

El espacio de la selva en los sonetos de José Eustasio

Rivera

Carmen Espejo Cala

Se repite en manuales y monografías que el colombiano José Eustasio Rivera es escritor de una sola obra: ignorados por completos los sonetos de **Tierra de promisión** y otras piezas breves, su fama se debe a la sugestión innegable de la discutida *novela de la selva*, **La vorágine**.

Para el comentario de **Tierra de promisión** (1921) la crítica ha reiterado un puñado de frases apresuradas, colocándolo generalmente entre los epígonos del modernismo o, mejor, del **rubendarismo**. Sin duda es ésta la justa catalogación del poemario; aquí, sin embargo, queremos revisar la obra para apuntar una serie de aspectos interesantes - interesantes, ante todo, para el estudio de la génesis de **La vorágine** -.

Dado el desconocimiento general de los poemas, debemos partir de un breve estudio descriptivo. Los sonetos - de endecasílabos o alejandrinos - son cincuenta y cinco, uno de ellos a modo de prólogo y los demás distribuidos en tres "partes" sin titular, dedicadas a cantar sucesivamente a la selva, a las cumbres andinas y a los llanos colombianos -el primero y el último, espacios geográficos y psicológicos de **La vorágine**, como se recordará -.

El tercero de estos apartados es el menos novedoso, y considerado en su contexto histórico - 1921, cuando ya Huidobro, Borges y Gironde han desatado el vendaval de las vanguardias en Hispanoamérica - resulta francamente sorprendente. Vargas Llosa, gran detractor del *regionalismo*, opina que **La vorágine** hace retroceder a la novela hispanoamericana hasta su prehistoria decimonónica. Con mayor razón podría decirse que **Tierra de promisión** recupera los ya manidos *suspirillos germánicos* del romanticismo hispano y los baña, sin más, de cierto exotismo léxico modernista. Bécquer pasado en limpio por Rubén Darío - el peor Bécquer y el peor Darío -, cóctel nada original en la poesía del periodo.

El poeta de estos últimos sonetos es aún el espíritu doliente dotado de una singular *sim-pata* con la Naturaleza. "Me borrará la noche. Mañana otro celaje;/ ¿y quién cuando yo

muera consolará el paisaje?/ ¿Por qué todas las tardes me duele esta emoción?", dice el primer terceto de la penúltima composición, y el segundo apostilla: "Mi alma, nube de ocaso, deja lo que perdura;/ y como es mi destino sufrir con la Natura,/ se apagan los crepúsculos entre mi corazón"⁽¹⁾. La voz lírica es aquí todavía la del melancólico solitario y exaltado, que traslada su efusión sentimental en imágenes naturales como la de la palmera arrebolada por el atardecer y cimbreada por la brisa, o que se adentra en los platanales y dormita a la sombra del plantío, donde - dice - "perfumo mis nostalgias de poeta" (pág. 69). En los sonetos finales se infiltra la queja del amante abandonado, que desde un triste invierno añora a la cigarra del verano, la que amenizaba los pasados días de amor; o que comparte la pena del abandono con la golondrina, que en vano busca en el alero a sus compañeras ya lejanas.

La naturaleza de los llanos es benévola, a menudo doméstica - vacas, bueyes, la casa, el cementerio campesino... -. Tan sólo altera este consabido bucolismo la serie de sonetos dedicados a toros y caballos salvajes. Estos quiebran la quietud de la llanura y la rutina del discurso poético con bramidos o relinchos en los últimos versos del soneto. Así, en "El toro padre":

Después, ante la absorta novillada,
revoluciono el polvo en la planada;
se envuelve en nubes de color pardusco,

y creyéndose el dios de los inviernos,
brama, como tronando, y traza brusco
un zig-zag de centellas con los cuernos (pág. 64).

El tono sentimental, sin embargo, domina por sobre estas escasas imágenes violentas. La voz lírica del poeta se adueña explícita o implícitamente de la mayor parte de las composiciones, y para confirmar el ambiente becqueriano el endecasílabo - menos frecuente que el alejandrino en las partes primera y segunda - es mayoritario en el tercer apartado de **Tierra de promisión**.

La serie de sonetos dedicados a las cumbres es la más breve. Tan sólo recoge diez poemas que cantan al cóndor, al ciervo, al águila, al espacio infinito vislumbreado desde la cima del monte. Son metáforas de la sed insaciable de absoluto, de poder, y el romanticismo sentimental de la tercera parte pasa a ser, en la segunda, satánico: entre precipicios y "vértices agudos", sobrevolado por águilas y murciélagos y rodeado por un agua "triste y cavernosa", en el poema "Alta roca", por ejemplo, "ágil, sobre la punta del peñasco,/ un cabrón maromero se disloca,/ audaz, en el prodigio de su casco;/ y mascullando risas de cinismo,/ cuando gira en dos patas en la roca/ hace temblar su sombra en el abismo" (p. 49). Como el tópico romántico requería, el vértigo de las alturas no es más que una imagen alegórica del ansia de trascendencia: "y luego una recóndita nostalgia me consterna/ al ver que ese infinito, que en mis pupilas cabe,/ es insondable al vuelo de mi ambición eterna" (p. 52). Toda esta imaginería romántica es no obstante compatible con el preciosismo

y al sentir que una zarpa las achiras
 descombra,
 lanza el dardo, y en medio de la brega
 salvaje
 surge el pávido anuncio de un silbido en la sombra! (pág. 27).

Estos sonetos de la selva resultan en su mayor parte una especie de intensificación de un mismo **tema** estructural: los cuartetos que describen a un depredador y lo presentan en situación de acecho; los tercetos en los que se desencadena la acción violenta: el rugido, el zarpazo, el picotazo... Es frecuente que el movimiento letal ocupe el primer verso del segundo terceto: "con asalto certero del cristal lo arrebató"; "yergue el león, rugiendo, la cerviz altanera"; "y con súbito golpe, bajo el salto violento". Algunas veces se adelanta al primer terceto: "y se quejan las brisas al pasar el flechazo", "rasga la sardinata los sonoros cristales"; otras, por fin, se retrasa hasta el penúltimo verso: "al chispear de dos ojos, suena horrendo zarpazo"... En estos poemas el poeta es a veces un *actante* más, violento, instintivo como los otros: "Hace luna. La fuente habla del himeneo./ La indiecita solloza presa de mi deseo,/ y los hombros me muerde con salvaje crueldad./ Pobre... ¡Ya me agasaja! Es mi lecho un andamio,/ mas la brisa y la noche cantan mi epitalamio/ y la montaña púber huele a virginidad" (pág. 29).

Esta última serie de sonetos confirma entonces la intertextualidad entre **Tierra de promisión** y **La vorágine**. Son comunes a ambos libros los espacios (selva, llanos) y la tipología de los actantes: el poeta hipersensible, grandilocuente y seducido por la violencia, los indios salvajes condenados al anonimato, e incluso es posible encontrar una prefiguración de la perversa Zoraida Ayram en la protagonista del soneto "Amorosa y fecunda", que espera al indiano en su hamaca. La vegetación agresiva en la que la alucinación puede descubrir formas humanas - la de los mejores pasajes de la novela de Rivera - es la misma que describe el soneto: "La selva de anchas cúpulas, al sinfónico giro/ de los vientos, preludia sus grandiosos maitines;/ y al gemir de dos ramas como finos violines/ lanza la móvil fronda su profundo suspiro . . ." (pág. 26)⁽²⁾.

La mejor poesía de **Tierra de promisión** es la poesía de la selva, pero no es posible afirmar que estemos ante un logro total. El mismo Rivera debió darse cuenta de ello, puesto que coloca en boca del protagonista de **La vorágine** una dura autocrítica:

"¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores traslúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas!"⁽³⁾.

Tal vez Silvia Molloy, en un artículo dedicado a la novela y titulado "Contagio narrativo y gesticulación retórica en **La vorágine**"⁽⁴⁾, acierta a explicarnos las razones por las

que Rivera desestima a la poesía en general - y a la suya en particular - a la hora de acometer la descripción de la selva. Un espacio letal, mórbido como aquél, requería un lenguaje enfermo, envenenado por múltiples retóricas ironizadas y desequilibrios continuos. En este caso, los poemas de **Tierra de promisión** - los mejores del volumen - pretenden retratar un ámbito violento a través de una forma poética señaladamente *decorosa*. Las mismas retóricas desfasadas que generan los sonetos, sometidas a un proceso de descomposición, lograrán ser cauce coherente para tanta agresividad en **La vorágine**.

NOTAS

(1) José Eustasio Rivera, **Tierra de promision**, El Ancora, Bogotá, 1985, pág. 79. Citaremos en adelante por esta edición, indicando entre paréntesis el número de página.

(2) Sería también factible descubrir la narratividad del libro en conjunto. La disposición de los poemas, agrupados en un prólogo y tres partes, evoca tal vez la estructura de un relato más que la de un poemario. Es posible incluso señalar un débil hilo argumental: en el primer poema de la primera parte la voz lírica o narradora aparece surcando un río en una balsa, observado con extrañeza por los indios. El último poema del libro retoma la imagen, y el poeta canta sus penas de nuevo mientras rema, ante la indiferenciaahora de los bogas. Este poeta-actor llega a desaparecer en muchos poemas, según dijimos, pero está siempre presente, con uno o varios sonetos, al inicio y al final de cada una de las partes del libro. Recordemos que también cada una de las tres partes de **La vorágine** aparece flanqueada por un fragmento de prosa poética atribuible al protagonista, poeta romántico, parnasiano, Arturo Cova.

(3) José Eustasio Rivera, **La vorágine**, Alianza, Madrid, 1981, pág. 197.

(4) Silvia Molloy, "Contagio narrativo y gesticulación retórica en **La vorágine**", **Revista Iberoamericana** n° 141, octubre-diciembre de 1987.