TRES INTERPRETES DEL PAISAJE HISPANOAMERICANO

POR

GUILLERMO KAUL

UNO de los caracteres fundamentales de la actual novela hispanoamericana es el elemento del paisaje que la informa, elemento que comienza a ser descubierto, aunque no todavía interpretado en su realidad más significativa, a partir de la mitad del siglo pasado, es decir, desde el romanticismo.

Hasta entonces, el paisaje del nuevo mundo había pasado ante la mirada del escritor, si no inadvertido, por lo menos desfigurado.

Los épicos de la conquista apenas pararon su atención en la magnificencia espectacular de aquella naturaleza abrumadora de virgen poesía. Ercilla, el mayor de ellos, si puso a prueba su maestría pictórica, no fué para desnudar la mayestática grandeza del Ande chileno, sino para fantasear el valle fabuloso del Arauca, descripción parangonable por su belleza, aunque convencional, a aquella de la isla embalsamada de Camoens o a la del alcázar encantado que el Tasso imaginó para su Armida.

Menos real, todavía, es la visión de Pedro de Oña. Los dioses del Olimpo animan las páginas de *El Arauco Domado;* ninfas y sátiros, caricaturizados de araucanos, comparten familiarmente con dulces pastores arcádicos el secreto de los bosques.

De este modo, los fenómenos más llamativos que podía brindar el nuevo mundo como paisaje, se embotan en la sensibilidad de aquellos hombres. El espectáculo de la noche sólo sugería a Barco Centenera, en su canto *La Argentina,* el pretexto de un vago sueño mitológico. La esplendidez orgiástica de la vegetación tropical

es en la *Lima Fundada*, de Peralta y Barnuevo, objeto de simple enumeración herbolaria.

Los románticos fueron, en realidad, quienes al proclamar la necesidad de un arte de colorido local, hicieron aflorar el paisaje autóctono; el mismo Echevarría, portaestandarte del romanticismo en el Plata, trató de aplicar los nuevos principios estéticos en su poema *La Cautiva*, donde por primera vez se insinúa la línea infinita de la pampa argentina. Sin embargo, todavía entonces, los escritores cantan con las miradas puestas en Europa, y así el proceso de captación del nuevo paisaje se opera en forma paulatina, y, cuando logra imponerse es a veces, a pesar de los escritores y merced a la gran originalidad del mismo. Todavía durante el romanticismo falsas imágenes animan el paisaje con una fauna convencional de corzos y de cisnes.

La visión romántica europea, sobre todo la francesa del paisaje, despunta en forma palmaria, particularmente en la novela. En *María*, v. gr., del colombiano J. Isaac, a la técnica francesa de *Atalá* y de *Pablo y Virginia*, corresponde la visión del paisaje que caracteriza a Lamartine.

Ya en las postrimerías del siglo pasado y al principio del corriente triunfa en forma avasalladora el modernismo. Esta nueva modalidad no logra, sin embargo, una liberación integral de lo europeo, para las letras del nuevo mundo.

«Ideas e imágenes—como dice García Calderón—llegan a América de la Europa maternal. También allí se canta el misterio de las catedrales góticas y los armoniosos parques de Versalles.»

Mas, con la muerte de Darío, el año 16, y la de Rodó, el 17, sumado a esto las consecuencias de la guerra del 14, las perspectivas cambian y el paisaje se despoja de exotismos y ahuyenta de sus escenarios a ninfas y centauros y se retorna a la contemplación de lo autóctono, pero sobre bases auténticamente reales.

El paisaje del nuevo mundo en su estructuración más típica está representado por la pampa argentina; las montañas del Ande con sus altiplanos, las selvas del trópico con sus ríos fabulosos y las sabanas de Venezuela y Colombia... y este paisaje de perspectivas grandiosas y sublimes por su dinamismo y extensión, ya ha sido intuído y conquistado en forma definitiva para el arte, por algunos escritores hispanoamericanos contemporáneos.

La pampa—paisaje del gaucho—ha sido llevada a la novela, entre otros, por E. Larreta y R. Güiraldes. En *Zogoibi*, Larreta presenta la pampa a través de algunas descripciones breves y poéticas, pero en ellas no sentimos discurrir ese misterio propio de

la llanura gaucha que el mismo Larreta ha llamado magistralmente «pampa metafísica».

Nosotros los argentinos estamos habituados a que la contemplación de la pampa nos evoque al centauro del poncho y la guitarra, del mismo modo que la presencia del gaucho nos sugiera la inmensidad de la pampa.

Güiraldes, en *Don Segundo Sombra,* nos deja una impresión del llano espiritualizado en el gaucho; el gaucho es visto directamente por Güiraldes y, a través del alma gauchesca, nos asoma a la visión de la pampa. El triunfo de la novela de Güiraldes reposa, sin duda, en que Don Segundo está animado por el soplo vital del llano. De ahí también que el desenlace trágico de *Zogoibi,* en que el héroe elimina por error a su tierna amante, emocione menos que ese final sin palabras, ese final silencioso, pero profundamente lírico de Güiraldes.

Don Segundo, llevado por una aspiración innata a una vida autónoma y nómada, dice adiós a su ahijado y, abandonando las comodidades de una estancia confortable, se hunde como un eco, como una sombra en la línea infinita de la pampa.

El verdadero arte, más que reflexión intelectiva, importa un algo intuitivo que provoca en el ánimo del lector el soplo profundo de lo inefable; y este fenómeno se opera claramente en las páginas de *Don Segundo Sombra.* Así se explica que una novela pobre de trama y enredos como *Don Segundo* logre cautivarnos tanto; es que *Don Segundo,* como alguien ha dicho, contiene la pampa en el alma de sus personajes, que hablan, sienten y respiran pampa ilimitada y cielo infinito sobre ellos. Cada palabra, cada acción, cada escena, cada eco, son en *Don Segundo* pampa, pampa, pampa.

Y bien; a esta visión del paisaje pampa de *Don Segundo Sombra* se opone la visión del paisaje selva que nos brinda Eustasio Rivera en las páginas de *La Vorágine.* La realidad vivida por Güiraldes es menos violenta, pero más lírica que la del autor colombiano. *Don Segundo* es un libro de fibra tensa, aunque no trágico. En él tiene cabida el dolor, porque hay renunciamiento en esa entrega melancólica del hombre a su terruño; en *Don Segundo,* huella y vida son una misma cosa. Pero este dolor que reposa en esa identificación de vida y camino está líricamente embellecido de una suave melancolía ahondada de horizontes pacíficos. En el escenario de la pampa, el protagonista, aunque condicionada su idiosincrasia por el factor telúrico, no se siente dominado; antes bien, es el gaucho quien se enseñorea del paisaje.

Así tenemos que, mientras en la novela de Güiraldes la pampa es fuerza contenida y serenada, la selva, en *La Vorágine*, desborda de pasión tropical y su lujuria vegetativa desata los instintos primarios del hombre.

El dolor que engendra el medio paisajístico en la obra de Rivera se resuelve en sádicas formas que desintegran al cuerpo y enteran al alma de aberraciones morales hasta precipitar al hombre en el paroxismo de la locura y del suicidio.

Al principio de la primera parte de *La Vorágine*, el protagonista tiene un sueño que nos adelanta una síntesis de lo que ha de ser la visión del paisaje en el corazón anochecido de la selva.

Esta visión dantesca del paisaje, distorsionado por el temperamento hiperestésico del autor, crece progresivamente hacia lo trágico y macabro a medida que se penetra en la entraña misma de la novela.

Hasta casi el final de la primera parte, más allá de la sabana y todavía en los primeros tramos de la selva, es decir, hasta cuando se plantea el verdadero nudo de la novela, el paisaje es normal: brisas sedantes y atardeceres glaucos matizan románticamente la aventura, pero a partir de ese momento el paisaje comienza a tornarse agresivo y a rimar dramáticamente con la violencia pasional de los actores.

Veamos cómo el autor se detiene estremecido ante la presencia gigante de la selva y cómo la invoca cuando se siente preso entre los muros de aquella cárcel verde.

Después de esta invocación de desbordado lirismo comienza a cumplirse la visión terrorífica que del paisaje presentíamos; ahora ya no está sola la selva; a ella se alían fabulosos ríos; el Orinoco y el Amazonas multiplican su intrincada red de tributarios; allí está el Guainí de «negras ondas»; allí el Irínida de «aguas malditas» y allí el «túrbido» Meta, aquel río sin ondulaciones, sin espuma, mudo, tétricamente mudo, como un presagio, como un camino oscuro que se moviera hacia el vértice de la nada.

Pero el terror del paisaje no se detiene y a esta altura de la novela comienza a entrar en acción toda la fauna tropical: tigres y caimanes, rayas y serpientes, panteras y alimañas se conjuran y amenazan de muerte a cada paso al que se aventura en el sigilo virginal de aquella selva milenaria.

Mas el hombre que ya sufre el influjo satánico del paisaje y ha comenzado a trasmutarse en selva, reanuda cada vez con mayor ahinco aquel viaje de perspectivas infernales, y lo mismo en las

altas cumbres andinas, como en el Aconcagua, se pierde la razón y comienza un desfile de pesadillas dantescas.

Como si todo esto fuera poco, el cansancio y la sed, el hambre y la fiebre se suman al silencio y a las soledades seculares de aquellos parajes inhóspitos e inmisericordes, «pero el olor del caucho que produce la fiebre de los millones» termina por desatar en el hombre las pasiones más inhumanas y lo arrastra a la demencia y a la eliminación del prójimo y de sí mismo. La selva se convierte lentamente en un ejército diabólico y los árabes deformes, a modo de seres condenados, se retuercen atormentados de parasitarias y el hálito de los fermentos soporíferos y los vapores calientes que engendra la penumbra y el marasmo de la procreación y la muerte, flotan y germinan en aquel paisaje de ambiente infernal.

La visión del paisaje-selva de Rivera, como puede verse, es monstruosa; la violencia y la aniquilación, la muerte y la podredumbre flotan en el ambiente como algo natural. La vida y la muerte se conjugan en admirable consorcio, y el exceso de vida que allí palpita arrastra a la muerte y la muerte, a su vez, engendra la vida. El dolor es densamente trágico y no hay horizontes dentro de ese «infierno verde» amurallado por ríos gigantescos, donde se fragua una misteriosa transmutación que va del hombre a la selva y de la selva al hombre.

Veamos ahora lo que ocurre en *Doña Bárbara,* del escritor venezolano Rómulo Gallegos, otro de los grandes intérpretes del paisaje americano en la novela.

Atendiendo siempre a la actitud del actor frente a su propio paisaje, y a la conducta del paisaje frente a su actor, debemos ubicar a *Doña Bárbara* en un lugar intermedio, quizá, entre *Don Segundo Sombra* y *La Vorágine,* pues mientras el gaucho de Güiraldes se entrega amorosamente a la pampa y el cauchero de Rivera es devorado trágicamente por la selva, el hombre de Gallegos se mueve dentro de su paisaje llanero en forma altamente poética. De este modo la configuración paisajista de *Doña Bárbara,* en su aspecto más entrañable, o sea en el de la llanura, se impone como un símbolo grandioso, o mejor quizá, como una alegoría de fuerza dramáticamente poética.

La fauna que anima a dicho paisaje se mueve a su vez vitalizada de una penetración psicológica humana singular. Hay en tales pasajes de sustancial valor poético una nivelación cósmica de vida a través de la cual «naturaleza y hombre», informados por idéntico soplo vital, se simbolizan y revelan mutuamente.

Doña Bárbara, protagonista de la fábula, es abortada un día

al escenario de la llanura por los grandes ríos de la selva, y desde aquel amanecer la llanura, o sea la barbarie, la recoge como a hija suya, contra la cual ha de chocar la civilización, encarnada—según tesis del autor—en un varón que envía la ciudad distante.

Así llega Doña Bárbara a la llanura y la llanura le sale al encuentro para rendirle todo el atavío de sus atributos salvajes.

Ya en el capítulo tercero de la primera parte nos encontramos con la realidad de un paisaje de ríos gigantescos, elemento geográfico que el escritor emplea en función simbólico-psicológica de la heroína.

El Orinoco y el Guainía, separados primero y mezclados después en el corazón de la selva, revelan en su revuelta y turbia majestad las corrientes encontradas en el sentimiento de Doña Bárbara. «Así—concluye el escritor—, en el alma de la mestiza tardaron varios años en confundirse la hirviente sensualidad y el tenebroso aborrecimiento al varón.»

Si avanzamos un poco más y nos adentramos en la segunda parte de la obra, comenzaremos a sentir sobre nuestras cabezas a ciertas aves sombrías, «los rebullones», aves que en fatídicos vuelos crean un ambiente de expectación dramática sobre la amplitud del paisaje.

Estas aves, elemento vivo de ese mismo paisaje, encarnan ahora los instintos sanguinarios de la heroína. Los «rebullones», lo mismo que Doña Bárbara, se alimentan de sangre y vinagre, y desde alturas cósmicas preparan la determinación última de la agonista.

En el capítulo VIII de esta misma segunda parte se describe la voracidad de un incendio que destruye la obra civilizadora de Santos Luzardo, aquel varón que un día enviara la ciudad progresista. Dicho incendio no simboliza más que las fuerzas retardatarias de la prosperidad del llano personificadas en Doña Bárbara, pero materializadas, ahora como siempre, en elementos de ese mismo paisaje.

Arte de consumada poesía es éste, que logra a cada vuelta de página un avance más en la conformación de ese paralelismo grandioso entre llanura y mujer, paralelismo que va vertebrando sólidamente toda la obra, paralelismo proferido casi sin palabras comparativas y en que la intuición lingüística del escritor triunfa magistralmente en el manejo del paisaje como símbolo.

Existe, como dijimos antes, en esta obra una especie de nivelación cósmica entre el mundo paisajístico (fluvial, vegetal, animal) y los conflictos del corazón humano.

En uno de los últimos capítulos—y sólo quiero referirme al paisaje en función de la heroína Doña Bárbara, en su inagotable humanidad, elevada y complicada en tragedia, se siente emparentada con la vaca que lame la tierra salitrosa y reseca.

De este modo cada elemento nuevo del paisaje se va sumando gradualmente con fuerza de símbolo y contribuye a plasmar ese paralelismo de que hablábamos antes, paralelismo que con perspectivas de monumentalidad alegórica se va abriendo cauce a través de toda la obra, entre «naturaleza y hombre», entre «llanura y mujer».

Uno de los primeros capítulos se titula «La devoradora de hombres»; luego, como ecos perdidos, como reminiscencias insistentes, oímos a Lorenzo Barquero, devorado moral, económica y físicamente por Doña Bárbara, le oímos proferir: «llanura maldita, llanura devoradora de hombres». De esta manera esa idea enorme y espectacular de la llanura transformada en mujer, se va desarrollando progresivamente como un *leit motive* grandioso y patético, hasta que al final estalla en plena orquestación con estas palabras: «No fué quizá tanto Doña Bárbara cuanto la tierra implacable, la tierra brava.»

Con esto Rómulo Gallegos ha logrado como ningún otro escritor plasmar, por una parte, en forma hondamente poética, ese concepto de civilización y barbarie, tan caro a nuestros escritores, y por otra parte, ha triunfado en forma inobjetable como extraordinario intérprete del paisaje americano.

Después de haber leído atentamente estas obras y a otros escritores maestros también en la interpretación del paisaje, como el peruano Ciro Alegría, con un sentido panteístico de la alta montaña; del boliviano Alcides Arguedas, que supo grabar en la desnudez metálica de la piedra la odisea del indio Aimará, o al argentino-uruguayo Horacio Quiroga, que con genial intuición de artista nos reveló el misterio filosófico de las selvas misioneras, se impone la convicción de que el paisaje de Hispanoamérica ha sido ya conquistado en forma inequívoca y categórica para el arte y que existen además en nuestro Continente valores literarios incuestionables que constituyen la expresión auténtica de una nueva y fecunda literatura.

G. Kaul.
BUENOS AIRES (R. Argentina).