenguaje de la novela, nutrido de vistosidades modernistas (ej: rútilo, tumido, másculo, sitibundo, nefario, livores) que se pueden atribuir a la juventud de su autor y a los hábitos de su época, no logra atenuar lo más importante: los personajes vigorosos y sus relaciones, lo dramático y auténtico de sus destinos, lo opresivo de las situaciones, la precisión de los detalles, que nos trasladan a un mundo minucioso y aplastante, dándonos la sensación de conjunto de haber visitado a la vez un mundo idílico y uno infernal. Así como la naturaleza se presenta pródiga, alternativa a la limitación de las ciudades, también

tiene la otra cara y es la de portadora de retos inmanejables para los hombres; lo que en un comienzo es una promesa se convierte, con el desarrollo de los acontecimientos, en un espacio de pesadilla.

El espacio geográfico de la novela se presenta de cuatro formas: la ciudad, el camino (río), el llano y la selva. En un lapso de aproximadamente siete meses (embarazo de Alicia) suceden los acontecimientos, en una atmósfera fatalista que parece escapar a una visión racional y conduce a los personajes al infortunio de manera permanente.

Arturo Cova, como héroe problemático, marca su devenir en relación con las acciones de los otros personajes: su necesidad de huir de Bogotá, la ambigua relación con Alicia y el obstáculo fundamental a sus intereses, representado por Narciso Barrera. Cada espacio y acción muestran la posibilidad de situaciones más destructivas para los personajes, sometidos a su inevitable desgracia, al influjo determinante del que se mencionaba como personaje mayor: la selva.

Rivera utiliza diferentes manejos del lenguaje para cada personaje. Por un lado, Cova es el poeta viajero, portador de unos valores justos y civilizados y de un lenguaje culto y sobrio. En contraposición, Barrera hace gala de una lengua elaborada, artificiosa, para canalizar su animadversión con Arturo y halagar a las personas que pueden servirle a sus intereses. Los caucheros tienen un lenguaje más pobre y con marcas dialectales que indican su origen regional y su baja condición social.

Los acontecimientos fundamentales son: salida de Bogotá, llegada al llano, ingreso a la selva. Dejar la ciudad implica abrirse a otros mundos, alejarse de la precaria modernización del país y reencontrarse con el campo, espacio muy significativo para el autor. Los llanos del Casanare se convierten en un primer lugar de descanso, de transición entre la relativa seguridad de la ciudad y la incertidumbre de la

jungla. Ésta representa la imposibilidad del regreso, la incapacidad del hombre para fijar su destino y el desenlace fatal, resultados de sus contradicciones como ser propio de la modernidad (1978: 83): “¡Oh, selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina! ¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde?”. A medida que se desarrollan los acontecimientos, casi todos negativos, el héroe siente nostalgia por lo que va dejando atrás, siempre considerando que cada paisaje abandonado es mejor que el presente; sueña con algunos sitios amenos, con espacios que le representan alguna comodidad y descanso, cuando en realidad los ha tenido sólo en muy contadas ocasiones.

La visión que tiene el narrador -a veces Cova, otras Silva, algunas imprecisa- de los personajes da cuenta de su valoración diferenciada. Aquellos que poseen un registro lingüístico culto, civilizado, aparecen como los más favorecidos por la fortuna; las mujeres representan el pecado y la perdición de los hombres; los caucheros y colonos menores cargan con todas las desgracias, y los indígenas son vistos de manera bastante discriminatoria y despectiva, casi como un reflejo del supuesto carácter superior del hombre blanco.

El prólogo y el epílogo de la novela se pueden ver como recursos del autor para dar un valor histórico a su creación y lograr mayor efecto en el pacto narrativo establecido con el lector. La mediación fijada por la documentación que manejó Rivera es fundamental en el momento de acercarse al texto, ya que al tener la referencias de los hechos reales la recepción se ve afectada en la síntesis de la vida que presenta: la tensión antagónica entre el bien y el mal, el amor y la muerte, la ambición y el destino. Se podría afirmar que en medio de los acontecimientos, en la ciudad, el llano o la selva, la voluntad del hombre no es absoluta ni directa; sus decisiones no logran ser autónomas pues van a estar determinadas también por las acciones de otros hombres y por fuerzas superiores a

su entendimiento, ya sean el destino particular o las condiciones históricas predominantes.

EL INFIERNO EN LA CIUDAD

En *Satanás*, como en *La Vorágine*, la condición de los personajes también se ve marcada por la complejidad de las relaciones fatídicas. En la figura de Campo Elías Delgado se concentran las ambigüedades de un ser atormentado, definido en su odio hacia el mundo que le ha tocado vivir, acosado por sus fantasmas; él ve como única salida la muerte, la destrucción del mundo y de los seres que lo habitan, incluyendo a él mismo. La ciudad moderna, Bogotá, con sus contrastes y dificultades, lo encierra en una insufrible selva insufrible de concreto y conduce a todos los personajes a ser devorados por el torbellino de los acontecimientos que ya no responde a ningún intento de orden civilizado.

El autor, Mario Mendoza, toma un acontecimiento de la realidad bogotana, la matanza sucedida en el restaurante Pozzetto en 1986, para mostrar el infierno que vive en la mente de sus personajes y que es reflejo del sinsentido de la vida moderna. El caos se apodera de los hombres y de manera similar a lo que sucede en novela de Rivera, son las fuerzas superiores a la racionalidad humana (¿el mal, el destino?) las que determinan las acciones que, inevitablemente, llevarán a los personajes a un desenlace fatal. Sacerdotes, jóvenes de ambos sexos, hombres y mujeres de diversa condición, terminarán reunidos en ese restaurante para degustar su última cena y demostrar, una vez más, que no está en nuestras manos decidir el futuro.

Mendoza, hace una advertencia al comienzo de su obra (2002: 7): “Aunque muchos de los sucesos que aparecen en esta historia son de fácil comprobación en la realidad y constituyen uno de los capítulos más amargos de la historia de Bogotá en las últimas décadas, tanto los personajes como la trama pertenecen

exclusivamente al territorio de la ficción. No es la intención del autor ofender o perjudicar a ninguna persona vinculada de manera directa o indirecta con esta historia”. Y cierra el texto con un epílogo referido a una nota de periódico que relaciona los hechos de Pozzetto con una posesión demoniaca. Estas marcas establecen un pacto narrativo con el lector, señalan la relación entre realidad y ficción que va a mostrar todo el texto; aunque también queda establecida una posición ambigua del autor al no querer ir más allá con la construcción novelesca.

Con claras alusiones a obras cinematográficas (*Taxi driver*, *The exorcist*) y a hechos históricos y policíacos (toma del Palacio de Justicia, desastre de Armero, asesinatos), Mendoza conduce su historia a través de diez capítulos en los que se muestra una visión pesimista, destructiva y fatalista. Con títulos como “Una presencia maligna”, “Diario de un asesino” o “Fuerzas descomunales”, el autor lleva a sus personajes (María, Andrés, el padre Ernesto, Campo Elías) por espacios urbanos cargados de deseo, infortunio, desesperanza y fatalidad.

Ellos tienen cortos momentos de descanso; la mayoría de los acontecimientos indica la presencia del mal en sus vidas, más allá de lo que puedan generar sus decisiones incorrectas o la forma en que enfoquen sus vidas. *Satanás* y *La Vorágine* tienen una relación cercana en su desenlace fatal, en la concepción de un mundo complejo y en el cuestionamiento de la modernización que se vive en las ciudades.

La obra de Mendoza, en general, tiene una clara posición de distanciamiento frente al romanticismo; sus personajes no están añorando ningún espacio o momento agradables, ya sea en la ciudad o en el campo. Por el contrario, están experimentando una zozobra permanente a lo largo de la narración, resultado de sus acciones irracionales que conducen, inevitablemente, a un desenlace fatídico. No obstante, se podría considerar algún matiz romántico –en sentido inver-

so— en ciertos acontecimientos en los que los personajes elucubran situaciones o paisajes idílicos que no han vivido. Es el caso de Andrés, el joven pintor, quien desea emular los pasos del maestro Paul Gauguin, cuestionador de la forma de vivir europea (2002: 234): “El viejo Gauguin, aburrido de la insensatez y la banalidad de la cultura occidental, maldiciendo de día y de noche en los confines de la Polinesia”. Andrés lo imagina en ese radical cambio de vida y cuestiona la situación de muchos hombres, obligados a vender sus sueños en una cultura de consumo.

En ese sentido, Campo Elías Delgado, como héroe problemático encargado de resolver el desenlace de la historia, también siente añoranza por aquello que no pudo ser, obligado por su visión fatalista (2002: 259): “Sin motivo alguno es asaltado por una nostalgia intempestiva, una especie de melancólica contemplación de aquellos individuos que le hubiera gustado ser (...)”. Y en contraposición a esa condición, optará por cumplir su destino, pues en él ya no hay alternativa para una salida racional.

Hay en *Satanás* una valoración crítica de la modernidad, a pesar de que muestre la ciudad moderna de forma un poco estereotipada. La racionalidad no tiene lugar en el confuso espacio urbano moderno; de esta manera se configura una visión premoderna que obedece a los patrones de orden mitológico, como la creencia ciega en el poder del mal, dejando de lado las estructuras de un proyecto ilustrado.

Con estos elementos, la novela tiene una axiología básicamente fatalista, sus personajes cumplen un destino ineludible, de destrucción, sin ser conscientes de lo que están viviendo o de que pudieran cambiar su situación. En esta evaluación de la realidad no queda espacio para las soluciones racionales a las que podrían recurrir los personajes; ellos, en su mayoría, están asumiendo una postura inflexible, carente de sensatez.

Valgan aquí las palabras del filósofo Fichte (1994: 19): “Estoy bajo la inexorable fuerza de la más rigurosa necesidad; si ésta me destina a ser un loco o un vicioso, lo seré sin duda, si me destina a ser sabio y bueno, sin duda seré sabio y bueno. No es culpa ni mérito suyo, ni tampoco mío. Ella obedece a sus propias leyes, y yo a las suyas; una vez comprendido esto, será lo más cuerdo subordinar mis deseos a los suyos, puesto que a ella está subordinado mi ser todo”. En esta medida se da el cuestionamiento acerca de cuáles son las posibilidades de la voluntad y, por ende de la razón, para escoger un camino adecuado, aunque la propuesta del pensador alemán es bastante definitiva.

Campo Elías asume su condición vital cargado de un rechazo visceral a lo que le ofrece el mundo (Mendoza, 2002: 142): “Estoy harto de todo. Mi vida no tiene ninguna esperanza. Ya es tarde para hacerme ilusiones. Detesto la existencia que llevo, no hay nada alrededor mío que me entusiasme, que me dé confianza en el futuro, que me obligue a luchar para salir de los infiernos”. Esta confrontación, de tono definitivamente pesimista, lo llevará a cumplir con su destino final, opción que él, en medio de tantos tormentos, no podrá eludir.

La ciudad contemporánea, como Bogotá, necesariamente congrega todo tipo de creencias: premodernas, modernas y postmodernas. No es gratuito que en ella se den cita gentes ilustradas, usuarias de la tecnología y de la racionalidad, con grandes masas, poco ilustradas, que responden a concepciones míticas del mundo y cifran sus esperanzas en la ‘suerte’ y la ‘fortuna’ reflejadas en el arraigo de la religión y en un culto desafortunado a los juegos de azar, más que a una ética del trabajo.

De todos modos, aunque somos agentes inteligentes que recurren al pensamiento para abrirse paso en un mundo dificultoso, somos también individuos poseedores de un conocimiento limitado, obligados a

tomar decisiones basadas en una información fragmentaria; nuestras elecciones y decisiones proponen algunas salidas, pero aquello que finalmente determina el desarrollo de los hechos es una fuerza que supera nuestro control práctico y cognoscitivo.

La visión fatalista de *Satanás* es muy cercana a la configuración cultural de la suerte que se convierte en un utilísimo instrumento de auto exculpación, muy alejada de la racionalidad moderna que pretende dominar en el mundo contemporáneo. La suerte, ineludible condición en la novela, es una fuerza irracional, poco tomada en cuenta por el pensamiento moderno, que impide que la vida humana se someta por completo a la gestión de la razón. Su presencia en el escenario del mundo está confirmada por el poder del azar, el caos y la elección, de forma abrumadora. Ser genuinamente humano, aún en la visión novelesca, es ser un agente libre y autónomo; ello no significa necesariamente ser impredecible. El solo hecho de que el hombre sea animal racional significa que somos mucho más que razón, y nada impide a nuestra racionalidad reconocer que esto es así.

Los personajes de *Satanás* están articulados en un sistema en el que predomina el fatalismo. El padre Ernesto recurre a una alternativa, y es que ante la disyuntiva de seguir entre el sacerdocio o volver a la vida civil, al lado de Irene, opta por esta última vía pues responde a lo que verdaderamente desea. Su sobrino Andrés también llega a considerar posibilidades racionales, a pesar de estar acosado por visiones demoniacas muy fuertes. En cierto momento, Ernesto se encuentra doblegado por las fuerzas demoniacas, no puede exorcizar a la niña de La Candelaria, pero en su vida cotidiana supera la obligación de los hábitos religiosos y elige otro camino, en contra del peso de la institucionalidad católica, pero apoyado en su racionalidad.

Asumir a Campo Elías Delgado como el depositario principal de las fuerzas del mal implica que el autor

resuelve la problemática de todos los personajes a través del fatalismo extremo, lo cual significa necesariamente la muerte para los personajes centrales. En Campo Elías, desde el fatalismo, se configura una visión premoderna del mundo, todos los acontecimientos conducen necesariamente a la destrucción, casi a manera de solución moralista, pues él se siente como un ángel exterminador encargado de castigar a los pecadores. Las faltas de éstos son variadas (ruptura de celibato, homicidios, relaciones sexuales indiscriminadas, etc...) y motivan con suficiencia al héroe problemático para desencadenar los trágicos sucesos de su enfermiza visión.

La concepción de la inevitabilidad del destino, casi siempre destructivo, ha estado presente en muchas culturas, en todas las épocas. En voz del filósofo griego Plutarco (1996: 16) se da claramente esta forma de ver el mundo: "(...) el destino, según se dice en el Fedro, podría definirse como un enunciado divino, intransgredible, merced a una causa que no se puede eludir (...)". Considera, además que los hombres están regidos por niveles de inteligencia superiores a su discernimiento. Así, "(...) la más alta y primera es la inteligencia o voluntad del primer dios, bienhechora de todas las cosas, según la cual, desde el principio, están ordenados del todo, cada una de las cosas divinas; la segunda es la de los dioses secundarios, que se mueven en el cielo: de acuerdo con ella, se hacen ordenadamente las cosas mortales (...) razonablemente podría ser llamada tercera, la providencia y previsión de todos aquellos demonios que, colocados en torno a la tierra, son guardianes y supervisores de los actos humanos", asumiendo una condición de armonía para todas las acciones del universo.

A pesar de esta visión, Plutarco contempla un espacio para la voluntad humana pues, según dice, ninguna ley ni ningún ordenamiento es superior al saber, ni es conveniente que la mente esté sujeta o sea esclava de algo, sino que al contrario, es conveniente

que sea directriz de todas las cosas, para actuar con verdadera inteligencia y libertad.

Otros personajes del relato de Mendoza muestran diversas maneras de encarar los problemas, pero que están unificadas por la concepción de pecado. María, muchacha virginal, es violada, como si recibiera un castigo por los robos que ha hecho; luego decide cobrar venganza propiciando la muerte de los criminales. A este acontecimiento le sigue el sentimiento de culpa en el que será ayudada por su protector, el padre Ernesto. La novia de Andrés, Angélica, expiará sus culpas, al estar enferma de sida, de una manera más cínica y mundana practicando una promiscuidad sexual desaforada.

Andrés y Ernesto aparecen como los personajes más ilustrados: han tenido buena educación y disfrutan de cierta solvencia económica. En diferentes pasajes del texto mostrarán que, a pesar de las fuerzas malignas, aún les acompaña la racionalidad. Campo Elías también ha accedido a un buen nivel educativo y vivencial, ha viajado, sabe inglés y va a culminar su carrera de lenguas modernas. A diferencia de los otros, él no muestra la culpa cristiana por las acciones realizadas –faltas cometidas–, sino que asume la responsabilidad por su desespero en el mundo y por la opresión que le imprime el demonio.

El espacio fundamental de la novela se concreta en la ciudad. Bogotá, urbe tercermundista, muestra los conocidos problemas de los grandes centros urbanos, como son la pobreza, la marginalidad, el desempleo, la violencia y la inequidad socioeconómica. La configuración de la ciudad, con toda su crisis, será el marco propicio para la prevalencia de formas arcaicas de pensamiento, premodernas, sobre las propias de una racionalidad moderna.

La condición fatalista, y específicamente satánica, está apoyada también en los epígrafes iniciales del texto: “Cada día avanzamos un paso más hacia el infierno,

sin horror, a través de tinieblas infames (Baudelaire). Aquel a quien la Biblia llama Satanás, es decir, el Adversario (Carrère). Yo soy Legión, porque somos muchos (Marcos)”. Apuntes de este corte podrían llevar a considerar la carga ideológica, de corte religioso, que tiene la novela. Es inevitable captar un tono conservador (¿godo, jesuita?) en el tratamiento que le da Mendoza a su historia. Aparte de la visión fatalista, la ausencia de racionalidad es palpable en la solución a la crisis que viven los personajes, más aún con cierto nivel de inverosimilitud del relato, afectado en buena parte por las características de la escritura, en clara vinculación con el relato periodístico.

Mendoza (Bogotá, 1964) estudió literatura en la Universidad Javeriana y se especializó en literatura hispanoamericana en la Fundación José Ortega y Gasset, en Toledo. Ha sido profesor universitario y periodista en diversos medios. Su interés fundamental en narrativa se centra en la vida urbana, particularmente en el bajo mundo; en él ha encontrado material suficiente para mostrar la metrópoli caótica y miserable en que viven millones de seres. Con el libro *La travesía del vidente* (1995) obtuvo el premio de cuento del Instituto Distrital de Cultura y Turismo; además, ha escrito las novelas *La ciudad de los umbrales* (1992), *Scorpio City* (1998), y *Relato de un asesino* (2001); en el 2002 con *Satanás* obtuvo el premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral. Sin lugar a dudas, este último reconocimiento internacional le ha dado un lugar privilegiado en el campo literario del continente, aunque haya recibido críticas bastante negativas por su escritura esquemática y, en ciebanalizante. El lugar que ahora ocupa en el campo colombiano habría que estudiarlo en relación con algunos de los escritores más importantes de estos tiempos como Enrique Serrano, Alonso Sánchez Baute, Santiago Gamboa y Héctor Abad, entre otros.

En su narrativa es recurrente la mirada sobre personajes cotidianos, infortunados, muchas veces impulsados a cometer crímenes. La experiencia que ha

tenido como periodista y el pronunciado interés por la crónica policíaca son las marcas principales de su ejercicio literario que nos permitirían explicar esa clase de escritura. A través de sus novelas, Mendoza toma una posición crítica frente a la modernidad; para él no están dadas las condiciones materiales e ideológicas que garanticen el éxito del proyecto moderno y una muestra de ello son la miseria y desequilibrio que se viven en las grandes urbes.

Sobre este aspecto es bueno recordar algunas declaraciones que el autor ha hecho (Mendoza, 2004: 13): “En mis anteriores tres novelas había trabajado sobre un tema que me obsesiona y que me parece cada vez más vigente. Me refiero al fracaso de la modernidad: una aventura de quinientos años que se inicia con los hombres del Renacimiento y que concluye en el siglo XX con la Segunda Guerra Mundial”. Mendoza resalta la crisis en que ha entrado la sociedad occidental después de los años cincuenta, y que sólo tiene posibilidad de empeorar. En *Satanás* la crisis social se agudiza y Campo Elías se convierte en el termómetro de esa extrema situación, que en el caso colombiano se complica por el conflicto armado que lleva más de cuarenta años. El autor hace eco de la expresión de Álvaro Mutis acerca de nuestra ‘vocación de masacre’ y, con una mirada apocalíptica, señala: “Nosotros ya nunca seremos como Nueva York, sino que Nueva York será cada vez como nosotros: es la consolidación de nuestro ámbito de caos y nuestra potencia de desorden” (Mendoza, 2004: 15).

En la novela de Mendoza se evidencia la condición dependiente de los personajes, tendiendo a una reducción en que no son algo por sí mismo, sino una manifestación de fuerza extrañas. La voluntad, como principio vivo de la razón, es la razón misma concebida pura e independiente; la razón es por sí misma activa y debería manifestarse como tal. Rivera ofrece otras soluciones más cercanas a la razón, aunque el resultado sea también destructivo.

La Vorágine tiene un resultado más adecuado y crítico en torno a la modernidad. Su posición no lleva a considerar que las acciones fundamentales de los hombres estén sometidas a un destino irracional, sino más bien al cruce de varios factores, como son las decisiones de otros hombres, las condiciones del medio y el malogrado uso de su razonamiento. En últimas, *Satanás* responde más a unas condiciones propias de una sociedad capitalista en la cual lo importante es tener los medios para acceder a los productos culturales, sin necesidad de cuestionarse. La novela, estructurada en un lenguaje muy cotidiano, de fácil consumo y avalada por grandes campañas publicitarias ha logrado tener un gran impacto en lectores de varios países. Bajo estas condiciones, la obra de Mendoza se convierte en una salida facilista para las complejas problemáticas urbanas: si la racionalidad moderna no las resuelve, bienvenidos sean el fatalismo y la irracionalidad.

A pesar de la distancia temporal que media entre las dos novelas, es patente la condición de fatalidad que determina las acciones de los seres y la imagen del mundo como infierno en que ellos están condenados a vivir. No importa que las acciones se desarrollen en la jungla natural o en la selva de cemento, de cualquier manera los personajes están sometidos a ver que su capacidad racional no tiene opciones ante el peso de los acontecimientos, al parecer dominados siempre por fuerzas desconocidas. Ni siquiera las condiciones tecnológicas del mundo contemporáneo ayudan a los personajes de un ámbito urbano como el presentado en *Satanás*; para ellos es más fuerte la carga de la culpa y el mito, la razón los ha abandonado y hay que cumplir con el ineludible destino, condición que parecería más natural y lógica en *La Vorágine*. En últimas, estas marcas no se han ido de nuestro mundo actual: a pesar de los avances científicos, de la confianza en los cambios políticos y económicos y de la amplia producción artística, no vislumbramos una clara situación racional en nuestros proyectos, casi estamos sujetos a seguir viviendo en la insensatez y la desesperanza.

BIBLIOGRAFÍA

- Charria, R. *José Eustasio Rivera en la intimidad*. Bogotá: Tercer Mundo, 1963.
- Curcio, A. *Evolución de la novela colombiana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuevo, 1957.
- Fichte, J. *El destino del hombre*. Buenos Aires: Porrúa, 1994 (edición original en alemán, 1797).
- Gámez, P. *Un diálogo con Mario Mendoza*. En revista virtual Librusa, septiembre 2004.
- Mendoza, M. *Satanás*. Bogotá: Planeta, 2002.
- Neale-Silva, E. *Horizonte humano. Vida de José Eustasio Rivera*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Mutis, Á. *Contextos para Maqroll*. Bogotá: Colcultura, 1997.
- Pineda, Á. *La fábula y el desastre. Estudios críticos sobre la novela colombiana 1650-1931*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 1999.
- Plutarco. *Acerca del destino*. México: UNAM, 1996.
- Rescher, N. *La suerte*. Santiago, Andrés Bello, 1997 (edición original en inglés, 1995).
- Rivera, J. *La Vorágine*. Bogotá: Ediciones Emfasar, 1978.