

# Centenario de Rómulo Gallegos

## CANAIMA

### O LA NOSTALGIA DEL HEROE

Armando Rojas Guardia

Centenario del nacimiento de Rómulo Gallegos. ¿Es capaz su obra de movilizar las fuentes de nuestro deseo, el deseo de hombres y mujeres jóvenes que en un sentido disfrutan y en más de uno padecen esta "adeca" democracia representativa, de veintiséis años cumplidos, que se da el lujo de explotar ideológicamente el contenido de las creaciones estéticas del "maestro de juventudes"?

Canaima gira en torno a un eje temático que más allá de otras denominaciones secundarias, puede ser nombrado con la palabra aventura. Tal palabra aparece hasta quince veces en el transcurso de la novela, ligada a los momentos más significativos de la trama; y ella proyecta su sombra semántica sobre todos los otros sub-temas colaterales que recoge la narración. Así, desde el mismo instante en que el autor hace la presentación del protagonista (Marcos Vargas), nos relata situado en el seno de un

clima humano, "caldeado por el dinamismo de la aventura" (7). Este personaje va a personificar, resumiéndolo en todos sus sentidos positivos y negativos, aquella gesta pasional de aventura que la Guayana propicia en todos los que se le acercan y que constituye, a nivel existencial, el supremo desafío al que ella convoca. Incluso los avatares económico-sociales que existen en la Guayana descrita por el novelista, como la fiebre minera de la extracción del oro y la rudimentaria explotación industrial del caucho, nos son presentados —sin perder su específica densidad sociológica y hasta política— desde la óptica épica de la aventura: "la aventura cauchera o minera" (pág. 23), "la epopeya cauchera" (pag. 39). Es el primigenio dinamismo físico, psíquico y espiritual que el hombre despliega ante el acoso de un medio elementalmente virgen lo que capta el nervio principal de la escritura de Gallegos.

#### LA SELVA Y LA UNIDAD PERDIDA

Ahora bien, ¿de qué aventura se trata? Solo una visión esquemática y reductora puede ver en Canaima una descripción estético-fenomenológica de lo que ocurría en el Estado Bolívar a comienzos de siglo. Es preciso decir que la selva guayanesa se le impone a la poderosa y aguda sensibilidad artística de Rómulo Gallegos exactamente como una realidad antropológica. Es allí donde hemos de buscar el secreto semántico de la palabra aventura, en el sentido en que el narrador la utiliza desde las primeras páginas de su libro. ¿Qué es la selva? (Hacemos la pregunta obviando, desde luego, el dato obvio de que ella constituye un paisaje geográfico y un medio natural que el hombre debe "hacer culto" de algún modo para lograr su subsistencia dentro y a través de él). Juan Liscano nos lo explica: "...conviene señalar que bosques y selvas como imagen simbólica corresponden siempre al principio materno y femenino (...) La selva fue el espacio habitual para las hazañas del héroe nórdico de los mil rostros. En ella había cuevas y moraba el dragón a vencer (...) La selva es también lo desconocido, lo misterioso, donde puede operar el milagro del encuentro placentero o producirse el horror ante una sorpresa aterradora. Para Jung, los terrores de la selva simbolizan el miedo ante el inconsciente".

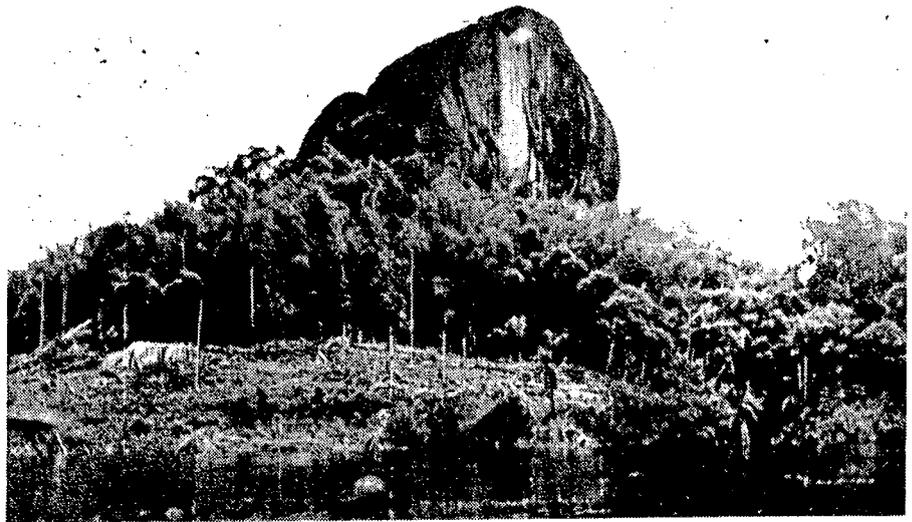
Es, pues, la omnipresencia de la selva, concebida intuitivamente de tal manera arquetipal por Gallegos, lo que va a acercar a Canaima a una zona de lo narrativo que está más acá de las preocupaciones literarias surgidas después del advenimiento de la modernidad burguesa. No se trata simplemente de que el novelista describa realidades humanas (en interacción con su medio natural) situadas en mitad de un orden feudal o de otros modos de producción aún más vetustos. Tampoco se trata, ni mucho menos —aunque haya en ello cierta verdad— que los proyectos estéticos de Gallegos estén rezagados respecto a ciertos contenidos y procedimientos formales e idiomáticos de los novelistas contemporá-



neos, en cuyas obras se radicalizan —y, precisamente, toman forma— algunos presupuestos de la modernidad (el arco literario que abarca a Proust, a Kafka, a Virginia Woolf, a Joyce, a Faulkner). Se trata más bien de que el intento galleguiano atiende espontáneamente a sondear un nivel arcaico de la psique humana, que está conectado de manera orgánica con una fuente viva y eterna del “epos”, de un tipo de narración cuyo implícito “ethos” tiene poco que ver con el universo ético burgués. Aquel “nivel arcaico” a veces puede subyacer arqueológicamente en este universo, pero otras se le enfrenta sin más, porque en su atávico seno bullen fuerzas antropológicas que son ahogadas por la ética burguesa o que no encuentran cauce dentro de ella.

La novela —género, como sabe, moderno—, que tiene en la Ilustración uno de sus no tan remotos orígenes, nos acostumbra a la visualización estética de unos personajes descritos por ella como existencias fracturadas entre el impulso psíquico y espiritual que mana en su interior y el acoso del mundo externo. No puede ser de otro modo, porque el hombre de la modernidad burguesa se define por constituir una subjetividad desligada del mundo y de los otros; intimidad absoluta y por lo tanto abstracta y en consecuencia necesitada de labrarse un proyecto de dibujar unas coordenadas en las que se inscriba su vida para que cobre sentido. Coordenadas también abstractas, frutos del predominio absolutista del logos, de la razón hipercrítica, que destruye la posibilidad de una verdadera relación inocente con la carnalidad concreta del mundo. Como dice Fernando Savater hablando de la narración, en la historia arquetipal no existe aquella disociación medular: en ella la interioridad y el mundo exterior aparecen conciliados en la dinámica unidad de una perspectiva vital que las engloba y de la que esa unidad puede brotar espontáneamente.

Cuando Gallegos nos narra, en el famoso capítulo XIV de *Canaima*, intitulado “Tormenta”, el centro pleno y palpitante de la aventura de Marcos Vargas, es decir, su encuentro definitivo con la selva —con la madre primordial, con el útero (re)generador, con la fuerza prístina y germinal del inconsciente— en mitad de la más absoluta desnudez y bajo la furia telúrica de una tempestad que —en la prosa sabia del novelista— pone a vibrar a todos los elementos, no está haciendo otra cosa más que remitirnos a esa redonda perspectiva arcaica, a la que



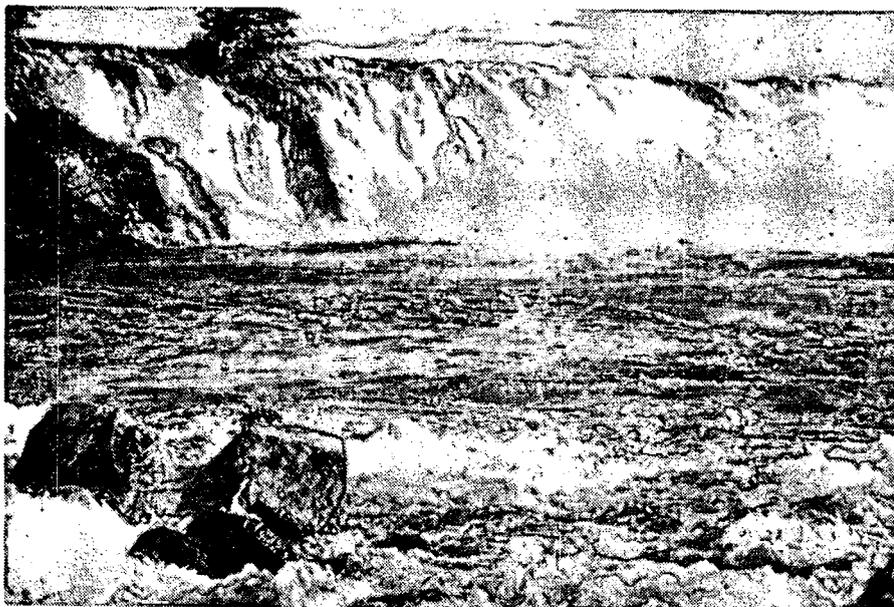
sólo podemos aludir míticamente, dentro de la cual existe aquella cabal y redentora unidad entre el interior y el exterior del hombre. Es precisamente dicha (re)conciliación lo que el héroe arquetipal, tan diferente del extraviado antihéroe moderno y burgués, busca como el objetivo último de su aventura. Si se sumerge en el agua lustral de la experiencia del morir y el renacer, en el contacto con la región mítica que lo enfrenta y lo renueva, es para lograr esa profundísima sintonía: “Las raíces más profundas de su ser se hundían en el 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 imponente espectáculo que ahora le ofrecía la tierra satánica se hallaba a sí mismo, hombre cósmico, desnudo de historia...” (pág. 260, *Obras Completas*, Tomo II, Aguilar, Madrid, 1969).

Sólo en el vórtice de este ámbito mítico encuentra —o reencuentra— el ser humano sus pérdidas filiaciones: hijo del cosmos e hijo del hombre, entrelazados ambos en una síntesis orgánica. Hermano de todos los seres —partícula de un cuerpo universal que en él vive, respira y se entiende a sí mismo— y hermano también de todo hombre donde se concreta el Hombre, la humanidad primordial. No otro sentido tiene la imago galleguiana: “...al cambiar de sitio, para ofrecerle temerariamente el rostro a la racha irrespirable, pisó algo blando que rebulló y gimió. Se inclinó hacia ello. Era un mono araguato, párvulo, aterido, ya sin instinto arisco, toda espanto el alma elemental. Se dejó apresar

y se acurrucó lloriqueante, tembloroso, contra el hombre que lo levantó en sus brazos (...) Y se estuvieron largo rato el hombre y la bestia ante la Naturaleza embravecida (...) 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 protector en la bondad sencilla, en la ternura generosa (págs. 262-264). Sólo la historia arquetipal, por estar enraizada en el humus nutricional del mito, puede devolverle al ser humano el temblor religioso (re-ligado) de aquella unidad sagrada, extraviada aún más por el humanismo burgués, racionalista, tecnológico, anti-ecológico y explotador.

#### EL MERLIN CRIOLLO: JUAN SOLITO

Pero Marcos, el héroe que se busca a sí mismo, no es un legítimo habitante de la selva. A pesar de su cercanía con respecto al clima regenerador de ésta, vive cargado con los lastres que la modernidad disociadora —tal como ella existe al menos en las calles de Ciudad Bolívar— ha dejado en su espíritu. Por esta razón, y porque, como en todo camino iniciático (la historia arquetipal nos cuenta siempre la trayectoria de una iniciación, tal como la entienden los antiguos Misterios) el héroe necesita a veces ser introducido en su mítico recorrido por un sabio que vive desde su propia existencia la reconciliación (interior/exterior) buscada, Gallegos crea, también intuitivamente, una “versión criolla” de aquel extraño personaje celta o druida que los cuentos de hadas europeos simbolizan



en Merlín. Se trata de Juan Solito, “brujo” (pág. 41), al que el mismo novelista califica indirectamente de “filósofo” (pág. 42), iniciado él a su vez “por los indios piaimás”, y que se comunica libremente con los animales y los árboles, conoce por medios de Maga intuitiva los pensamientos de las gentes que se le acercan —así como la realidad de acontecimientos lejanos, a la que sabe encontrarle su oculto sentido, dentro de un orden supremo y misterioso— y tiene una percepción inmediata y cabal del destino agónico de Marcos Vargas. Pocas escenas de *Canaima* son más hermosas —en su pintura verbal de una verdadera *estamoa*, casi emparentada con las imágenes de los cuentos de hadas— como aquella en la cual el novelista nos narra que Juan Solito, circundado por “un aire de calidad vegetal florecido de mariposas azules”, conversa con uno de estos insectos, posado sobre su hombro, justo en el momento en que Marcos se acerca a él para inquirir sobre un asunto que será central en el desarrollo de su propia pericia existencial. La charla de Juan Solito con la mariposa será leída iniciativamente por Vargas —y, de acuerdo a la táctica formal desplegada por el texto de la novela, también por nosotros, los lectores— como un mensaje en clave sobre su destino personal.

Liscano explica, con sobrada razón, que Juan Solito —como el Merlín celta— es obviamente un arquetipo que encarna “un poder de consustanciación con la Naturaleza selvática, materna, femenina”. Pero no hay que olvidar el hecho de que tal personaje es en la obra de Gallegos un hombre del pueblo, cuya habla es también raigal y típicamente

popular, y que está compenetrado con la primitiva sabiduría de los únicos *moradores verdaderos* —en el sentido heideggeriano del vocablo moral— de la selva: los indígenas.

#### UN MAPA QUE SOLO POSEEN LOS INDIOS

La personalidad de Solito nos introduce en otra categoría de la historia arquetipal, a la que se acerca igualmente *Canaima*. Se trata de “la ampliación del ámbito de las expectativas habituales” (mientras que la novela moderna, afanosa de información, tendería a “confirmar en primer término que nuestra concepción de lo posible es la adecuada”). Se trata, en resumidas cuentas, de la proximidad del prodigio, de lo *maravilloso*: Todos sabemos que Rómulo Gallegos es un narrador realista, que su escuela literaria la constituye precisamente el sector más realista de la novelística del siglo XIX. Su obra entera parece estar lejos de la noción de lo “real maravilloso” o del “realismo mágico”, como se la entiende en América Latina desde que fue acuñada por Carpentier y Uslar Pietri (pero la escena de Juan Solito con la mariposa ¿no nos trae a la memoria aquella otra de Mauricio Babilonia, el personaje de *Cien años de soledad*, rodeado siempre por “mariposas amarillas?”). Sin embargo, en todo caso es significativo percibir al consciente positivismo galleguiano abrirse paso a todo lo largo de *Canaima*, por sobre sus propios prejuicios logicistas y cientificistas, para captar el estallido de fuerzas psíquicas —psicofísicas, diríamos— en cuya intuición y comprensión al hombre no le queda otro camino que ensanchar el

campo, pretendidamente estrecho, de lo posible. Como su otro personaje, el conde Giaffaro, europeo hastiado de la vida civilizada, que se mete en la selva “hasta perder el hábito del pensamiento discursivo, adquiriendo, en cambio, el de la sumersión en las intuiciones originales” (pág. 215). Gallegos —a la hora de pensar lo primigenio, mítico y arquetipal— entabla una batalla, probablemente inconsciente, con la dirección teórica de su propia conceptualización occidental, a fin de acercarse con unos ojos que quieren ser vírgenes al mapa de un continente antropológico accesible menos por el concepto que por la intuición y por la imagen. En la novela es evidente, al menos para mí, que dicho mapa sólo lo poseen los indios.

Aunque resulta una obviedad, captada en la mera superficie del texto novelesco, la reticencia, en algunos momentos casi racista (paradójica piedad prooccidental hacia las “razas maltratadas”, pág. 317), que ostenta Gallegos frente a la existencia indígena, no cabe duda de que el vértigo espiritual que entraña la noción de aventura arquetípica, tal como la narra en su obra, a su vez implica conectarse con el universo mental de los únicos que han sondeado, hasta hacerlo su propia patria psíquica y física, aquel “mundo abismal donde reposan las claves milenarias” (pág. 206). La batalla del novelista consigo mismo y con su bien trabado sistema de conceptos y prejuicios, se puede ver reflejada, por ejemplo, en la narración del “crescendo” dramático en que consiste la danza indígena conocida con el nombre del “baile del ñopo”; danza que va a precipitar una verdadera “tempestad mental” en Marcos Vargas (pág. 249) —quien, en mitad de aquella febrilidad ritual, gritará, como cualquiera de los indios danzantes, la palabra guerrera “¡Tararana!” contra el blanco invasor— y que constituye la verdadera antesala del encuentro del protagonista con la selva en plena tormenta. Nadie que lea con mente desprevenida la novela puede dudar, a pesar de los elementos negativos que ciertamente hacen su presencia en la descripción galleguiana de la vida indígena (productos de obvios y hasta ingenuos prejuicios), que la dosificación cuidadosa de las pinceladas narrativas más importantes está a favor de que el lector entienda (participando de ella de algún modo) la necesidad de la apropiación personal que hace Marcos del grito mágico de la tribu. La misma orquestación significativa, tanto por la estirpe fonética y semántica de las palabras elegidas como por el ritmo prosó-

dico del texto, de esa escenificación novelesca de una danza india es también ritual y busca asimilar al que la lee a un determinado estado psíquico y espiritual, a un momento de Eros y del Pathos que, en *Canaima*, sólo tiene a aquellas mismas "razas maltratadas" como sus auténticos sujetos históricos.

Asimismo, no hay que olvidar que el título de la obra remite al nombre de una divinidad indígena, único vocablo que Gallegos encontró para designar el aspecto terrible y destructor, ourobórico, de la gran vagina mítica: la selva.

## LA NOSTALGIA DEL HEROE

Pero ¿cuál es en resumidas cuentas el centro de esta aventura mítica narrada por el novelista en su obra? Podemos sintetizarlo diciendo en ésta se nos introduce en la trayectoria arquetipal del héroe.

En la órbita psicológica de Jung, el trayecto del héroe describe siempre, en última instancia, la aventura misma de la conciencia. Dentro del ámbito singular de cada ser humano considerado individualmente, dicha aventura consistirá en un proceso de individuación, a través del cual el hombre debe encontrar el núcleo de su propia identidad (el "self"). Gallegos subraya explícitamente que, Marcos Vargas es sujeto de inédita "experiencias de sí mismo" (la expresión es literalmente galleguana). Un momento que tiene especial significación dentro de ese encuentro, también religioso (sólo abordable, por su naturaleza insondable, a través del rodeo de la metáfora y el mito), con el propio "self" acaece cuando el protagonista se enfrenta al "primer hombre peligroso" que le es dado hallar en su búsqueda de sí: el comerciante explotador Ardavín. El carácter iniciático de esta verdadera prueba heroica es enfatizado por el novelista al estructurar dramáticamente la escena de este primer enfrentamiento bajo la forma narrativa (poderoso "icono" verbal) de un juego. El arrojo, la valentía y la astucia del héroe vencen a su contrincante en el seno de la atmósfera lúdica de una partida de dados (Gallegos subraya este específico carácter lúdico al hablarnos de la "voluptuosidad" —"nueva para él"— que subyuga a Marcos en la hora del peligro) (págs. 65-66).

Ahora bien, el "individuo" junguano puede ser entendido, por desgracia, como simple mónada subjetiva autorrealizante, por lo cual es mejor hablar más bien de la aventura del héroe como un proceso personalizante (desde la patristica cristiana, el vocablo persona reúne

tanto la dimensión individual como la social de cada ser humano).

La aventura heroica como proceso personalizante que engloba el ineludible encuentro con los otros nos sale al paso en *Canaima* sobre todo en el caso de Gabriel Ureña, a quien Gallegos coloca como contrapunto del punto de vista de Marcos Vargas y, en ocasiones, como contrafigura de éste. También Gabriel ha oído el llamado de la selva, que en su caso actúa como símbolo complementario del (re)encuentro con la tierra, con el espacio virgen de un suelo para ser cultivado como agro material y espiritual. Frente a la mirada de Ureña, la selva parece dibujarse un poco como la imagen del Jardín del Edén, de la que nos habla el Génesis, y de esta forma adquiere el tinte simbólico de la madre benigna que debe engendrar al Gabriel autorrealizado a medida que él la explora y la labra. Porque para este personaje la selva se identifica en cierto modo con el país, y la aventura a la que ella convoca se confunde con la epopeya histórica que empieza por tomar cuerpo en aquellas "mágicas" palabras indígenas, sugestivas palabras de bárbaras lenguas tendidas sobre tierras misteriosas" (pág. 80), pasando por los "viejos mitos del mundo renacentista en América" (pág. 81), como el "trágico Dorado" buscado por los conquistadores ("siempre tendido hacia un más allá"), hasta el presente brutal de la Guayana actual "abandonada al satánico imperio de la violencia", cuyas calamidades son "de la naturaleza de las maldiciones bíblicas" (pág. 81). Y es con metáfora de La Biblia que Gallegos describe la convocatoria "mágica" de Guayana al alma de Gabriel Ureña: se trata de "una gran voz que clama en el desierto" (pág. 81). Con dicha metáfora, tomada en préstamo a la específica tradición religiosa dentro de la cual se historiciza radicalmente la experiencia religiosa del hombre (la judeo-cristiana), nuestro novelista sintetiza el sentido último de la aventura a la que constantemente se sienten impelidos sus personajes: el héroe se encuentra a sí mismo escuchando aquella voz, donde se corporiza, se encarna, cobra anatomía histórica el llamado de la selva. Desde los días de la Conquista, la selva nos llama como mito inaugural que debe cumplirse como destino histórico y social: Madre virgen América.

También Marcos Vargas experimenta la necesidad de dar con la concreción colectiva, en estatura heroica, de lo que le fue dado hallar en su encuentro consigo mismo: "¿no sería capaz él de

reunir bajo su mando todas aquellas comunidades dispersas en un vasto territorio y a la cabeza de ellas emprender aquella obra grande que una vez le aconsejara Gabriel Ureña? Decirle al blanco invasor: ¡Fuera de aquí!... Y crear un gran pueblo indio" (pág. 332).

Pero Marcos, como en parte el mismo Gabriel Ureña, representa un proceso de personalización bloqueado. Un héroe que no cumple la última etapa del camino iniciático. No regresará, pues, portando en su interior la iluminación que lo hará guía y consejero. Su gesto final es significativo: enviará a su hijo, llamado como él, nacido de su compañera indígena, a ser educado en la casa familiar de Ureña.

## CODA

Con esta esperanza simbólica finaliza la novela. La esperanza representada por ese niño, el pequeño mestizo Marcos Vargas, que está, otra vez, parado frente a los primeros bosques de la selva, oyendo "la gran voz que clama en el desierto" que lo invita a ser sí mismo haciendo la epopeya histórica (¿qué es en definitiva esta epopeya sino la cultura, el restablecimiento armonioso de aquel equilibrio entre el hombre y el medio, entre el interior y el exterior, cuyo llamado arcaico nos reclama y exige?).

Pero, mientras tanto, hénos aquí, hombres y mujeres del subdesarrollo, infatuados precozmente con los juguetes para privilegiados de una modernidad burguesa colonialista y rapaz. Nuestro símbolo no es el héroe arquetipal, porque ¿quién escribe ya la saga de héroes arquetipales? Nuestro símbolo viene a ser como alguna vez señalara Liscano, el "pequeño ser" de las novelas de Salvador Garmendia, entre el ruido triste de la máquina de escribir (bajo el neón enfermo de la lámpara oficinista) y el carnavalesco de harapos multicolores que nos encuentra los fines de semana, acostados con la familia sobre la grama sucia del parque Los Caobos.

El escepticismo, hora actual de nuestra alma, nos hace desconfiar de toda posibilidad de héroes. ¿Qué epopeya aparece convocándonos? Y eso que la selva está allí mismo, a un paso, tal como la intuyó Gallegos en la década del Treinta. Sólo que en las páginas de nuestros periódicos ella no ostenta ningún misterio, ninguna "clave milenaria": apenas los cuerpos famélicos de algunos piaroas que la diputada Paulina Gamus desea que compartan para siempre nuestros neones enfermos y nuestras gramas sucias.