

“¡Árboles! ¡Árboles! ¡Árboles!” La representación de la selva en *Canaima* de Rómulo Gallegos (1935)

BÉATRICE MÉNARD

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA

beatrice.menard@parisnanterre.fr

1. La narrativa de la selva representa diversos espacios referenciales que tienen en común la exuberancia de un bosque tropical húmedo caracterizado por una gran diversidad de árboles y una gran abundancia de especies vegetales y animales que se extienden sobre vastos territorios geográficos siempre verdes. Mundo cerrado, misterioso, de difícil acceso, como si se protegiera de los intrusos para preservar formas primitivas de vida, la selva es el escenario de numerosas novelas y cuentos hispanoamericanos, cual sea la corriente literaria a la que pertenezcan. *Anaida* (1872) de José Ramón Yepes, *Cumandá* (1879) de Juan León de Mera, los *Cuentos de la selva* (1918) de Horacio Quiroga, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Canaima* (1935) de Rómulo Gallegos, *La serpiente de oro* (1935) de Ciro Alegría, *El camino de El Dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri, *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa, *Maladrón* (1969) de Miguel Ángel Asturias, *Daimón* (1981) de Abel Posse, se ubican en la selva, cuya prodigiosa vegetación da lugar a barrocas descripciones y despierta sentimientos ambiguos en los personajes, provocando fascinación o repulsión, cuando no los dos. Espacio conflictivo donde el protagonista vive experiencias extremas, la selva se sueña como un espacio mítico, un paraíso a conquistar, pero se convierte en “infierno verde” (Gallegos, 1996; 120) cuando el hombre blanco se atreve a entrar en el jardín del Edén. José Eustasio Rivera designa al hombre civilizado como el “paladín de la destrucción” (Rivera, 2003; 297) que viola un orden paradisiaco primordial. Se entabla un “duelo a muerte” (Rivera, 2003; 245) con la selva, que “se defiende de sus verdugos, y al fin el hombre resulta vencido” (Rivera, 2003; 245) tal como lo afirma el personaje de Clemente Silva en *La vorágine*. La selva domina y consume a los hombres que se aventuran en ella. Se convierte en el gran personaje del relato y es el escenario de las pasiones humanas, refugio de perseguidos y aventureros.

2. Fernando Aínsa advierte en *Identidad cultural de Hispanoamérica* que la selva se representa en la narrativa regionalista como un espacio inédito y escondido en el que el personaje está en pos de su identidad. Numerosas novelas y relatos situados en la selva tratan la temática del “viaje-búsqueda” (Aínsa, 1986; 233) en el que el protagonista descubre su auténtica identidad al término de su recorrido iniciático, tras sufrir una profunda transformación. El esquema narrativo de la novela de la selva pone en escena a un personaje que huye de la ciudad para refugiarse en el mundo primordial de la selva. Es el caso de Marcos Vargas, personaje principal de *Canaima* de Rómulo Gallegos, oriundo de Ciudad Bolívar y que oye el “llamado de la selva¹” desde la edad juvenil. Cautivado por los cuentos de los “rionegreros” (Gallegos, 1996; 7), Marcos Vargas sueña con abandonar Ciudad Bolívar para adentrarse en la selva guayanesa, atraído por las míticas riquezas del mundo selvático, invitación a la aventura y a la fortuna:

[...] selvas caucheras desde el alto Orinoco y sus afluentes hasta el Cuyuní y los suyos hasta las bocas de aquél, sarrapiales del Caura, oro de las arenas del Yuruari, diamantes del Caroní, oro de los placeres y filones inexhaustos del alto Cuyuní... Guayana era un tapete milagroso donde un azar magnífico echaba los dados y todos los hombres audaces querían ser de la partida (Gallegos, 1996; 6).

3. Cumbre de la corriente regionalista, designada por Charles Minguet como una obra de “aspectos polifacéticos” (Minguet, 1996; XIX) caracterizada por su “riqueza polisémica²” (Minguet, 1996; XIX), *Canaima* tiene por principal escenario geográfico la selva guayanesa venezolana y narra el proceso de transformación del personaje de Marcos Vargas en su confrontación con el medio natural. El narrador heterodiegético se centra en la vivencia personal de Marcos Vargas conforme el protagonista va descubriendo el entorno selvático, cambiando de modo de ser. La novela se basa en un importante material documental consecutivo al viaje que hizo Rómulo Gallegos a Guayana desde el 15 de enero hasta el 9 de febrero de 1931. Como lo indica Gustavo Guerrero, las notas tomadas por Gallegos “a lo largo del recorrido entre Ciudad Bolívar y las selvas del Yuruari” (Guerrero, 1996; 277) fueron reunidas en un cuaderno de viaje y sirvieron para documentar la redacción de *Canaima*. Efraín Subero precisa que tras su llegada a Ciudad Bolívar, el autor venezolano se dirigió a Upata cruzando el río Caroní

1 Alusión al título de la novela de Jack London, *El llamado de la selva* (1903).

2 Charles Minguet designa en particular *Canaima* como una “novela orográfica” (Minguet, 1996; XVIII) por el gran número de ríos de la cuenca del Orinoco mencionados en la obra.

en chalana por el paso de Caruachi. Gallegos siguió después hasta San Félix antes de volver a Upata tras haber visitado los saltos de Macagua. De ahí se rindió a Guasipati y a Tumeremo y sus alrededores “que con sus nombres propios traslada a la novela: La Pica de Súa-Súa, La Bomba, El Dorado” (Subero, 1996; 313).

4. El título de la novela revela la dimensión mítica de la selva al ser simbólicamente compuesto del nombre del maléfico espíritu de la selva en la mitología de los indios Maquiritares, Arecunas, Guaicas y Macusi. *Canaima* figura la naturaleza en su aspecto destructivo, y se opone a Cajuña espíritu benéfico, en la eterna lucha del bien contra el mal:

–¡Canaima!

El maligno, la sombría divinidad de los guaicas y maquiritares, el dios frenético, principio del mal y causa de todos los males, que le disputa el mundo a Cajuña el bueno. Lo demoníaco, sin forma determinada y capaz de adoptar cualquier apariencia, viejo Arhrimán redivivo en América (Gallegos, 1996; 121).

5. Centraremos nuestro análisis en la representación a la vez realista y poética que *Canaima* ofrece de la selva guayanesa a lo largo del recorrido iniciático efectuado por Marcos Vargas en este ámbito “fascinante” y “misterioso” para retomar dos de los adjetivos más frecuentemente utilizados por Gallegos para calificar el espacio selvático. Indagaremos en los pasos de Marcos Vargas por la selva siguiendo las etapas de la transformación que impacta su ser al contacto del inconmensurable mundo vegetal.

1. El descubrimiento de la selva

6. El primer apartado del capítulo XII, titulado “Canaima”, marca una etapa fundamental en la ficción narrativa ya que corresponde al momento en que Marcos Vargas se interna en la selva tras haber matado a Cholo Parima para vengar la muerte de su hermano. El narrador omnisciente relata la experiencia vivida por el personaje principal al descubrir la selva, mostrando cómo el paisaje actúa en las emociones del hombre.
7. El inicio del capítulo narra la evolución de la percepción de la selva por Marcos Vargas, desde la decepción experimentada por el personaje frente al paisaje selvático hasta su mejor comprensión del ámbito natural conforme va penetrando en ella. “Canaima” evoca también el proceso de deshumanización sufrido por el hombre expuesto al poder de destrucción de la selva.

Describe la lucha del hombre para progresar en la selva y la fascinación que el paisaje selvático acaba por ejercer sobre Marcos Vargas, con su irreprimible poder de seducción.

8. El realismo propio de la novela regionalista se trasluce en “Canaima” en la descripción de la vegetación y de la fauna selváticas, con referencias a plantas típicas de esta zona geográfica –“musgos”, “líquenes”, “bejucos”, “chiquichique” (Gallegos, 1996; 119) y a algunos de los animales salvajes o dañinos que la pueblan –“dantas”, “tigres”, “insectos”, “serpientes” (Gallegos, 1996; 120)–, poniendo el acento en la dificultad de la vida en la selva. El carácter documental de la descripción estriba también en el uso de vocablos característicos de la explotación de la selva guayanesa por el hombre en el primer tercio del siglo XX, con nombres de embarcaciones indígenas –“curiara”, “bongo”, “falca” (Gallegos, 1996; 119)–, y alusiones a técnicas de navegación: “la temeridad en la curiara espiera contra el torrente arrollador [...] el brazo del práctico que sostiene el canaleta que hará de timón” (Gallegos, 1996; 119). La fase de descubrimiento de la selva atestigua ya la lucha de Marcos Vargas para abrirse camino por ella, por los obstáculos del terreno causados por los animales –“penosas jornadas a pie por los trajines de las manadas de dantas salvajes” (Gallegos, 1996; 119-120)– y por los senderos ya abiertos por los indios y los caucheros –“trochas [...] picas” (Gallegos 1996; 120)– en la tupida vegetación tropical. El narrador releva de antemano la presencia del indio en la selva y sus primitivas técnicas para protegerse de los ataques de los insectos y de las serpientes: “grasas con que embadurnan sus cuerpos” (Gallegos, 1996; 120). Pone de realce la insuficiencia de los medios al alcance del hombre para enfrentarse con el ingente poder de crecimiento de la naturaleza salvaje: “machete en mano [...] maraña intrincada” (Gallegos, 1996; 120). Pero los resultados obtenidos por el hombre en su tentativa para domar y explotar la selva, parecen irrisorios en comparación con el enorme potencial vital de la selva virgen: “variedad infinita [...] torrente de savia” (Gallegos, 1996; 119).

9. El capítulo “Canaima”, subraya la imperecedera influencia ejercida por la selva en Marcos Vargas por medio de una anticipación enfática –“He aquí la selva fascinante de cuyo influjo ya no se libraría Marcos Vargas” (Gallegos, 1996; 119)– que anuncia desde el umbral de la selva la ineludible transfiguración que el protagonista va a conocer en su marco. Mediante un juego de repetición, el narrador recalca el proceso de “deshumanización” (Gallegos, 1996; 119) del que es víctima el hombre en la selva, deshumanización

que culmina en el “embrutecimiento” (Gallegos, 1996; 119). La anáfora del sustantivo “deshumanización” sintetiza la hostilidad del medio natural contra el hombre en eco a la frase nominal “La selva antihumana” (Gallegos, 1996; 119). La selva se personifica como auténtico personaje del relato por su antagonismo con Marco Vargas y mediante diversas prosopopeyas: “troncos [...] delgados, raquíuticos”, “columnas [...] estranguladas” (Gallegos, 1996; 119). Por antítesis con la primera impresión de la selva, la comparación “estranguladas por bejucos tan gruesos como troncos de árboles” (Gallegos, 1996; 119) subraya el poder de destrucción de la selva, así como la hipérbole “fuerzas descomunales” (Gallegos, 1996; 119). La frase “Quienes transponen sus lindes ya empiezan a ser algo más o algo menos que hombres” (Gallegos, 1996; 119) pone de realce la frontera entre la ciudad y la selva, la civilización y la barbarie, y subraya la transformación radical que sufre el hombre, ya que pierde, literalmente, lo que hace la especificidad del ser humano: el hombre tiene que deshumanizarse para sobrevivir en la selva. El narrador omnisciente evoca la “deshumanización por la temeridad” (Gallegos, 1996; 119) cuando el hombre renuncia a su instinto de conservación en su lucha por la vida, desafiando los peligros naturales. La escena de costumbres que describe el descenso de los “raudales del Cuyuní” (Gallegos, 1996; 119) caracteriza la fuerza de agresión del río por la repetición con variante del “angosto canal erizado de escollos” (Gallegos, 1996; 119) y de las “gargantas de granito sembrados de escollos” (Gallegos, 1996; 119):

La deshumanización por la temeridad en la curiara espiera contra el torrente arrollador de los raudales, la proa hundida entre las hirvientes espumas, tensa la espía de chiquichique de cuya resistencia depende la vida; o chorrera abajo por el angosto canal erizado de escollos, de riscos filudos, vertiginosamente, contenido el respiro, azaroso el destino bajo el brazo del práctico que sostiene el canalete que hará de timón, después de la suerte echada al ordenar al borde del rápido (Gallegos, 1996; 119).

10. Este párrafo forma una sola oración gramatical cuyo ritmo entrecortado imita los obstáculos que se oponen al hombre y cuya extensión remeda la falta de respiración de Marcos Vargas, arrastrado por el río y dispuesto a poner en peligro su vida por la “embriaguez sobrehumana” (Gallegos, 1996; 119) que lo invita a superar los límites humanos. La armonía imitativa “el torrente arrollador de los raudales” (Gallegos, 1996; 119) semeja el ruido ensordecedor del agua mediante la repetición de líquidas ([l], [r]), oclusivas ([t]) y fricativas ([d]). La metáfora “laberinto de la muerte” (Gallegos, 1996;

119) recalca el carácter intrincado de los raudales del Cuyuní y su infernal peligrosidad.

11. A lo largo del apartado, la evolución de la relación entre el hombre y la selva se evoca mediante la percepción que Marcos Vargas tiene del paisaje que lo rodea, del desengaño a la fascinación. Las impresiones del protagonista cambian conforme va penetrando en la selva y aprende a conocerla mejor. Domina primero un sentimiento de frustración ya que la visión del espacio natural no corresponde a las ideas preconcebidas del personaje, enfrentado por primera vez a la realidad concreta de la selva:

Al principio fue la decepción. Aquello carecía de grandeza; no era, por lo menos, como se lo había imaginado. No se veían árboles corpulentos en torno a cuyos troncos no alcanzasen los brazos del hombre para abarcarlos; por lo contrario, todos eran delgados, raquíticos, diríase, a causa de la enorme concurrencia vegetal que se disputaba el suelo.

“¿Y esto era la selva? –se preguntó –¡ Monte tupido y nada más!” (Gallegos, 1996; 119).

12. El párrafo citado, en estilo indirecto libre, y la réplica en estilo directo que sigue inmediatamente, expresan la desilusión del protagonista al no encontrarse ante el majestuoso espectáculo que pensaba contemplar. Sin embargo, a continuación, la conjunción adversativa “pero” notifica el cambio de percepción de Marcos Vargas, que toma progresivamente conciencia de la grandeza de la selva, la cual estriba en la multitud de los elementos de los que se compone el decorado vegetal:

Pero luego empezó a sentir que la grandeza estaba en la infinitud, en la repetición obsesionante de un motivo único al parecer. ¡Árboles, árboles, árboles! Una sola bóveda verde sobre miríadas de columnas afelpadas de musgos, tiñosas de líquenes, cubiertas de parásitas y trepadoras, trenzadas y estranguladas por bejucos tan gruesos como troncos de árboles. ¡Barreras de árboles, murallas de árboles, macizos de árboles! Siglos perennes desde la raíz hasta los copos, fuerzas descomunales en la absoluta inmovilidad aparente, torrente de savia corriendo en silencio. Verdes abismos callados... Bejucos, marañas... (Gallegos, 1996; 119).

13. La repetición incesante de lo mismo le hace perder a Marcos Vargas todos sus puntos de referencia físicos y morales. Por su extrema fecundidad, la selva se define como un desafío al entendimiento humano ya que se caracteriza tanto por su unidad como por su pluralidad: “una sola bóveda verde sobre miríadas de columnas” (Gallegos, 1996; 119). El principio del apartado “Canaima” formula la fundamental paradoja de la selva que deshumaniza al hombre: “¡Árboles! ¡Árboles! ¡Árboles!... La exasperante

monotonía de la variedad infinita, lo abrumador de lo múltiple y uno hasta el embrutecimiento” (Gallegos, 1996; 119). La cuádruple ocurrencia de “¡Árboles! ¡Árboles! ¡Árboles!...”, con una variante tipográfica a lo largo del apartado, cambia paulatinamente de significado ya que si esta geminación expresa primero la decepción del personaje frente a la profusión vegetal, revela a continuación su admiración y culmina con la expresión de su fascinación.

14. “Canaima” es representativo de los recursos literarios empleados en la novela para describir la selva guayanesa mediante procedimientos estilísticos que se ciñen a los caracteres distintivos del espacio selvático. Asistimos a un auténtico retrato de la selva con numerosos detalles visuales, en particular con la insistencia en el predominio del color verde por medio de la repetición –“Una sola bóveda verde”, “Verdes abismos callados” (Gallegos, 1996; 120)– y de la anáfora: “verde sombrío y silencio, verde sombrío y lejano rumor de marejada” (Gallegos, 1996; 120). La adjetivación y el paralelismo de construcción asocian la visión pictórica de la selva a un ambiente auditivo que desemboca en la metaforización de la selva como un océano verde: “lejano rumor de marejada”, “Del océano de cientos de leguas de selva tupida” (Gallegos, 1996; 120).
15. La densidad del estilo narrativo está en perfecta correlación con la abundancia y espesura de la vegetación descrita. Las frecuentes reiteraciones de vocablos (“maraña”, “bejucos”, “raudales”, “escollos”, “labyrintho”) reflejan la repetición incesante de lo mismo en el mundo selvático. Las frases acumulativas, que integran numerosas enumeraciones de elementos plurales, plasman un ámbito de profusión. El efecto producido por los participios y adjetivos “afelpado”, “tiñoso” y “cubierto”, en asociación con nombres de vegetales en plural indefinido (“de musgos”, “de líquenes”, “de parásitas y trepadoras”) acentúa la impresión de exuberancia. La abundante adjetivación enfática, a veces doble –“bravías malezas revueltas” (Gallegos, 1996; 120)– subraya la inmensidad de la selva y revela su carácter desmesurado –“variedad infinita [...] enorme concurrencia [...] “repetición obsesiva” (Gallegos, 1996; 119)–, también recalado por la redundancia “maraña intrincada” (Gallegos, 1996; 120) y por la multiplicación de los puntos suspensivos, de fuerte poder de sugerencia. La gradación ascendente y el paralelismo de construcción “ibarreras de árboles, murallas de árboles, macizos de árboles!” (Gallegos, 1996, 119) ponen de manifiesto la concentración vegetal al producir un creciente efecto de masa dentro de una

frase nominal exclamativa. Los vocablos “murallas”, “columnas”, “bóveda” y “templo” recalcan el carácter monumental de la selva al mismo tiempo que las metáforas arquitectónicas “una sola bóveda verde sobre miríadas de columnas” (Gallegos, 1996; 119) y “templo de millones de columnas” (Gallegos, 1996; 120) hacen sobresalir por su énfasis numérico la dimensión sagrada de la naturaleza, que semeja una catedral vegetal:

Por la selva virgen, que es como un templo de millones de columnas, limpio de matojos el suelo hasta donde la fronda apretada no deja llegar los rayos solares, solemne y sumida en penumbra misteriosa, con profundas perspectivas alucinantes. Las jornadas de andar cabizbajo y callado ante la abrumadora belleza extraña del panorama, siempre igual y siempre imponente: verde sombrío y silencio, verde sombrío y lejano rumor de marejada. Del océano de cientos de leguas de selva tupida bajo el ala del viento que pasa sin penetrar en ella (Gallegos, 1996; 120).

16. El párrafo analizado lleva a su clímax el poder de fascinación de la “selva virgen” al exaltar por medio de la doble adjetivación la “abrumadora belleza extraña” (Gallegos, 1996; 120) de una naturaleza pura que “simboliza el vigor telúrico del orbe” (Carrera, 1996; 320).
17. El espacio de la selva se caracteriza además por su verticalidad, plasmada en la repetición del sustantivo “árbol” en plural indefinido, en el uso de las palabras “muralla” y “trepadora”, y en el empleo de la proposición “desde la raíz hasta los copos” (Gallegos, 1996; 119) que hace resaltar, tal como el término “mundo abismal” (Gallegos, 1996; 119), el profundo arraigo de la vegetación en la tierra que le sirve de substrato biológico, así como su fuerza de elevación. El árbol es por lo tanto un *axis mundi* que echa raíces en el inframundo, saca energía de la tierra y comunica con el cielo. Y en medio de las ilusiones nocturnas, los árboles se convierten en fieles guardianes que protegen fieramente la integridad de la selva de las destrucciones del hombre blanco: “Negros árboles hostiles que por momentos parecen ponerse en marcha sigilosa para cerrar aquel hueco que abrieron los hombres intrusos, a fin de que todo amanezca selva tupida otra vez” (Gallegos, 1996; 121).

2. El “infierno verde” de la selva

18. En *Canaima*, el árbol es también el instrumento de trabajo y *tripalium* del peón en las empresas purgueras, situadas en la región de Tume-

remo, en “las selvas del Cuyuní, del Guarampín, del Botanamo...” (Gallegos, 1996; 104), donde el obrero esclavizado por el avance saca la goma de los “palos del morado” (Gallegos, 1996; 104). Marcos Vargas empieza la “aventura del purguo” (Gallegos, 1996; 104) tras la muerte de Cholo Parima cuando, para huir de la ciudad, acepta la propuesta de los hermanos Vello-rini de ser el encargado general de su empresa purgüera del Guarampín. La denuncia de la explotación purgüera empieza en el capítulo X, titulado “El avance”, en el que Encarnación Damesano se vende como peón en una de las empresas de Miguel Ardavín, ávido cacique local que convierte en infierno el trabajo en el purguo. Pero es el sistema global de la explotación purgüera que condena el narrador por las desastrosas consecuencias que el engaño del avance acarrea sobre los trabajadores:

Tierras salvajes, insalubres, inhóspitas... De allá regresarían –ilos que regresarán!– hambreados, enfermos, tarados por el mal de la selva y esclavizados ya para siempre por la cadena del avance: unas cuantas monedas y unas malas provisiones de boca a precios usurarios a cuenta de la goma que sacaran. Deuda que ya nunca se pagaría, hipoteca del hombre sin rescate que a veces pasaba de padres a hijos (Gallegos, 1996; 104).

19. En “Ángulos cruzados”, se describe de manera documental el funcionamiento de la empresa purgüera con la organización y el ritmo agobiante de trabajo a través de la experiencia de Marcos Vargas que se forma a su nuevo oficio y vive un proceso iniciático al ser aleccionado a la vida en la selva por dos indios acarabisis. Al mismo tiempo, el personaje aprende a compenetrarse con la selva, “con su misterio fascinante y con la vida formidable y múltiple que palpitaba bajo la quietud y la monotonía aparente” (Gallegos, 1996; 122). Marcos Vargas “se [inicia] en la vida del purgüero [...] compartiendo los duros trabajos de aquellos hombres que arriesgaban la vida al treparse a los altos árboles quebradizos” (Gallegos, 1996; 122) y compenetrándose con “la oscura intimidad de aquellas vidas humildes y torturadas” (Gallegos, 1996; 122). Este doble aprendizaje lo convierte en benévolo administrador de la empresa purgüera de los Vellorinis, lejos de la brutal gestión de los Ardavines, y le permite profundizar en el conocimiento de la vida secreta de la selva –como cuando descubre en la “lluvia de faldas” (Gallegos, 1996; 123) la unión de “la fecundación y la muerte. Cajuña y Canaima...” (Gallegos, 1996; 124): Eros y Tánatos.
20. No obstante la mansedumbre de Marcos Vargas con los peones, la protesta social predomina en “El corrido del purgüero” donde la selva se define

como el “infierno del purgüero” (Gallegos, 1996; 127). Las estrofas del “corrido de las penalidades y desdichas del purgüero” (Gallegos, 1996; 128), cantadas sin tregua por Encarnación Damesano –fugitivo, por los malos tratos padecidos, de la empresa del Cuyubini, pertenencia de Miguel Ardavín, y acogido en la empresa de los Vellorinis por Marcos Vargas– recorren la totalidad del apartado. El texto del corrido, composición popular en octosílabos, denuncia la injusticia económica y social padecida por el peón en las empresas purgüeras donde tiene que sacar la goma del árbol al peligro de su vida, por la dureza y los riesgos inherentes al trabajo:

[...] Tuavía el monte está oscuro
cuando ya voy por la pica
a recogé la gomita.
¡Virgen de los apuros,
Dame la conformidá! [...]

En busca de una madera
una vara de buen grueso
me topé en una ladera.
Allí le tendí un cabestro,
con espuelas amarrás
la dejé toda arrañá...
Yo no soy mono araguato
para bailar en trapecio.
¡Virgen de los malos ratos
sácame de este escarmiento! [...]

ya caeré sin dilación
en el suelo que me espera
o en la punta de un troncón. [...]

que allá entre el humo y el fuego,
talla que talla la plancha,
ni Lucifer en su infierno
me iguala la mala facha. [...]

Me comerán los zamuros
defendiendo mi opinión,
morirá un triste pión
a la puerta de una empresa
iy dejará la pobreza
por la eternidá, señores! [...] (Gallegos, 1996; 128-131).

21. La muerte de Encarnación Damesano, mordido por una víbora en el monte y dejando tras él una mujer y tres niños hambrientos, lleva a Marcos Vargas a tomar conciencia del abuso característico de la explotación gomera

en el ámbito de la selva, explotación en la que él mismo participa, de ahí su desengaño:

Pero ahora comprendía que los Ardavines no eran todo el mal, que todo aquel mundo estaba podrido de iniquidad, incluso él mismo que en la empresa del Guarampín había sustituido el vergajo del Cuyubini por el buen trato que producía más costando menos, como dijera Encarnación Damesano. [...] Desde el Guarampín hasta Rionegro todos estaban haciendo lo mismo, él entre los opresores contra los oprimidos, y ésta era la vida de la selva fascinante, tan hermosamente soñada. (Gallegos, 1996; 135)

22. Marcos Vargas pierde su entusiasmo juvenil y su optimismo nato al entender el sentido de su destino: “la lucha abierta y total contra la iniquidad” (Gallegos, 1996; 136). Pero la aspiración a devenir un ser nuevo tiene que pasar por otra prueba iniciática: el “mal de la selva”, cuando, en la época de las lluvias, *Canaima* se apodera del espíritu humano para sumirlo en una morbosa contemplación del “bosque antihumano” (Gallegos, 1996; 136). La “humedad viscosa de la melancolía” (Gallegos, 1996; 136) penetra en el alma de Marcos Vargas, víctima de la “borrachera de la montaña” (Gallegos, 1996; 136) como rezan los peones. El carácter misterioso y espantoso de la selva se refuerza en esos días en los que el paisaje vegetal atrae ineludiblemente al hombre cautivado por el maligno poder de seducción de *Cainama*, poder magnificado por la sugerente descripción visual y auditiva de la naturaleza, presa de fuerzas destructoras:

La formidable actividad abismada en la quietud aparente, el silencio maléfico, la perspectiva alucinante... El canto lejano del campanero, melancólico badajo de la verde concavidad inmensa, el estruendo repentino del árbol que rinde su vida centenaria sin soplo de viento del árbol gigante que apenas tiene raíces [...] La columna derribada, la sombría cúpula rota al chorro de la luz del calvero inquietante... El eco vasto y profundo que retumba en los verdes abismos... La pausa, el grave silencio que sigue al estruendo. Lo impresionante sin formas sensibles, la espera angustiosa... Y el triste tañido del campanero, esta vez por el árbol caído. (Gallegos, 1996; 136).

23. La “fascinación de los verdes abismos” (Gallegos, 1996; 139) desemboca en la deshumanización cuando el hombre, perdido en su obsesiva contemplación de los árboles “itodos iguales, todos erguidos, todos inmóviles, todos callados!” (Gallegos, 1996; 136) se queda inmóvil “hasta perder la memoria de que alguna vez fue hombre” (Gallegos, 1996; 136), embrujado por la anonadadora repetición vegetal.

3. “Tormenta” o la renovación del ser

24. El capítulo XIV ocupa un estatuto particular en la novela ya que está formado de un único apartado, titulado “Tormenta”, y corresponde al clímax de la transformación de Marcos Vargas dentro de la selva. Se sitúa al término de la estación lluviosa, periodo que lleva a su paroxismo el poder maléfico de *Canaima* y los efectos nefastos del medioambiente sobre el hombre. Las primicias de la tormenta surten también efecto sobre la selva, fantasmagóricamente personificada, y sobre sus moradores animales y vegetales, espantados por la inminencia del cataclismo meteorológico y por la atmósfera eléctrica que modifica el entorno:

[...] la selva tenía miedo. Los troncos de los árboles se habían cubierto de palidez espectral ante la tiniebla diurna que avanzaba por entre ellos y las hojas temblaban en las ramas sin que el aire se moviese [...] Aumentaba la palidez de los árboles y ya se estremecían todas sus hojas sin que aún se moviese el aire (Gallegos, 1996; 150).

25. La llegada de la tormenta turba la percepción del espacio que se dota de rasgos fantásticos, entre realidad e irrealdad, gracias al uso de inquietantes oxímoros y paradojas alucinados:

Las mil pupilas asombradas de la extraña claridad fosforescente lo contemplaban desde cada una de las hojas de todas las ramas del bosque. [...] Lívidas tinieblas se deslizaban por el bosque y de los abismos de silencio lejano surgía un rumor confuso que producía la perturbadora impresión de una pequeña cosa inmensa (Gallegos, 1996; 149).

26. La visión de la selva en espera de la tormenta despierta en Marcos Vargas la reminiscencia lejana de una angustia metafísica infantil que desencadena a su vez el cuestionamiento existencial del personaje, punto de partida de su transfiguración en su combate contra los elementos en furia:

Se detuvo a escuchar, para cerciorarse de la realidad de tal impresión que reproducía en la atormentada vigilia de su espíritu el inaferrable contenido de una pesadilla de su infancia, singularmente angustiosa, en la cual se hallara siempre en presencia de algo sumamente pequeño y a la vez inmenso, sin que nunca acertase a precisar qué era (Gallegos, 1996; 150).

27. Saliendo de los caminos conocidos sin temor a extraviarse, Marcos Vargas se desdobra en su deseo de luchar contra la selva: “Se sintió superior a ella, libre ya de su influencia maléfica ganosa de descomunal pelea la interna fiera recién desatada en su alma [...]” (Gallegos, 1996; 150). Al desnudarse para ir al encuentro de la tormenta, el personaje se despoja de los

atributos de la civilización y se convierte en “hombre íngrimo contra la tempestad elemental” (Gallegos, 1996; 150). Puede entonces empezar el combate entre el hombre original y la selva dominada por *Canaima*, con la voluntad de “encontrar la medida de sí mismo ante la Naturaleza plena” (Gallegos, 1996; 150). Frente al desencadenamiento súbito de la tormenta que en su fuerza descomunal derriba a los árboles centenarios, Marcos Vargas se reduce, mediante el uso de la sinécdoque, a “la pupila del hombre temerario abierta ante el elemento alardoso” (Gallegos, 1996; 151). El principio de la tormenta se representa por medio de tres frases nominales en las cuales se suceden el polisíndeton y el asíndeton para abarcar en su totalidad el espectáculo suntuoso de la naturaleza enfurecida en el que actúan los cuatro elementos. El oído se aúna a la vista para ensanchar la vibración y resonancia de los múltiples sonidos simultáneos de la selva azotada por la tormenta, entre terror y fascinación:

¡El agua y el viento y el rayo y la selva! Alaridos, bramidos, ululatos, el ronco rugido, el estruendo revuelto. Las montañas del trueno retumbante desmoronándose en los abismos de la noche repentina, el relámpago magnífico, la racha enloquecida, el chubasco estrepitoso, el suelo estremecido por la caída del gigante de la selva, la inmensa selva lívida allí mismo sorbida por la tiniebla compacta y el pequeño corazón del hombre, sereno ante las furias trezadas (Gallegos, 1996; 151).

28. El elemento humano se agrega por antítesis a la enumeración de los elementos naturales para introducir la pregunta shakespeariana de Marcos Vargas –“¿Se es o no se es?” (Gallegos, 1996; 151)–, que abarca la expresión de las dudas existenciales del protagonista en su búsqueda de la identidad y se convierte en desafío a la selva y en orgullosa afirmación de sí mismo como el hombre que encontró su lugar en el marco selvático: “¡Aquí va Marcos Vargas!” (Gallegos, 1996; 151). El personaje descubre entonces en el fondo de sí mismo su profunda integración a la tierra de la selva, en la que se arraiga como un árbol:

Las raíces más profundas de su ser se hundían en suelo tempestuoso, era todavía una tormenta el choque de sus sangres en sus venas, la más íntima esencia de su espíritu participaba de la naturaleza de los elementos irascibles y en el espectáculo imponente que ahora le ofrecía la tierra satánica se hallaba a sí mismo, hombre cósmico, desnudo de historia, reintegrado al paso inicial al borde del abismo creador (Gallegos, 1996; 151).

29. Como lo indica Juan Liscano, la búsqueda de Marcos Vargas es “de inspiración adánica” (Liscano, 1980; 135) y consiste en “obtener un alma nueva, nacida de la inmersión en lo telúrico primordial” (Liscano; 1980,

135). Animado por el deseo inconsciente de regresar al mundo original y de restaurar la unidad perdida con el cosmos, Marcos Vargas vive una experiencia iniciática de índole mítica durante la tormenta, o sea una muerte simbólica seguida de un renacimiento. El nuevo ser nacido de la tormenta se representa como un héroe mítico, un hombre cósmico vestido de la luz del rayo:

La lluvia le azotaba el rostro, todo su cuerpo era rompiente contra la cual se estrellaba la oleada de la racha, el huracán venía a colmarle los pulmones con el aliento del mundo embravecido y el relámpago le ponía instantánea vestidura magnífica. Lo cercaba el rayo dándole a respirar espíritu de aire y envolviéndolo en el aura enardecedora de su fluído [...] (Gallegos, 1996; 151).

30. Marcos Vargas renace en héroe justiciero que siente en su fuero interno el fortalecimiento de su misión redentora para con el peón explotado y el indio venido a menos:

Era allí, en lo profundo de su intimidad, donde debía de aparecerse aquel insólito morador de una tierra sobre la cual se agitaba el torbellino de donde surgieron el agua, el viento y el rayo. Y ya había aparecido, en efecto, en la tormenta de la ira que acababa de ennegrecerle las pupilas.... ¡Ira, cólera! Eso tenía que ser contra la iniquidad [...] Aullaba la negra jauría acosando al hombre vestido de luz de centellas y del corazón sereno y gozoso ya se apoderaba la rabia insensata (Gallegos, 1996; 151-152).

31. En el apogeo de la tormenta, Canaima muestra su potencia a la vez destructora y regeneradora en la “lucha titánica” (Gallegos, 1996; 152) de la selva contra la tormenta que desarraiga a los árboles más viejos y endebles mientras que el joven caracalí³ poéticamente asimilado a un “gigante desmelenado” (Gallegos, 1996; 152) resiste a los asaltos de los elementos desatados y sale inerme del combate junto con Marcos Vargas. El paralelismo que se entabla entonces entre el caracalí y Marcos Vargas, ambos reforzados por su victoria elemental, contribuye a la integración del héroe mítico en la selva. El encuentro con el pequeño mono espantado y el cariño que Marcos Vargas le manifiesta sugiere la aparición de Cajuña el bueno al término de la tormenta junto con el apaciguamiento conjunto del hombre, del animal y del árbol:

El animalito temblaba y se acurrucaba más, buscando el calor del pecho amigo, y Marcos Vargas experimentó que era bueno, después de haberse hallado a sí mismo, fuerte en la tempestad de las iras satánicas, encontrarse también protector en la bondad sencilla, en la ternura generosa.

3 Árbol gigante de tierra caliente.

Ya se alejaba la tormenta [...] Ya reposaba el árbol señero, dolorido de huracán, pero todavía erguido [...] (Gallegos, 1996; 153).

32. El capítulo XV, con los apartados “De regreso” y “El derrumbamiento”, hace el balance del proceso identitario vivido por Marcos Vargas en medio de la tormenta, insistiendo en su irreversible transfiguración: “El Marcos Vargas que había regresado de Guarampín ya no era el de antes” (Gallegos, 1996; 159); “[ahí] había recibido su vida un impulso que lo desplazaba de su trayectoria” (Gallegos, 1996; 160). Persiste en el personaje el recuerdo de la tormenta como síntesis de su experiencia en la selva, como la “más intensa y plena emoción de sí mismo que jamás había sentido” (Gallegos, 1996; 160), con la completa conciencia de la realización de su ser. Tras haber roto su contrato de trabajo con los Vellorinis y su compromiso con Aracelis y haber asistido a la agonía de su madre, Marcos Vargas, libre ya de toda atadura, regresa definitivamente a la selva. El primer apartado del capítulo XVII, “Contaban los caucheros”, narra las leyendas que corren sobre él en el corazón de la selva, donde aparece y desaparece a su antojo, recorriendo la selva “desde Guainía hasta el Cuyuní” (Gallegos, 1996; 172), bajando los raudales las noches de luna “como alma que lleva el diablo” (Gallegos, 1996; 171), y trabajando de vez en cuando en las caucherías a cambio de bastimentos. Entre todas las leyendas evocadas por los peones, la que más llama la atención es la del “coloquio⁴” de los árboles, cuando Marcos Vargas “habla con los palos del monte y lo ha sido él también algunas veces” (Gallegos, 1996; 173). Esta leyenda atesta de la relación fusional entre Marcos Vargas y la selva de la que logra ser un árbol más en un perfecto proceso de osmosis. Este fragmento revela la cercanía del personaje con los mitos aborígenes y la creencia en el nahual⁵. Como lo precisa Janine Potelet, “Convertirse en árbol, es fundirse en el cosmos viviente, es reintegrar la unidad primordial” (Potelet, 1996; 405).

4 Alusión al título “El coloquio de los perros” de Cervantes (*Novelas ejemplares*, 1613).

5 “[...] el espíritu del árbol o del animal o de la estrella fugaz que debe compenetrarse con el alma del indio desde el primer instante de su encarnación” (Gallegos, 1996, 185). Como lo explica Janine Potelet, los indios selvícolas tienen “una concepción animista y mágica del mundo en que no existen las separaciones racionales entre las especies y los diferentes reinos de la naturaleza. Una relación vital se establece entre el hombre y su doble animal o vegetal. De la misma concepción procede también la convicción en la posibilidad para el hombre de transformarse en un animal o en un árbol [...] Tales metamorfosis pertenecen a los mitos fundadores de los aborígenes” (Potelet, 1996; 405). Janine Potelet recuerda por otra parte que “el árbol en la mitología de la selva es fuente de vida” (Potelet, 1996; 405).

33. Más de cinco años después de la tormenta que orientó decisivamente su destino, Marcos Vargas se reúne con la tribu maquiritare de Ponchopire en la gran sabana del Ventuari donde los indios han huido lejos de la tuberculosis que los diezma y del cauchero que les oprime para sentir, por fin, “aires de Cajuña el bueno, el que da la salud y procura la pesca abundante y libraba de las garras del *racional* conduciendo al indio a donde no creciera el árbol de la goma” (Gallegos, 1996; 184). El primer apartado del capítulo XVIII, titulado “Aymara”, representa “sencillas escenas de comienzos de mundos” (Gallegos, 1996; 184), anunciando el realismo mágico y lo real maravilloso, y en particular la regresión temporal a los orígenes del mundo en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier (1953) donde los amores del narrador y de Rosario evocan los de Marcos Vargas con Aymara en *Canaima*.
34. La vida en la tribu indígena corresponde a un momento de tregua para Marcos Vargas, por fin liberado de su “tormenta espiritual” (Gallegos, 1996; 184), en estrecho contacto con los mitos y ritos de los indios por ejemplo cuando se celebra el rito de la entrada en la pubertad de Aymara, que marca el nacimiento de una “nueva mujer de la tribu” (Gallegos, 1996; 187) y el inicio de una nueva unión amorosa. En su convivencia y progresiva integración en la comunidad de Ponchopire, Marcos Vargas acaba por familiarizarse con las prácticas mágicas de los aborígenes y a no considerarlas ya como supersticiones sino como “cosas sencillas, de un sentido natural y evidente” (Gallegos, 1996; 186).
35. Sin embargo, si Marcos Vargas sueña con la liberación de los pueblos indios de la selva y reflexiona en su propia capacidad para llevarlos a la rebelión contra sus opresores blancos, el personaje renuncia con fatalismo a la empresa de “crear un gran pueblo indio” (Gallegos, 1996; 191) cuando la selva del Alto Orinoco empieza a poblarse de rumores mesiánicos. Queda vencido por sus dudas y retenido por su compromiso con Aymara. De ahí el desencantado final del apartado “El racional”:
- Le echó el brazo al cuello [a Aymara] y la atrajo en silencio hacia su pecho, con ganas de llorar, como si con ella se hubiese quedado solo por algo definitivamente perdido o que nunca llegó.
Frente a ellos, bajo la noche fosca, el Ventuari arrastraba su inútil caudal. Aguas perdidas sobre la vasta tierra inculta (Gallegos, 1996; 192).
36. El último capítulo de *Canaima*, titulado “¡Esto fue!”, cierra el círculo de la novela al regresar desde la selva a la desembocadura del Orinoco como en “Pórtico”, unos doce años después del nacimiento del hijo de Marcos

Vargas y de Aymara. Este capítulo comparte el mismo tono desengañado que “El racional” al remitir a los vestigios de un pasado acabado pero irresuelto, tras la caída de la economía del caucho y el agotamiento de los yacimientos de oro. La enigmática desaparición de Marcos Vargas, “devorado⁶” por la selva, suscita el asombro y la desilusión de la voz colectiva, lejos de las alentadoras leyendas del capítulo XVII: “¿Qué se habrá hecho? ¡Aquella esperanza fallida! ¡Aquella vida gozosa que se convirtió en atormentada!” (Gallegos, 1996; 194). Frente a un pasado desalentador y un futuro incierto, la única esperanza estriba en la aparición del hijo mestizo de Marcos Vargas y Aymara, nombrado como su padre y semejando su reencarnación: “Bocas del Orinoco, Aguas del Padamu, del Ventuari... Allí mismo está esperándolas el mar. Apoyado sobre la barandilla del puente de proa va otra vez Marcos Vargas [...]” (Gallegos, 1996; 194). Pero el hijo va en sentido opuesto al de su padre, prometido a otro destino ya que su tutor, Gabriel Ureña, lo lleva a estudiar a Caracas, como, en *Doña Bárbara* lo hizo Santos Luzardo, arquetipo de la civilización. El nuevo Marcos Vargas, “mestizo bien templado el rasgo indio” (Gallegos, 1996; 194), representa un porvenir en ciernes anunciando tal vez, mediante el mestizaje étnico y cultural de Venezuela, una posible redención del aborígen avasallado por los racionales, lejos de su mítico pasado heroico.

37. Las distintas facetas de la representación de la selva guayanesa en *Canaima* destacan por su diversidad y contrastes y su representación se revela indisociable de la percepción que Marcos Vargas tiene de ellas a lo largo de su complejo recorrido iniciático. Según Lydia de León Hazera, la selva en *Canaima* es a la vez “símbolo literario, fuerza psicológica y paisaje subjetivo” (de León Hazera, 1971; 156), y la diferencia esencial entre la representación de la selva en *La vorágine* y en *Canaima* estriba en la relación entre el paisaje y la naturaleza: “En *La vorágine* la selva refleja el estado anímico de Arturo Cova y expresa su personalidad desorbitada, mientras que en *Canaima* ella actúa como fuerza propulsora que influye activamente en la mudanza psicológica de Marcos Vargas” (de León Hazera, 1971; 156). Por su trabajo de creación literaria, Gallegos logra además expresar la belleza cautivadora de la selva guayanesa con un realismo poético que hace del espacio representado una auténtica “geografía lírica” (Del-

6 Alusión al final de la novela *La vorágine* de José Eustasio Rivera: “¡Los devoró la selva!” (Rivera, 2003; 385).

prat, 1985; 399), para retomar la expresión de François Delprat. La representación de la selva supera el mero realismo documental por su proceso de metaforización y simbolización de los elementos selváticos con toda su fuerza natural. Esta representación destaca por la descripción hiperbólica de la vitalidad y de la plenitud de la vegetación, traducida por extensas enumeraciones dentro de las cuales el asíndeton y el polisíndeton contribuyen a la densificación o a la extensión desmesurada del mundo vegetal en su fascinante espectáculo incesantemente renovado con sus múltiples matices. La personificación de los árboles, próxima al animismo indígena, los convierte en auténticos personajes del relato que pueblan la selva por su diversidad infinita al mismo tiempo que padecen los maleficios de *Canaima*. La selva se representa también como una realidad económica y social que hay que reformar a través de la crítica de la explotación gomera que entronca con la representación del indio humillado por el racional, por antítesis con la tribu de Ponchopire, que convive en armonía con la naturaleza y forma parte integrante de la selva con su cosmovisión mítica. Como la selva, la novela conserva su parte de misterio con su desenlace abierto que no revela el final del itinerario de Marcos Vargas sino que termina sobre la visión esperanzadora de su hijo mestizo iniciando su propia aventura vital hacia el progreso y la modernidad.

Bibliographie

AÍNSA Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.

_____, “¿Jardín del Edén o infierno verde? Naturaleza y paisaje en la novela de la selva”, in *América, Cahiers du CRICCAL*, n°29, *Le paysage*, 2e série, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p.20-37.

CARRERA Gustavo Luis, “*Canaima* y sus contextos”, in GALLEGOS Rómulo, *Canaima*, MINGUET Charles (coord.), Ediciones UNESCO, Nanterre, ALLCA XX, col. Archivos, n°20, 1996, p.317-324.

DE LEÓN HAZERA Lydia, *La novela de la selva hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971.

DELPRAT François, “Tellurisme et mythogénie. Le sentiment de la nature dans l’œuvre de Rómulo Gallegos”, in *Mélanges américanistes en hommage à Paul Verdevoye*, Paris, Editions hispaniques, 1985, p.394-402.

GALLEGOS Rómulo, *Doña Bárbara* (1929), Madrid, Cátedra, 2005.

_____, *Canaima* (1935), MINGUET Charles (coord.), Ediciones UNESCO, Nanterre, ALLCA XX, col. Archivos, n°20, 1996.

GUERRERO Gustavo, “Cuaderno de trabajo. Rómulo Gallegos (presentación y transcripción)”, in GALLEGOS Rómulo, *Canaima*, MINGUET Charles (coord.), Ediciones UNESCO, Nanterre, ALLCA XX, col. Archivos, n°20, 1996, p.275-279.

LISCANO Juan, *Rómulo Gallegos y su tiempo*, Monte Avila ed., Caracas, 1980.

MINGUET Charles, “Introducción del coordinador”, in GALLEGOS Rómulo, *Canaima*, MINGUET Charles (coord.), Ediciones UNESCO, Nanterre, ALLCA XX, col. Archivos, n°20, 1996, p.XVII-XXII.

POTELET Janine, “*Canaima*, novela del Indio Caribe”, in GALLEGOS Rómulo, *Canaima*, MINGUET Charles (coord.), Ediciones UNESCO, Nanterre, ALLCA XX, col. Archivos, n°20, 1996, p.377-416.

RIVERA José Eustasio, *La vorágine* (1924), Madrid, Cátedra, 2003.

SUBERO Efraín, “Génesis de *Canaima*”, in GALLEGOS Rómulo, *Canaima*, MINGUET Charles (coord.), Ediciones UNESCO, Nanterre, ALLCA XX, col. Archivos, n°20, 1996, p.309-316.