DOI: 10.18441/ibam.26.2026.93.13-28

Humanos y árboles: entrelazamiento entre especies y memoria de la violencia en *La Vorágine* y *A Selva*

Humans and Trees: Entanglement between Species and the Memory of Violence in *La Vorágine* and *A Selva*

Jobst Welge
Universität Leipzig, Alemania
jobst.welge@uni-leipzig.de
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4271-4269

| Abstract: In this essay I would like to address the interspecies relationship between humans and trees in a specific context of cultural representation. To do so, I will focus on a literary genre recognized for its transnational representation of tropical nature, namely of the Amazon region: the jungle novel. In what follows, I want to focus on two paradigmatic novels that respond directly to the experience of the rubber boom, that is, the large-scale exploitation of the rubber tree, *hevea brasiliensis* in the early twentieth century. These almost contemporary novels are *La Vorágine (*1924) by the Colombian writer José Eustasio Rivera (1888-1928), and *A Selva* (1928), by the Portuguese writer José Maria Ferreira de Castro (1898-1974).
Keywords: Jungle novel; Extractivism; Trees; Amazon; Nature; Community

| Resumen: En este ensayo me gustaría abordar la relación interespecies entre los seres humanos y los árboles en un contexto específico de representación cultural. Para ello, me centraré en un género literario reconocido por su representación transnacional de la naturaleza tropical, concretamente de la región amazónica: la *novela de la selva*. En lo que sigue, quiero centrarme en dos novelas paradigmáticas que responden directamente a la experiencia del boom del caucho, es decir, la explotación a gran escala del árbol del caucho, *hevea brasiliensis*, a principios del siglo xx. Estas novelas casi contemporáneas son *La Vorágine* (1924) del escritor

colombiano José Eustasio Rivera (1888-1928), y *A Selva* (1928), del escritor portugués José Maria Ferreira de Castro (1898-1974).

Palabras clave: Novela de la selva; Extractivismo; Árboles; Amazonia; Naturaleza; Comunidad

En este ensayo me gustaría abordar la relación interespecies entre los seres humanos y los árboles en un contexto específico de representación cultural. Para ello, me centraré en un género literario reconocido por su representación transnacional de la naturaleza tropical, concretamente de la región amazónica: la *novela de la selva*. En lo que sigue, quiero centrarme en dos novelas paradigmáticas que responden directamente a la experiencia del boom del caucho, es decir, la explotación a gran escala del árbol del caucho, *hevea brasiliensis* (la especie que produce el caucho de mayor calidad), a principios del siglo xx. Estas novelas casi contemporáneas son *La Vorágine* (1924) del escritor colombiano José Eustasio Rivera (1888-1928), y *A Selva* (1928), del escritor portugués José Maria Ferreira de Castro (1898-1974). Mi reconsideración de estas novelas se basa en los recientes enfoques ecocríticos o 'antropocénicos' que buscan destacar la agencia de los árboles (o de las plantas), su separación o interconexión con la experiencia y las prácticas humanas, o su parecido con ellas, como la noción antropomórfica de que sienten o 'hablan' (Nitzke y Braunbeck 2021, 349; Ryan, Vieira y Gagliano 2021, 9).

El ciclo del caucho amazónico, basado inicialmente en un monopolio abarca los años 1890-1912, cuando la economía de exportación se tambaleó repentinamente como consecuencia de la baja de los precios de Indochina. El cultivo del árbol del caucho en Brasil requería mucha mano de obra, lo que motivó la llegada de trabajadores del nordeste brasileño y de otros países del mundo (Souza 2019, 233). Estas circunstancias están íntimamente relacionadas con la cuestión de la violencia. En primer lugar, puede señalarse la violencia del extractivismo mismo, infligida por los trabajadores del caucho a los árboles, en la medida en que la leche de caucho se cosecha tras la incisión de los árboles con un cuchillo. En *La Vorágine*, la técnica es descrita objetivamente por el cauchero Clemente Silva, cuya voz sirve como una especie de memoria viva de la práctica laboral del *seringueiro*:

> Por entonces se trabajaba el caucho negro tanto como el siringa, llamado goma borracha por los brasileños; para sacar este, se hacen incisiones en la corteza, se recoge la leche en petaquillas y se cuaja al humo; la extracción de aquél exigía tumbar el árbol, hacerle lacraduras de cuarta en cuarta, recoger el jugo y depositarlo en hoyos ventilados, donde lentamente se coagulaba (Rivera 1990, 262-263).

En segundo lugar, los caucheros no solo ejercen una violencia extractivista sobre la naturaleza, sino que ellos mismos están atrapados en un brutal sistema de explotación capitalista o incluso de esclavitud. Todo ello sugiere que tanto los seres humanos como la naturaleza son objeto de la violencia humana. Sin embargo, y como veremos, la naturaleza tropical en general es también representada como agente de la violencia en

las dos novelas que vamos a considerar aquí. Mientras que la primera es, por supuesto, una *novela de la selva* paradigmática, una novela regional latinoamericana prototípica y, además, un clásico de la literatura colombiana, la novela portuguesa era en su día extremadamente popular y fue traducida a muchos idiomas, pero es hoy raramente considerada en el contexto de los estudios ambientales latinoamericanos.

En lo que sigue quiero también explorar la conexión entre la violencia y la memoria. En el plano de la historia cultural, las dos novelas son sin duda en sí mismas importantes *lieux de mémoire* de un periodo específico de la historia latinoamericana. Además, como se ha señalado con frecuencia, las novelas sobre la selva amazónica están frecuentemente cargadas de una memoria intertextual, y también están explícitamente relacionadas con el acto de reescribir (Wylie 2009). Pero hay que preguntarse también en qué sentido las narraciones y sus protagonistas dan forma a una experiencia concreta que se recuerda según protocolos específicos de temporalidad y que, por ejemplo, cambian la percepción de la relación entre distintas especies, a saber, entre los hombres y la naturaleza. Analizando las dos novelas, quiero discutir, pues, cómo imaginan la relación entre los seres humanos y los árboles, y la violencia infligida por ellos y sobre ellos. De hecho, no sólo la selva tropical, sino los bosques en general pueden entenderse como una especie de heterotopía para los humanos (de origen occidental y blanco), como la "sombra de la civilización" ("shadows of civilization"), en palabras de Robert Harrison: "The forest is at once a temple of living pillars and a scene of horror, an enchanted wood and a wood of abandon" (Harrison 1992, 183). Dada esta ambivalencia esencial, podemos observar que históricamente los árboles han significado y encapsulado relaciones cambiantes entre los seres humanos y la naturaleza no humana (Nitzke y Braunbeck 2021, 344).

LA VORÁGINE: NATURALEZA Y/COMO VIOLENCIA

La dimensión memorialística es muy evidente en *La Vorágine*, una novela que generalmente se toma como paradigmática de todo el género de la *novela de la selva*. La forma en que la novela fue anunciada originalmente en la prensa colombiana en noviembre de 1924, sugería que tenía una especie de valor documental, lo cual minimizaba deliberadamente su carácter ficcional: "Una novela sobre la vida en Casanare, las actividades peruanas en La Chorrera y El Encanto, y la esclavitud del caucho en las selvas de Colombia, Venezuela y Brasil" (Rivera 1990, 67). Esta representación de la función de la novela como denuncia de las atrocidades en el Putumayo amazónico recuerda los actos de denuncia realizados quince años antes por las dramáticas intervenciones de Sir Roger Casement, quien, como representante de la Corona británica, había provocado un gran escándalo en la época, hechos que fueron ficcionalizados más recientemente por Mario Vargas Llosa, en su novela *El sueño del celta* (2010; Souza 2019, 241-242).

En la novela de Rivera, el joven poeta Arturo Cova decide abandonar la ciudad de Bogotá junto a su amante Alicia, y eventualmente se encuentra en la selva ama-

zónica, donde es testigo de la brutal realidad del negocio del caucho y, en el curso de la narración, acaba sucumbiendo a sus alucinaciones. Sin embargo, mucho antes de adentrarse en la selva, el protagonista pasa primero de la ciudad "civilizada" a los llanos venezolanos, un paisaje ganadero que ya se distingue por una "ecología depredadora" en la que se cuestiona la superioridad del ser humano sobre las demás especies y en la que se difumina la distinción entre lo humano y lo no humano. Así, surge de repente una serpiente gigantesca, representando la amenaza de la ingestión, que va a ser una amenaza permanente a lo largo de la novela que se llama justamente *La Vorágine*. La serpiente (como el bosque tropical en su conjunto) amenaza así la soberanía humana: "Había emergido bostezando para atraparme una serpiente güío [una especie de *boa constrictor*, JW], corpulenta como una viga, que a mis tiros de revólver se hundió removiendo el pantano y rebasándolo en las orillas" (Rivera 1990, 94). Como dice Axel Pérez Trujillo en un reciente estudio sobre los llanos latinoamericanos: "The novel does present the non-human as an agent that binds the fates of all the characters, yet nature is not presented as harmonious" (Pérez Trujillo 2021, 75). La naturaleza no es armoniosa, pero sin duda corresponde al estado de ánimo sombrío del protagonista. Por ejemplo, todavía en la llanura, nos habla de su desilusión nihilista: "mi corazón es como una roca cubierta de musgo" (Rivera 1990, 98). Inmediatamente después, Cova oye un sonido que le recuerda al lamento de una mujer, hasta que se da cuenta de que es el lamento de un árbol: "[…] una palmera de macanilla, fina como un pincel, obedeciendo a la brisa, hacía llorar sus flecos en el crepúsculo" (Rivera 1990, 93). Así pues, desde el principio, la novela presenta una idea antropomórfica de la naturaleza, pero para los personajes urbanos la naturaleza sigue siendo al principio un entorno esencialmente impenetrable y distante. Esta relación entre el ser humano y la naturaleza no humana acabará cuestionándose a lo largo de la novela.

La función documental de la novela de Rivera está motivada por el hecho de que las víctimas de las atrocidades en la región del Putumayo no habían tenido medios para dar a conocer su situación, y que muchos de los primeros lectores de Rivera estaban de hecho involucrados en el negocio del caucho, pero aún no daban crédito a los informes sobre la tortura y la esclavitud masiva (Bernucci 2017, 227). Sin embargo, las atrocidades se refieren a acontecimientos del pasado, durante el auge del caucho (1879-1912). En este sentido, la función acusadora de la novela se dirigía en gran medida contra las condiciones del pasado. En cuanto a las condiciones de trabajo en la Amazonia, Rivera había realizado varias entrevistas con *seringueiros*, en la región del Orinoco venezolano, en las cercanías del Río Negro (Casiquiare) y Caquetá (Bernucci 2017, 228). Como parte de una comisión oficial de fronteras del gobierno colombiano en el año 1923, Rivera había observado las atroces condiciones de trabajo en las regiones caucheras de Venezuela, Colombia y Perú (Smith 2021, 27). Había entrevistado a algunas de las muchas víctimas de un brutal sistema de servidumbre capitalista, y había informado sobre estas quejas. Este tipo de descripción objetivo-acusatoria de las condiciones de trabajo vuelve en la novela, donde se pone en boca del obrero Clemente Silva:

> El personal de trabajadores está compuesto, en su mayor parte, de indígenas y enganchados, quienes, según las leyes de la región, no pueden cambiar de dueño antes de dos años. Cada individuo tiene una cuenta en la que se le cargan las baratijas que le avanzan, las herramientas, los alimentos, y se le abona el caucho a un precio irrisorio que el amo señala. Jamás cauchero alguno sabe cuánto le cuesta lo que recibe ni cuánto le abonan por lo que entrega, pues la mira del empresario está en guardar el modo de ser siempre acreedor. Esta nueva especie de esclavitud vence la vida de los hombres y es transmisible a sus herederos (Rivera 1990, 250).

Sin embargo, la función conmemorativa de *La Vorágine* también se pone de relieve *dentro* de la propia novela, especialmente por la inclusión de varias fotografías en su primera edición, y también por el recurso del manuscrito "encontrado" o, más bien, recibido, a saber, el recurso ficticio de que el autor Rivera había recibido el manuscrito de Cova de mano del cónsul colombiano en Manaos y había hecho los preparativos para su publicación. Por lo tanto, el prólogo de la novela, firmado por el autor Rivera, hace referencia a Cova como un "escritor infortunado" (Rivera 1990, 75). La razón de ello solamente se hace evidente en las famosas palabras finales de la novela, en un telegrama enviado por el cónsul, en el que se hace referencia al destino de Cova y sus compañeros: "Los devoró la selva" (Rivera 1990, 385). En conjunto, pues, el prólogo y el epílogo enmarcan el relato de aventuras de la novela como una narración póstuma.

El libro no sólo evoca los recuerdos personales del personaje de Cova, sino que el texto se convierte en un recuerdo de Cova ya muerto, engullido por el vórtice de la selva. El propio narrador Cova ya utiliza esta palabra en la expresión "el vórtice de la nada" (Rivera 1990, 195), cuando dos trabajadores desaparecen en el vórtice de un arroyo. Pero la ironía última del título de la novela está, evidentemente, más allá de las circunstancias inmediatas en las que Cova elige esta palabra para designar los peligros de viajar por la selva. Así pues, el título de la novela de Rivera significa también la desaparición de su narrador ficticio, y se convierte así en un *recuerdo* narrativo de su experiencia –y, más en general, y menos literalmente, se convierte en un signo de lo abismal en la naturaleza y en la naturaleza de los humanos. Durante la escena en la que Clemente Silva y algunos compañeros se extravían en el bosque, las palabras "estamos perdidos" evocan la idea de un infierno, teñido de un pánico metafórico tanto frente a la idea del canibalismo como frente a la visión de la selva como una *vagina dentata*: "la visión de un abismo antropófago, la selva misma, abierta ante el alma como una boca que se engulle los hombres" (Rivera 1990, 307). La identificación tradicional de la mujer y de la naturaleza en la retórica colonial –para ser dominadas por los hombres– se convierte así en un miedo a la castración, a ser devorado por la naturaleza (femenina).

La imagen del vórtice no sólo connota la idea de la ingestión, una fuerza natural que actúa sobre lo humano, sino que también proporciona una contundente contra-imagen a la noción de temporalidad moderna y progresiva: "[…] la imagen fluvial de una vorágine, con su fuerza centrípeta, brinda una representación opuesta a la imagen centrífuga de la modernización, que pretende diseminarse con naturalidad" (Martínez Pinzón 2016, 143). De este modo, *La Vorágine* permite la presencia de otro tipo de

temporalidad, opuesta a la creencia optimista en el progreso de la llamada civilización. Es sobre todo en los momentos de delirio de Cova (y sobre todo en la tercera parte de la novela) cuando surgen esas visiones y voces alternativas, como cuando un árbol empieza a hablar, creando una analogía entre el sufrimiento humano y el de los árboles: "Entonces la caoba meció sus ramas y escuché en sus rumores estos anatemas: 'Picadlo, picadlo con vuestro hierro, para que experimente lo que es el hacha en la carne viva. ¡Picadlo aunque esté indefenso, pues él también destruyó los árboles y es justo que conozca nuestro martirio!'" (Rivera 1990, 229).

De hecho, el marco póstumo de la novela se ve curiosamente reflejado y complementado por la perspectiva retrospectiva del narrador, que relata los acontecimientos no solo como hechos pasados, sino que también proporciona pistas, si no para un proceso de evolución del protagonista, sí para una revisión crítica de su propia mentalidad. Este gesto de evaluación retrospectiva se hace especialmente evidente al comienzo de las respectivas secciones de la novela. Así, las frases iniciales de la primera parte equivalen a un recuerdo y una reflexión de Cova sobre su propio carácter violento:

> Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia. Nada supe de los deliquios embriagadores, ni de la confidencia sentimental, ni de la zozobra de las miradas cobardes. Más que el enamorado, fui siempre el dominador cuyos labios no conocieron la súplica. Con todo, ambicionaba el don divino del amor ideal, […] (Rivera 1990, 79).

Nótese cómo incluso en el plano sonoro de este pasaje la palabra "enamorado" (y, después, "amor") se opone a, o se conjuga con, la palabra "dominador", y "Violencia" con "Alicia" ("los ojos de Alicia me trajeron la desventura", Rivera 1990, 79). Si Cova mismo afirma que él ha estado desde el principio en las garras de la Violencia (con mayúscula), su propia articulación de este "problema", y su esperanza explícita "de sentir un afecto puro" (Rivera 1990, 79) apuntan en la dirección de un posible autoexamen crítico. Además, el pasaje es ilustrativo de la extraña mezcla de reivindicación masculinista y romanticismo humanista que distingue a la voz narradora de Cova. Al fin y al cabo, Cova es poeta de profesión. La experiencia del protagonista está conformada por el desmoronamiento gradual de su subjetividad, que durante la primera parte de la novela se distingue por una mentalidad violentamente misógina de rivalidad masculinista, que lo pone en el camino de la venganza, después de que su novia Alicia fue secuestrada.

Veamos ahora el comienzo de la segunda parte de la novela. El inicio de esta sección marca la transición espacial de las llanuras colombianas a la región de la selva tropical. También en este caso, los acontecimientos pasados se rememoran desde una distancia temporal. El pasaje comienza con la invocación retórica de la selva ("O selva"), como si lo que sigue fuese una especie de resumen de su experiencia. Dado que la entrada de Cova en la selva está motivada por la persecución de Alicia, a quien ha considerado *infiel*, los "árboles imponentes" son descritos como "contemporáneos del paraíso" (Ri-

vera 1990, 190), y por lo tanto hostiles al cambio y a la infidelidad, encarnando una forma alternativa de erotismo:

> Tus vegetales forman sobre la tierra la poderosa familia que *no se traiciona nunca*. El abrazo que no pueden darse tus ramazones lo llevan las enredaderas y los bejucos, y eres *solidaria* hasta en el dolor de la hoja que cae. Tus multísonas voces forman un solo eco al llorar por los troncos que se desploman [...] (Rivera 1990, 190; mi énfasis).

En otras palabras, aquí habla el poeta modernista, "caído" (y machista), alineándose con "lo inestable" (Rivera 1990, 190) y con la búsqueda de venganza –y, sin embargo, reconociendo el bosque como "fuerza cósmica" y "misterio de la creación"–, recuperando así la idea de la naturaleza romántica, aunque esta naturaleza ("pareces un cementerio enorme") ya no sea propicia a la identificación humana y el único deseo de Cova sea huir de aquí a las llanuras abiertas, "donde es imposible la esclavitud" (Rivera, 1990, 190). Estableciendo esta jerarquía entre un paraíso carcelario y el campo libre, el paisaje de la selva se caracteriza extrañamente por rasgos contradictorios como la "solidaridad" y la "esclavitud". La proyección de tales categorías antropomórficas sobre la naturaleza muestra precisamente cómo la imaginación humana (en este caso la de Cova) construye la naturaleza como lo otro de la civilización, en sentido positivo o negativo.

Como señala Héctor Hoyos en su libro *Things with a History*, la caracterización antropomórfica de los árboles en Rivera se refleja en última instancia en la voz humana que la pronuncia: "[…] the visionary poetic voice is presented as a privileged intercessor between man and his environment" (Hoyos 2019, 141). En la novela de Rivera, como subraya Hoyos (y a su modo también Lesley Wylie 2023, 347), la representación de los árboles y del entorno natural va generalmente en la dirección de una representación antropomórfica, que subraya a diferentes niveles las analogías entre los seres humanos y la naturaleza. Sin embargo, la novela es bien conocida por su "oscurecimiento de los trópicos" (Stepan 2006, 48), lo que significa que la idea romántica de la receptividad natural (inicialmente albergada por el poeta Cova) es sustituida por la idea de que los trópicos presentan una naturaleza "pervertida" y decadente que es fundamentalmente contraria a la humanidad y a la civilización:

> ¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! […] Aquí, la parásita afrodisíaca que llena el suelo de abejas muertas; la diversidad de flores inmundas que se contraen con sexuales palpitaciones y su olor pegajoso emborracha como una droga; […] Los sentidos humanos equivocan sus facultades; el ojo siente, la espalda ve […] ¡Huyamos, huyamos! No obstante, es el hombre civilizado el paladín de la destrucción (Rivera 1990, 296-297).

Así, esta "civilización" es en sí misma problemática. La naturaleza y los árboles se presentan en su calidad de agentes agresivos, llevando a su vez a los humanos a convertirse en depredadores que se agreden los unos a los otros:

> Por doquiera el bejuco de matapalo –rastrero pulpo de las florestas– pega sus tentáculos a los troncos, acogotándolos y retorciéndolos, para injertárselos y transfundírselos en metempsicosis dolorosas. Vomitan los bachaqueros sus trillones de hormigas devastadoras, que recortan el manto de la montaña y por anchas veredas regresan al túnel, como abanderadas del exterminio, con sus gallardetes de hojas y de flores. El comején enferma los árboles cual galopante sífilis, que solapa su lepra suplicatoria mientras va carcomiéndoles los tejidos y pulverizándoles la corteza, hasta derrocarlos, súbitamente, con su pesadumbre de ramazones vivas (Rivera 1990, 295-296).

En contraste con la visión armoniosa de la naturaleza en el Romanticismo, la novela de Rivera se inclina más por explorar la relación entre humanos y árboles bajo el signo de lo ominoso o de lo "higiénico," es decir, existe una oposición en la novela entre una visión "poética" de la fusión del hombre con la naturaleza y una visión más distanciada de la naturaleza. Como señala Martínez Pinzón, esta ambivalencia se debe también a la copresencia de diferentes temporalidades: "*La Vorágine* pone en tensión dos lenguajes habilitados por el productivo anacronismo de enviar a un poeta modernista como Arturo Cova a la selva colombiana de los años veinte del siglo pasado" (Martínez Pinzón 2016, 140). Así, en la visión onírica del personaje Pipa, los árboles antropomorfos dan una sensación de aprisionamiento que se hace eco de la descripción de la selva, al comienzo de la segunda parte, como una "cárcel verde":

> Dijo que los árboles de la selva eran gigantes paralizados y que de noche platicaban y se hacían señas. Tenían deseos de escaparse con las nubes, pero la tierra los agarraba por los tobillos y les infundía la perpetua inmovilidad. Quejábanse de la mano que los hería, del hacha que los derribaba, siempre condenados, siempre condenados a retoñar […] (Rivera 1990, 213).

Si bien estas descripciones antropomórficas de los árboles son típicas de la *novela de la selva*, lo distintivo aquí es que su dimensión vegetal no se vea disminuida por la comparación con el ser humano (Wylie 2023, 348). En esta visión, los árboles sufren obviamente por la mano del hombre, aunque la "condena eterna" en el bosque carcelario también puede referirse a la condición de los trabajadores del caucho. En pasajes visionarios como éste, los árboles aparecen no sólo "humanizados," sino que la naturaleza y el hombre forman parte del mismo enredo enfermo, descrito frecuentemente en términos explícitamente médicos. De hecho, el trabajador Clemente Silva, que está buscando a su hijo Lucianito perdido en la selva, es especialmente sensible a la violencia ejercida sobre el cuerpo de los árboles del caucho. Por ejemplo, él describe un árbol completamente desfigurado por el trato recibido, durante una escena en la que le cuenta su historia a un naturalista francés a quien sirve de porteador en las caucherías. El naturalista ha observado un árbol que lleva huellas de inscripción, ahora desfiguradas: "El árbol, castrado antiguamente por los gomeros, era un siringo enorme, cuya corteza quedó llena de cicatrices, gruesas, protuberantes, tumefactas, como lobanillos apretujados" (Rivera 1990, 221).

Silva, cuyo nombre recuerda, por supuesto, a la palabra "selva," explica al naturalista que ese árbol herido es el mismo en el que, años antes, Silva había inscrito "unos jeroglíficos," un mensaje para su hijo ("Aquí estuvo Clemente Silva", Rivera 1990, 266), y que, efectivamente, él mismo había respondido a ese mensaje. En este contexto, Clemente Silva relata al naturalista la horrible vida de los caucheros y, como para atestiguarlo, le muestra las marcas dejadas por la tortura en su propia espalda. Tanto el árbol como el cuerpo de Silva proporcionan *una prueba documental* de la violencia también registrada por la cámara del naturalista: "–Señor, diga si mi espalda ha sufrido menos que ese árbol. Y, levantándome la camisa, le enseñé mis carnes laceradas. Momentos después, el árbol y yo perpetuamos en la Kodak nuestras heridas, que vertieron para igual amo distintos jugos: siringa y sangre […]" (Rivera 1990, 267). Mientras el naturalista sigue documentando escenas de mutilación y tortura, para dar a conocer estos crímenes en el mundo, las fotos de Silva acaban en manos de su jefe, lo que le lleva a castigar brutalmente a Silva con su pluma, a quien hace así sangrar, reforzando de nuevo el paralelismo con los árboles sangrantes, así como con el trasfondo de violencia sexual en la escena: "Puerco, quita de aquí, que me ensangrientas el entablado" (Rivera 1990, 268). Esta repetida "inscripción" de la violencia en los cuerpos de los árboles y de los humanos hace que la novela sea "una genealogía crítica de la violencia" en Latinoamérica (Mejías-López 2006, 368; cf. 377), en el sentido de que el texto mismo recuerda los varios actos de violencia, del extractivismo y de la explotación. El árbol es, pues, un ser herido, y también lleva las marcas de las *letras* que son huellas del trauma del hijo perdido. En este sentido, la corteza herida es un testimonio de la violencia ejercida tanto sobre los árboles como sobre los seres humanos. La analogía se acentúa por el hecho de que "sangrar" es precisamente la palabra que designa el golpeteo de los árboles de caucho, o que metafóricamente se hace referencia al caucho como "sangre blanca". Árboles y humanos se funden en su experiencia de la violencia, como cuando un trabajador del caucho exclama: "Y lo que hizo mi mano contra los árboles puede hacerlo contra los hombres!" (Rivera 1990, 243).

Los mensajes que se inscriben en el árbol también indican una cierta memoria meta-literaria, en la medida en que se remontan a un motivo clásico del género pastoral: los amantes inscriben mensajes en los árboles (se puede hablar de dendro-epigrafía), por ejemplo en Virgilio, Ariosto y Shakespeare (Buckler y Hay 2018). Sin embargo, no se trata solo de un motivo elegíaco, pues podría decirse que la tradición bucólica desde sus inicios (con Teócrito y Calímaco) ya era consciente de la violencia inherente a las inscripciones arbóreas.[1] En el caso de *La Vorágine*, la inscripción, como huella de violencia, subraya la relacionalidad entre los humanos y los árboles como seres sufrientes, en consonancia con la visión "oscura" de la naturaleza de esta novela. El enredo entre humanos y árboles queda visualmente patente en la fotografía que se incluyó en las

[1] Cf. Buckler y Hay (2018, 36-37): "Knowledge of the harmful effects of mutilating trees affects our interpretations of these texts by reinforcing an emphasis on death in the poems, demonstrating the deficiencies of the inscribers and supporting pessimistic interpretations […] of the inscribed verses".

primeras ediciones de la novela, y cuyo pie de foto sostenía que el hombre subido a los árboles es justamente Clemente Silva. En otras palabras, la imagen, en que visualmente apenas se notan los contornos de la figura del hombre en las manchas negras y blancos, propone una confluencia de lo documental y de lo ficticio, del hombre y del árbol.

A SELVA: EXPLOTACIÓN Y COMUNIDAD

Llego ahora a mi segundo ejemplo, mucho menos leído y discutido que la novela clásica de Rivera, a saber, la novela *A Selva*. Como inmigrante europeo, Ferreira de Castro había trabajado él mismo junto con los trabajadores del caucho en la región amazónica, desde que tenía sólo doce años y como huérfano, antes de regresar a Portugal tras una estancia de cuatro años en Brasil. Aunque la novela tiene muchos rasgos típicos de la *novela de la selva*, se distingue, por supuesto, por una perspectiva europea y por el deseo del protagonista, Alberto, de regresar a Portugal. Por lo tanto, la novela constituye una interesante perspectiva sobre los aspectos transnacionales de la economía extractivista del negocio del caucho.

En ese sentido, *A Selva*, anticipándose a la moda del neorrealismo en la literatura portuguesa, obviamente no es una novela latinoamericana en el sentido convencional, pero la noción de viaje, y el paso de un entorno urbano a otro natural, son elementos que la obra de Ferreira comparte con el linaje de la *novela de la selva.* Por ejemplo, en un prefacio posterior a la novela intitulado "Pequena história de *A Selva*" (1955), Ferreira de Castro explicita que la importancia del paisaje en la novela representa "mais do que um grande pano de fundo, [...] uma personagem de primeiro plano, viva e contraditória", y caracteriza su novela de esta manera: "[…] drama dos homens perante as injustiças de otros homens e as violências da natureza" (Ferreira de Castro 2022, 15, 17). Se trata, como hemos visto, de aspectos que ya estaban presentes en *La Vorágine*. Además, lo que esta novela tiene también en común con *La Vorágine* es la representación realista de un sistema de explotación capitalista, en el que los trabajadores del caucho se ven fuertemente endeudados, pidiendo préstamos para pagar los bienes que necesitan para su vida y su trabajo, sin apenas poder romper el ciclo impulsado por los enormes beneficios obtenidos con el negocio de la exportación.

La novela de Ferreira subraya repetidamente que el sistema de explotación violenta está motivado por el hecho de que el valor del caucho en el mercado internacional ya había caído dramáticamente. Esta situación económica es algo que el protagonista Alberto aprende ya durante su temprana visita a la ciudad de Manaos, una salida a la que se ha escapado durante el viaje por el río. Como escribe Charlotte Rogers en su estudio *Mourning El Dorado*, la ciudad de Manaos se había convertido durante esta época en "a cosmopolitan capital of capital" (Rogers 2019, 18).[2] La primera parte de la

[2] También encarnó la promesa de El Dorado como "the ideological bedrock of the rubber market, which led to the well-documented enslavement and indentured servitude of native peoples" (Rogers 2019, 16).

novela narra cómo Alberto, un joven portugués y estudiante de jurisprudencia, llega a Belém. En Belém se hace cargo de él su tío, que pronto le presiona para que se gane la vida por su cuenta y se ponga a trabajar en un seringal (irónicamente llamado "paraíso") próximo al río Madeira, afluente del Amazonas. Estas circunstancias se asemejan a las experiencias autobiográficas del autor, que también trabajó primero en la empresa comercial de su tío en Belém, hasta que la relación se volvió mala y se vio obligado a buscar trabajo en una plantación de caucho (Baze 2023, 24). El motivo de la emigración de Alberto desde Portugal a la ciudad brasileña de Belém fue, en última instancia, el exilio político, ya que Alberto era defensor de los valores monárquicos y enemigo de la Primera República Portuguesa (1910-1926).

La experiencia que Alberto realiza en la selva le lleva a una transformación (en un desarrollo temporal similar al formato del *Bildungsroman*), desde una actitud inicial que puede describirse como colonialista y socialmente elitista hacia una visión de comunidad y cooperación social. Esta transformación del protagonista sólo se hace parcialmente creíble en términos psicológicos, lo que tiene que ver con el hecho de que –en contraste con el estilo delirante y subjetivo de *La Vorágine*– la novela de Ferreira es narrada por un narrador en tercera persona, que en muchas circunstancias se dirige a un público más europeo, pero que mantiene en gran medida el punto de vista del protagonista. Ese protagonista, en primer lugar, tiene un sentimiento de superioridad, sobre todo cuando se enfrenta al mundo social en un barco de vapor de tercera clase con destino a la región amazónica, formado en su mayoría por emigrantes del noreste pobre y asolado por la sequía del país: "Continuava a importuná-lo a promiscuidade em que a vida se realizava ali, a igualdade em que todos se fundiam, como se cada um não tivesse o seu temperamento, as suas predilecções" (Ferreira de Castro 2022, 48). El narrador señala que el protagonista pertenece a un círculo social que desdeña la igualdad social y la "idea de fraternidad" entre los hombres (Ferreira de Castro 2022, 44). Significativamente, este sentido de promiscuidad, de fusión, de indistinción entre entidades diferentes ocurre también en las descripciones de la naturaleza tropical de la novela, que se hacen eco de muchos de los motivos que encontramos en la *novela de la selva* –por ejemplo, la indistinción visual entre lianas y serpientes (Ferreira de Castro 2022, 171). De hecho, la noción de indistinción y confluencia sensorial es evidente no solo en lo visual, sino también en su dimensión acústica, como ha demostrado recientemente Luca Bacchini en su detallada descripción del paisaje sonoro de la novela (Bacchini 2023). Así, los árboles se describen como parte de un paisaje sonoro más amplio que se compone de diferentes especies: "E por toda a parte o silêncio. Um silêncio sinfônico, feito de milhões de gorjeios longínquos, que se casavam ao murmúrio suavíssimo da folhagem, tão suave que parecia estar a selva em êxtase" (Ferreira de Castro 2022, 88).

Una vez más, la sensación de confusión visual y limitación óptica derivada de esta abundancia es una forma tradicional de describir la naturaleza tropical, alternativamente maravillosa y monstruosa. De hecho, encontramos observaciones similares sobre las calibraciones ópticas en los primeros relatos de viajes naturalistas, como *The*

Naturalist on the River Amazon (1863), por el biólogo victoriano Henry Walter Bates (Welge 2024, 46). Sin embargo, lo que distingue especialmente las descripciones de la novela de Ferreira es la similitud metafórica sugerida entre la "promiscuidad" social de la multitud y la "fraternalización" entre los seres de la naturaleza (Ferreira de Castro 2022, 46). De hecho, toda la novela está atravesada por las posibles analogías entre la naturaleza tropical y la política. Además, el narrador, en su descripción fuertemente metafórica del mundo arbóreo-vegetal, incluye una cierta alusión a lo que, desde una perspectiva europea, es la temporalidad desordenada del "nuevo mundo": "[…] um mundo em germinação fabulosa, alucinante e desordenada, negando hoje os princípios estabelecidos ontem, afirmando amanhã uma realidade que ninguém ousaria antever" (Castro 2022, 49).

Leída en retrospectiva, es decir, con nuestro conocimiento de la aproximación de Alberto hacia un sentido de solidaridad social en la última parte de la novela, nos alertamos de la sobredeterminación de la descripción narrativa por un vocabulario decididamente político. Por ejemplo, se dice que la jungla "democrática" es niveladora y positivamente parasitaria, ya que restringe las ambiciones y "pretensiones" individuales. Esto significa que, sin que el protagonista mismo lo sepa, el narrador omnisciente parece expresar desde el principio una visión crítica de la ambición individual y representa positivamente los aspectos "comunitarios" de la naturaleza:

> […] a densa vegetação, que se entrelaçava, dir-se-ia com frenesi, numa ciclópica muralha de troncos, ramos e folhas. Eram miríades de variedades, roubando-se mutuamete o carácter, confundindo-se, fraternizando em abracadabrante luxúria vegetal. Árvore que pretendera desgrenhar a cabeleira mais acima de das irmãs, fora seguida por tão copiosa multidão de lianas a parasitas, que dentro em pouco o seu desejo se tomara inútil (Ferreira de Castro 2022, 46).

Sin embargo, probablemente sea aún más preciso decir que las connotaciones políticas en la descripción de la naturaleza amazónica expresan una cierta ambivalencia, que a veces parece destacar la dimensión de la colectividad y a veces enfatizar la supresión de la libertad individual; y de ahí que la descripción parezca oscilar entre la posición de Alberto y la del narrador: "[…] havia mais espécies do que todas as que se cultivavam em pomares europeus. Somente a colectividade imperava ali: o indivíduo vegetal despersonalizava-se e era amesquinhado pelos vizinhos" (Ferreira de Castro 2022, 87; cf. 96). De forma aún más dramática, para Alberto la amenaza de la indistinción también alberga un sentido de la tiranía y de lo "despótico" (Ferreira de Castro 2022, 146), un régimen que no sólo es anti-individualista, sino aterradoramente antihumano:

> Era um mundo à parte, terra embrionária, geradora de assombros—e tirânica, tirânica! Nunca árvore alguma daquelas lhe dera uma sugestão de beleza, levando-lhe ao espírito as grandes volúpias íntimas. Ali não existia mesmo a árvore. Existia o emaranhado vegetal, louco, desorientado, voraz, com alma e garras de fera esfomeada (Ferreira de Castro 2022, 145).

La selva aparece así como bestial, presentando una amenaza también para la masculinidad del protagonista, ya que parece sugerirle "órganos secretos femeninos" ["órgãos secretos femeninos"] (Ferreira de Castro 2022, 155).

Sin embargo, esta imagen potencialmente más positiva de la selva tropical surge con el telón de fondo del "conjunto" más bien negativo típico de las descripciones generales de la naturaleza en la primera parte de la novela, que hacen hincapié en los desafíos para la percepción humana: "Os olhos inexperientes não encontravam referência nessas margens aparentemente sempre iguais, na vegetação que se repetia, senão na especie, no entraçado, despersonalizando o indivíduo em prol do conjunto, único que ali se impunha" (Ferreira de Castro 2022, 53). La ambivalencia característica sobre la percepción estética de la selva tropical y su "desorden" constitutivo (Ferreira de Castro 2022, 49) se hace así eco de la sugerencia de una semántica política que ve la comunidad democrática primero como una amenaza y luego como una promesa. Por lo tanto, podemos notar la connotación potencialmente positiva, así como las implicaciones políticas, del entrelazamiento de los seres naturales en el Amazonas. Así, la novela de Ferreira de Castro puede ser de renovado interés para nuestro tiempo, cuando la conciencia del llamado Antropoceno ha llevado a diversos esfuerzos para pensar juntos a los seres humanos y otras especies. En esta línea, Karen Barad ha reconfigurado la relación entre materia y significado, sugiriendo que las agencias de un universo entrelazado carecen de una existencia autónoma (Barad 2007, ix). Esta intra-agencia entre seres diferentes propuesta por Barad constituye una alternativa al concepto de sujeto moderno.[3]

En *A Selva*, la amenaza de la indistinción –perder la propia individualidad– se convierte así en modelo de la idea de solidaridad humana y interespecies, "fraternal". En todo caso, esta nueva actitud de Alberto, aunque no sea explícitamente política, podría estar relacionada, como ha demostrado recientemente Patrícia Vieira, con las opiniones políticas de Ferreira de Castro, influido por el movimiento anarquista y, en concreto, por los escritos de Pjotr Kropotkin, quien insistió especialmente en la idea de la cooperación social y de la ayuda mutua (Vieira 2023, 223). En su prefacio a la novela (1955), el autor expresa su creencia humanista de que *A Selva* equivale al "drama del hombre frente a las injusticias de otros hombres y la violencia de la naturaleza" (Ferreira de Castro 2022, 17). En otras palabras, el prefacio se refiere directamente a la naturaleza como agente, no sólo como objeto de la violencia humana. Esta experiencia de que la propia naturaleza es una fuerza de violencia se basa, en la novela, en la percepción inicial de Alberto de que en el Amazonas tanto la naturaleza como la vida humana se caracterizan por una lucha por la existencia, por una multitud de afanes egoístas:

---

[3] De forma parecida a Barad, Carla Benedetti ha descrito la nueva función paradigmática del Antropoceno en los siguientes términos: "[…] an entirely new vision of history, one that is geological, cosmic and species-related. It is within this giddyingly immense, wide-open horizon created by the new emergency that a new conception of 'nature' and of human itself, at the antipodes of the anthropomorphism of the moderns, is taking its first steps. Human being is not an entity in opposition to nature, but an earthling among earthlings" (Benedetti 2020, 45).

> Na sua mudez, aquele mundo vegetal tinha cruéis egoísmos, ferocidades insuspeitadas e tiranias inconfessáveis. Viver! Viver, à sua custa ou à custa de outrem, era a ânsia de todo o ramo, de toda a folha, por mais despersonalizados que se apresentassem aos olhos de quem os via (Ferreira de Castro 2022, 155).

Como comenta Vieira a este respecto: "Influenced by the neo-Darwinist theories such as Herbert Spencer's, the protagonist sees in the natural world a reflection of the savage capitalism practiced in the local rubber-extraction industry: only the strongest and the fittest survive, while the weak are destined to perish" (Vieira 2023, 225).

En un pasaje que probablemente esté directamente influido por *La Vorágine*, el narrador sostiene que los árboles y la naturaleza amazónica en general son hostiles a los humanos y, por tanto, categóricamente diferentes de los árboles y los bosques europeos. El desencanto con la naturaleza tropical ya había comenzado a finales del siglo XIX (Stepan 2006, 48). De nuevo, el narrador recurre a un vocabulario político cuando califica los bosques tropicales de "despóticos", "tiránicos" y de "imperio vegetal":

> A árvore solitária que borda melancolicamente campos e regatos na Europa, perdia ali a sua graça e romântica sugestão e, surgindo em brenha inquietante, impunha-se como um inimigo. Dir-se-ia que a selva tinha, como os monstros favolosos, mil olhos ameaçadores, que espiavam de todos os lados. Nada a assemelhava às ultimas florestas do Velho Mundo (Ferreira de Castro 2022, 96).

CONCLUSIÓN

Las dos novelas aquí consideradas han surgido de una función testimonial, con la intención de documentar las atrocidades del extractivismo asociado al boom del caucho amazónico. El postfacio que Ferreira de Castro escribió a su novela en 1955, hace muy explícito cómo la memoria personal, autobiográfica, está vinculada a una experiencia colectiva y cómo, además, la violencia experimentada por los humanos y los árboles está de hecho entrelazada, como consecuencia del sistema de extractivismo:

> […] que durante muitos anos tive medo de revivê-la literariamente. Medo de reabrir, com a pena, as minhas feridas, como os homens lá avivavam, com pequenos machados, no mistério da grande floresta, as chagas das seringeiras. Um medo frio, que ainda hoje sinto, quando amigos e até desconhecidos me incitam a escrever memórias, uma larga confissão, uma existencia exposta ao sol, que eu próprio julgo seria útil às juventudes que se encontrassem em situações idénticas às que vivi (Ferreira de Castro 2022, 11).

En ambas novelas tenemos, entonces, la sugerencia de que la selva amazónica es "inhumana" (Rivera 1990, 158; Ferreira de Castro 2022, 123) y, por tanto, un agente de violencia. Y en ambas novelas tenemos una transformación implícita que califica y revisita esta noción de los "trópicos oscuros", que es inevitablemente un testimonio de la alienación del hombre frente a la naturaleza: en la novela pesimista de Rivera,

los árboles y los humanos se reúnen imaginativamente como objetos de un sistema de violencia. En el caso de la novela de Ferreira de Castro, el protagonista acaba abrazando un ideal de comunidad humana y solidaridad que toma como modelo el paradigma de la convivencia vegetal y arbórea. Si esto convierte la novela en un texto interesante a considerar desde nuestras preocupaciones ecocríticas actuales, esta está (al igual que *La Vorágine*) lejos de renunciar a la idea de una naturaleza violenta. La ruptura esencial entre el hombre y la naturaleza es de hecho un elemento básico de la literatura sobre la Amazonia, como, por ejemplo, en *À margem da historia* (1909) de Euclides da Cunha (Welge 2024, 324). Al mismo tiempo, la tensión entre violencia y convivencia, entre la dominación colonial y el reconocimiento de la interconexión entre las especies es sintomática de la historia de la región amazónica, tal y como se refleja en muchas *novelas de la selva* posteriores, desde *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, hasta *Os substitutos* (2023), de Bernardo Carvalho.

Esta representación variable de la naturaleza –desde la relación entre especies hasta el "infierno verde"– podría parecer contradictoria, pero estas alianzas cambiantes y contradictorias parecen ser típicas precisamente de la época geológica del Antropoceno (Andermann 2018, 192). El hecho de que la misma naturaleza aparezca alternativamente como "parásita" egoísta (Ferreira de Castro 2022, 154-155) y cooperativa, como lugar de lucha darwiniana, de desilusión y como lugar donde imaginar un "mundo más justo", muestra que la naturaleza no solo se humaniza a través de la imaginación humana, sino que esta representación ambivalente tiene sus raíces en última instancia en el reconocimiento de que los propios humanos pueden ser capaces de cualquier cosa, desde una violencia indescriptible hasta una esperanza eterna de un futuro mejor y la imaginación de otras formas de convivencia con sí mismos y con otras especies.

REFERENCIAS

Andermann, Jens. 2018. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales Pesados.

Anderson, Mark D. y Marcela Reales. 2016. "Extracting Nature: Toward an Ecology of Colombian Narrative". En *The Cambridge History of Colombian Literature*, editado por Raymond Williams. Cambridge University Press.

Bacchini, Luca. 2023. "O silêncio sinfônico da floresta. Geofonia, biofonia e antropofonia em *A selva,* de Ferreira de Castro". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 84: 99-113.

Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway: The Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.

Baze, Abrahim. 2023. *Ferreira de Castro, um imigrante português na Amazônia*. Valer.

Benedetti, Carla. 2020. "From Postmodernism to the Anthropocene. Baptism of an age without a name". En *Itinerari* LIX. *Perspectives in the Anthropocene: Beyond Nature and Culture*, editado por Stefania Achella y David Levente Palatinus. Mimesis.

Bernucci, Leopolodo M. 2017. *Paraíso suspeito: A voragem amazônica*. Edusp.

Buckler, Daniel y Paul Hay. 2018. "Dendroepigraphy: Botanical Realities in a Bucolic Motif". *The Classical Journal* 114, n.º 1: 35-58.

Ferreira de Castro, José Maria. 2022. *A Selva*. Cavalo de Ferro.
Harrison, Robert. 1992. *Forests. The Shadow of Civilization*. University of Chicago Press.
Hoyos, Héctor. 2019. *Things with a History. Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction in Contemporary Latin America.* Columbia University Press.
Martínez Pinzón, Felipe. 2016. *Una cultura de invernadero. Trópico y civilización en Colombia (1808-1928).* Iberoamericana/Vervuert.
Mejías-López, Alejandro. 2006. "Textualidad y sexualidad en la construcción de la selva: genealogías discursivas en *La vorágine* de José Eustasio Rivera". *Modern Language Notes* 121: 367-90.
Nitzke, Solvejg y Helga G. Braunbeck. 2021. "Arboreal Imaginaries. An Introduction to the Shared Cultures of Trees and Humans". *Green Letters* 25, n.º 4: 341-55.
Pérez Trujillo Diniz, Axel. 2021. *Imagining the Plains of Latin America. An Ecocritical Study.* Bloomsbury Academic.
Rivera, José Eustasio. 1990. *La Vorágine*. Editado por Montserrat Ordóñez. Cátedra.
Rogers, Charlotte. 2019. *Mourning El Dorado. Literature and Extractivism in the Contemporary American Tropics.* University of Virginia Press.
Ryan, John C., Patrícia Vieira y Monica Gagliano, ed. 2021. *The Mind of Plants: Narratives of Vegetal Intelligence*. Synergetic Press.
Smith, Amanda M. 2021. *Mapping the Amazon: Literary Geography after the Rubber Boom.* Liverpool University Press.
Souza, Márcio. 2019. *História da Amazônia. Do período pre-colombiano aos desafios do século XXI*. Record.
Stepan, Nancy Leys. 2006. *Picturing Tropical Nature.* Reaktion Books.
Vieira, Patrícia. 2023. "An Anarchist Rainforest: Cooperation in Ferreira de Castro's *A Selva*". *Journal of Latin American Cultural Studies* 32, n.º 2: 215-35.
Welge, Jobst. 2018. "The Jungle Novel. International Permutations of a Genre". En *Genre and Globalization. Transformación de géneros en contextos (post-)coloniales/Transformation des genres dans des contextes (post-)coloniaux*, editado por Miriam Lay Brander. Georg Olms.
— 2024. "Envisioning the Amazon: Knowledge, Science, and Media (1863-1927)". En *Conocimiento, poder y transformación digital en América Latina*, editado por Peter Birle y Astrid Windus. Iberoamericana/Vervuert.
Wylie, Lesley. 2009. *Colonial Tropes and Postcolonial Tricks: Rewriting the Tropics in the* novela de la selva. Liverpool University Press.
— 2020. *The Poetics of Plants in Latin American Literature*. University of Pittsburgh Press.
— 2023. "Plant". En *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*, editado por Jens Andermann, Gabriel Giorgi y Victoria Saramago. De Gruyter.

Fecha de recepción: 05.09.2025
Versión reelaborada: 02.03.2026
Fecha de aceptación: 13.04.2026