

## *Borrachera verde, de Botelho Gosálvez, una «Vorágine» boliviana<sup>1</sup>*

La acción de *Borrachera verde* del boliviano Botelho Gosálvez transcurre en el trópico boliviano. La elección de este espacio está motivada por su vinculación al cauce narrativo de la novela criollista, en su variante de la novela de los llanos y de la selva y, más en concreto, por su deuda al modelo propuesto por *La Vorágine*. Indudablemente *Borrachera verde* está escrita bajo el influjo de la novela colombiana que se manifiesta en las semejanzas de procedimientos técnicos, estructurales y temáticos. Es una obra menor pero sintomática y que ayuda a completar el corpus de narraciones organizadas en torno al tema de la tierra.

La estructura de *Borrachera verde* se resiente de una falta de equilibrio y desarrollo apropiado. La acumulación de funciones sin la distribución debida, la ausencia de un desenvolvimiento bien construido, demuestran una elaboración carente de una idea clara de lo que es necesario y de lo que es accesorio.

La acción propiamente dicha queda enmarcada por un prólogo y un epílogo redactados ambos por el autor-editor. En el primero se aclara la naturaleza y circunstancia del protagonista: «Si Teófilo Cuéllar, el personaje central de este relato, pudiese ponerle un prólogo, esto sería lo que escribiría...» Como más adelante se precisará el grado de identificación de autor y héroe y las consecuencias que esto provoca, permite afirmar que este es un alter ego del autor. El prólogo concluye con: «Pero Teófilo Cuéllar ha muerto». La explicación de esas comillas se encuentra en el epílogo, en el instante en que se descubre que la narración ha sido efectuada por un compañero del protagonista y que el editor ha sido quien la trasladó al papel. El epílogo suministra una información que obliga a reorganizar la lectura de todo lo anterior, es decir, provoca un efecto de retroreflexión. La estructura externa se completa con dos capítulos de desigual tamaño que forman la narración en sentido estricto. El primero de ellos, más largo, fi-

---

1. Raúl Botelho Gosálvez, *Borrachera verde*, La Paz, 1938.

naliza en el momento en que Teófono se va a internar en la selva, el segundo con su definitiva desaparición.

La novela se abre con una secuencia que enlaza con el prólogo y lo completa en su intención de exponer las funciones cardinales de la obra y las claves del héroe. Hay un párrafo inicial en el que de manera discursiva se exponen las líneas ideológicas que mueven a Teófono. Su presentación no se retrasa, se agolpan las determinantes que han guiado su andadura vital y moral. La acción no avanza, es una secuencia estática que se centra en consideraciones generales y cuyo plano temporal se sitúa en un punto posterior al comienzo de los acontecimientos.

El protagonismo se articula en torno a la figura de T. Cuéllar, por la índole biográfica de la narración y por su posición central en la jerarquía agencial. Su descripción ahonda en el conflicto moral, profundiza en su situación escindida entre el arrepentimiento y «las malas pasiones». En una constante oscilación se muestra como un ser llevado por el amor, la nostalgia de su felicidad y la certeza de su muerte próxima. Su imagen está constituida por los soliloquios, apóstrofes, reacciones exaltadas y actitudes psicológicas extremas.

Débora, el protanonista femenino, aparece desde un comienzo como una personalidad pasiva. Dos rasgos, sobre todo, definen su carácter: por un lado, su inmadurez intelectual, su mentalidad infantil, es una «colegiala caprichosa»; por otro, es poseedora inconsciente de la energía sexual. Su dualidad comporta una sumisión psicológica, como individuo social, pero su fuerza erótica tiene un papel perturbador decisivo en la acción. Débora cumple el modelo de la mujer delicada y frágil, ingenua y adaptada al papel de esposa obediente. En una figura, con todo, borrosa, tópica, porque el autor está más pendiente de crear un personaje que se acople a una formulación teórica a priori que de proporcionar un perfil individualizado. Incluso en la descripción física no se dan rasgos particularizadores, tampoco del rostro, sino sólo del cuerpo, dentro de la interpretación de ser regido por lo instintivo y sexual.

Es a partir de la segunda secuencia que se inicia el juego de tensiones narrativas. De forma brusca y escueta se describe la relación amorosa entre Teófono y Débora, con frecuentes anticipaciones y comentarios que demoran la acción pero que comunican un ritmo intenso. En una página se produce la función desencadenante del embarazo de la joven. Las pruebas negativas se acumulan aceleradamente: el matrimonio obligado por convencionalismos sociales, el peligro que corre Débora de perder su vida, la muerte del hijo y el angustioso dilema de Teófono entre sus dos destinos. El hilo de los acontecimientos es muy sencillo, no obstante, la expresión está siempre cargada de trascendencia. La última consecuencia de los amores de los dos agentes es su partida hacia las llanuras, abandonando la ciudad. Con la quinta secuencia aparece el escenario natural y la acción va a seguir dos ejes principales: la construcción del conflicto personal entre los protagonistas y la sucesión de escenas costumbristas. A la anterior acu-

mulación de funciones negativas sucede ahora un conjunto de secuencias distendidas en las que lo anecdótico y colorista actúa como catálisis de las etapas precedentes. Simbólicamente los agentes cruzan el río Ibare como jalón en el destino de sus vidas que los separa del mundo urbano y los mete en el natural. La acción se pliega al esquema tradicional del viaje del héroe que debe pasar unas pruebas y conseguir ciertos objetivos, para volver a ser admitido en su comunidad. La idea del regreso, aunque no se materialice, recorre la acción hasta el final.

El eje de escenas costumbristas da comienzo con las primeras descripciones de la naturaleza, mezcla de belleza y violencia —que enlazarán con las de la selva— y se continúa en las historias de Ruperto: «... algunos recuerdos pintados de aventura y peligros». La importancia de esta línea costumbrista radica en que introduce la violencia como componente de la realidad natural. El costumbrismo entreverado de rasgos naturalistas y descripciones modernistas del paisaje, prosigue con la llegada a la hacienda y con las escenas del mercado y encierro del ganado. El relato adquiere un carácter más discursivo excepto en los momentos en que surgen los signos de la conflictividad principal.

El eje de la narración queda precisamente formulado en una de las etapas del viaje, la lucha entre lo que significa la mujer, a quien ya no cree amar Teófano pero a la que se encuentra fatalmente unido, y sus anhelos de libertad dictados por su individualismo de construir un futuro de éxito social. El autor va a ir desarrollando un conflicto subyacente, en principio, con inclusión de funciones ocurrentes que se van integrando al juego de oposiciones y atracciones.

Teófano lleva la iniciativa en la acción constantemente, recorre una serie de alternativas, se propone unas metas, experimenta unas pruebas, pero pronto en su comportamiento va a tener lugar una transformación caracterizada por la oscilación de sus objetivos, por las alternativas sentimentales de amor-desprecio. Su conducta vacilará entre la imprevista declaración: «... esta hembra a quien ya no amo, desde que el matrimonio la puso en mis hombros, es mía cuando quiero y como quiero» (20) y la ilusión de una vida feliz en la hacienda o el impulso de abandonarlo todo para recuperar su libertad anterior.

Al iniciarse la vida en el rancho con las faenas del ganado la relación amorosa parece encauzarse favorablemente: la profesión de intenciones del protagonista por la que se compromete a labrarse un futuro, mediante el trabajo en el campo, imprimen un sesgo optimista a la acción. El autor coloca ahora la primera descripción de la selva, simbolizando anticipadamente cómo esas intenciones van a frustrarse por la influencia maligna de la naturaleza salvaje. La acción sometida a cambios contradictorios, motivados por la confusa pasión, desemboca en el último intento de Teófano por hallar una solución, unificando los dos extremos irreductibles de su conflicto —el principio natural y el intelectual— mediante la educación y

formación espiritual de Débora. Con este motivo el narrador embute una serie de comentarios sobre escritores, como el de Amiel, completamente fuera de lugar, pues es pura pretensión cultista:

... para que (Débora) me leyese algunos pasajes de mis libros predilectos, con objeto de incitarla a la meditación, conducirla hacia las huellas del espíritu, y ella signifique algo más que la compañera que aprisiona la carne. (31)

Al final el intento fracasa y la relación se dirige hacia su desenlace. La crisis sentimental se ha desatado ante la imposibilidad de establecer una comunicación intelectual con Débora. T. Cuéllar se deja llevar por la conciencia de la inutilidad de su vida, cree en la injusticia de la situación, se encierra en la consideración de la superioridad de sus valores personales. Expresa opiniones anticlericales y antiburguesas, proclama la superioridad del espíritu y reorienta su vida hacia la ensoñación del pasado, de su éxito ilusorio en los círculos cultos de la ciudad:

Cada vez que recuerdo las ciudades en donde viví y gocé, en donde mis buenas maneras y mis refinamientos me hubieran abierto camino para todas las ambiciones, una queja sorda nace de mi espíritu... (32)

En el marco de una secuencia se vuelven a golpear nuevas funciones negativas que, al tiempo que los cuadros costumbristas desaparecen, convierten en definitiva la degeneración del héroe: la influencia del entorno selvático, su entrega al alcohol, la soledad y el resurgimiento de la conciencia de fracaso o de su pasado de intelectual. La actitud hacia Débora está definida por el asco y el desprecio a partir de ahora: «...ella era para mi naturaleza».

Según las escenas de violencia y degeneración de Teófano se desarrollan, la personalidad de la protagonista adquiere rasgos más positivos. Se convierte en una mujer abnegada, que persiste en amar generosamente a su esposo. Cumple con un estereotipo de víctima y de ser ingenuo y entregado al amor de quien va a acarrearle su desgracia.

A través de la trayectoria de Teófano el autor ha preparado el terreno para la consumación de su degradación que se concreta en el adulterio con Hortensia. Como en el resto de los procesos de la obra, el de seducción en este caso, está apenas construido. En áspero contrapunto Teófano comienza a ser poseído por los celos. Sumido en un estado de autoinculpación pero de celos también, Teófano acusa a Débora de adulterio en una escena efectista que culmina con su expulsión y la de su supuesto amante, el peón Pedro. La acción se ha ralentizado para destacar el momento en el que el protagonista pronuncia un soliloquio declamativo en el que muestra su psicología arrebatada. Lo excesivo de las pasiones, el subjetivismo, imprimen a la acción un carácter demasiado exagerado. Teófano cree que un destino fatal guía su vida: «Iluso, estás amarrado a la desgracia, un fatum

te persigue». El delirio, las autoacusaciones y las reacciones efectistas se vuelven a reproducir: «Pedro, cálmate; no te manches con mi sangre, la justicia de los hombres no comprendería tu nobleza.» O más tarde exclama:

¡Dios mio! ¿Qué he hecho? Tú que nos creas y nos das un destino, ¿por qué me deparaste sólo la fatalidad y la tragedia?... Maldito tú, y contigo yo que soy tu obra, sangriento amasijo de violencia, sexualidad y tragedia.  
(45)

Con la muerte de Débora, incapaz de superar la crueldad de la expulsión, se desata un nuevo episodio exaltado y artificial, con la llegada de la anciana que trae la noticia de su muerte. La reacción de Teófano y la aparición artificial y espectacular de Pedro desembocan en una escena llena de gestos enfáticos en la que el héroe impreca a Dios en el mejor estilo romántico y decide finalmente internarse en la selva, llevado de su desequilibrio pasional. La primera parte se cierra con su enfrentamiento solitario con la selva, después de un encuentro casual con los indios que: «Además de abandonarme, me percaté de que los indios se habían birlado mi chaqueta de lona». (49) Lo que resulta extemporáneo con todo lo anterior y ejerce un efecto de ridiculización del héroe como resultado de la impericia del autor.

La segunda parte se inaugura con la extensa descripción de la selva y significa, como otro jalón, la imposibilidad absoluta de retorno lo que empuja al héroe a la intensificación de su situación crítica, regida ahora por el temor, la desesperación y el arrepentimiento. Teófano oscila entre consideraciones filosóficas, reacciones que muestran todavía su fondo valioso y el abandono en el alcohol y las relaciones eróticas degradadas. Se da expresión definitiva a la tragedia del hombre capaz de realizar obras de imperecedera valía espiritual y, no obstante, impotente ante las fuerzas adversas, frente al mal, bajo el que sucumbe. El resultado último de su designio desgraciado es la muerte, pero también ésta aparece como único acto que puede redimirlo de su corrupción. Se suceden distintas peripecias con un evidente carácter simbólico (referente a la lucha por la vida) previas a su encuentro con los «huilones» o huidos de las plantaciones. La amistad que entabla con ellos forma un nuevo núcleo narrativo con la inserción de las críticas sobre los sirringales y la sociedad boliviana. La acción parece remansarse en esa relación solidaria que se quiebra en un último vaivén con el enfrentamiento de los personajes, la fiesta popular y otra aventura amorosa del protagonista, para concluir con el proceso ascendente de exaltación de Teófano que se lo acaba tragando la selva, mientras sus compañeros dirigen sus vidas hacia la normalidad. El desenlace adquiere un signo relativamente positivo. La condición dramática del héroe y su ineluctable sucumbir ante las fuerzas de la naturaleza bárbara es lo principal, pero este final infausto es aliviado por su amor idealizado de Débora y por su volver a creer en Dios, lo cual apunta a su salvación. La confesión también

aquí puede ser una expiación. El héroe posee una textura romántica tanto por su lucha contra el destino como por su perversidad (aunque es cierto que hay otras líneas no románticas), por sus desafíos blasfemos. Su pasión como fuerza dominante y la constante insatisfacción, el anhelo absoluto de libertad, el conflicto entre amor ideal/amor material, dan forma al esquema tradicional de oposiciones materia/espíritu o razón/sentimiento. Este modelo codificado de personaje iconoclasta, libertino y malvado que se salva en los momentos finales de su vida por el amor de una mujer, aunque en esta ocasión las funciones negativas tengan mucho peso, tiene rectificaciones evidentes, como acabamos de aludir.

En el planteamiento de este conflicto codificado se registran variantes interesantes. El enfrentamiento individuo/sociedad está superado en importancia por el de individuo/naturaleza. El protagonista es un intelectual que reivindica constantemente su vinculación a la sociedad. El trabajo manual y el entorno selvático son adversos a su carácter de hombre culto: «... abandonado de Dios y de los hombres, en una tierra bárbara, refractaria a mi espíritu de civilizado...» (7). La sociedad es el lugar de lo humano y espiritual, por eso, cuando debido a los convencionalismos sociales, Teófano y Débora se ven obligados a casarse, Teófano considera que las consecuencias fatales provienen de la parte natural del ser humano, de la mujer principalmente, y no de la social, que permanece como arquetipo o realidad ideal.

En la construcción del héroe, así como en la trama narrativa, se aprecia una curiosa confluencia de motivos y funciones de raíz naturalista que se entremezclan con otros de origen romántico. Como es de esperar hay una mutua influencia, lo naturalista está suavizado, aunque es posible reconocer su presencia en componentes tan característicos como el factor de la herencia y del origen, Teófano es hijo natural. Lo biológico se da en la definición de Débora como especie y en los comentarios sobre los indios. Relacionado con esto se encuentra el papel de lo erótico como condicionante pero modernizado por una inyección de un freudismo *avant la lettre*.

La importancia del medio como determinante de los individuos ya ha sido mencionada. Las pampas moldean a las gentes que allí viven, como Ruperto, y especialmente afectan al héroe. El *milieu* desata sus instintos primarios, lo transtorna y colabora con otro factor significativo del código naturalista, el alcohol: «Yo llevaba en mis manos la destrucción; y en mi cerebro la locura. Estas lejanías y el alcohol son las culpables». (9)

El determinismo comparte en el relato su actuación con el fatum romántico. El desenlace trágico es un resultado de la confluencia de elementos naturalistas y románticos que empujan de principio a fin a los protagonistas.

## EL NARRADOR DE *BORRACHERA VERDE*

La categoría narrativa plantea cierto número de cuestiones relativas a su funcionalidad y a los procedimientos empleados en su constitución. El relato se monta sobre tres niveles que se han sucedido en el tiempo pero de los que sólo el último es el que llega al lector y compone la narración. El cuerpo narrativo recoge el relato de las vicisitudes de T. Cuéllar, quien se las ha contado a Arturo Méndiz, obrero escapado de las explotaciones de la selva. La trayectoria vital iniciada con los amores juveniles y concluida con la muerte en la selva es lo que Méndiz llega a conocer. Pero aún existe una mediación más antes de que sea alcanzado el plano narrativo final, el testimonio de estos hechos es conocido porque Méndiz los volvió a contar «... de regreso a la casa Juárez Hermanos... en charla confidencial a unos amigos...» entre estos, se encontraba el autor-editor quien es, por otra parte, el responsable del prólogo y del epílogo, y quien efectivamente redacta el relato oral. Este autor no se identifica más que cuando dice: «... sólo, el que lo escribió...». Es pues un autor cuya única función, aparentemente, ha sido pasar al papel la relación de los hechos sin adición alguna, pero hay bases para sospechar que esta organización no funciona sistemáticamente. Los tres niveles de situación comunicativa son:

- |                             |                             |
|-----------------------------|-----------------------------|
| 1 plano: T. Cuéllar .....   | Arturo Méndiz               |
| 2 plano: A. Méndiz .....    | Amigos (editor entre ellos) |
| 3 plano: Autor-Editor ..... | Lector                      |

La pretensión del autor al establecer un marco, como ocurre siempre que se usa este recurso, es la de que él ha sido un fiel reproductor del relato, y como prueba de que no ha añadido ni suprimido nada reconoce como propias sólo una parte del conjunto. Prólogo y epílogo tienen una finalidad semejante, son la coartada del autor y apoyan la verosimilitud de la historia. En el prólogo traza una explicación y semblanza del héroe, pero deja bien claro que esa es su visión personal. No obstante, en él se delata su relación con los hechos en un aspecto que no debiera mantener: la identificación y comprensión perfecta que posee de T. Cuéllar que tendrá consecuencias en el texto. A su vez, el epílogo arroja también una duda razonable hacia la imparcialidad del autor-editor, por la forma comprometida que asume en la relación de los acontecimientos protagonizados por Teólano. La novela se cierra con una afirmación que por naturaleza y expresión lo aproximan sensiblemente al protagonista: «Esas lágrimas son este libro «deforme y desesperado», fruto de mi juventud, de mis diecinueve años bravos y plenos de lejanía.» (67) De estas palabras surge la incongruencia de que el editor se atribuye las aventuras del héroe y de este modo, la finalidad del marco narrativo no se logra porque arroja demasiadas sospechas sobre la actuación del autor.

La obra adopta la forma de un relato contado por un narrador yo-

protagonista. La perspectiva está localizada en los momentos finales de su vida, y por tanto lo narrado está coloreado por esta circunstancia, por el profundo subjetivismo. El personaje que originariamente cuenta ha sufrido una transformación entre el momento de vivir los hechos y el de relatarlos.

Hay una separación en el tiempo psicológico entre el joven que se enamora y el que luego vive en los llanos y a los cuatro años desaparece. La índole y rapidez del proceso lo diferencian del tipo de narradores que desde su madurez o vejez dan cuenta de su pasado. La enseñanza que éstos aportan con frecuencia está contaminada de un cierto escepticismo, de un juicio mesurado y nostálgico de su juventud para al final ofrecer «un castigo»: algo semejante a un conocimiento verdadero. En *Borrachera verde*, por el contrario, se narra bajo la presión de las circunstancias, no existe la ecuanimidad y la enseñanza se ofrece cuando aún no ha habido un distanciamiento temporal. Es una historia que comparte directamente la tragedia de la experiencia vivida.

Hay una narración de los hechos y una narración comentada. Hay un tiempo de lo narrado que es el pasado remoto, el propio de lo sucedido y un tiempo de lo comentado, momento de la narración, formado por los párrafos que incluyen reflexiones y apostillas. A esto hay que añadir los comentarios propios del autor que se efectúan en un tiempo diferente. El empleo de los tiempos verbales en estos dos planos no tienen uso sistemático, con frecuencia se registran lapsus e inconsecuencias. Al mismo tiempo se emplea un cierto número de recursos para relacionarse con o implicar al lector. Puede realizarse mediante signos, comillas, para indicar una connivencia con el interlocutor: «... este era todo nuestro `nido de amor'». En otra ocasión la frase entrecomillada es una suposición del narrador respecto al conocimiento del lector. Cuando dice: «Débora era la delirante juventud de la abeja», confía en que el lector identifique la frase. Interrogaciones: «¿A dónde iba a irme? Nos rodeaba el monte y la llanura infinita». La frase que sigue confirma que la pregunta se hace como medio de relación. En el caso de: «¿Quién hubiera podido contenerme entonces?», está aún más claramente manifestada la relación emisor-receptor porque la pregunta se efectúa en el plano del mundo comentado, en el momento de la narración y no de lo hechos. Exclamaciones se dirigen al lector esperando una anuencia: «¡malhaya la hora que solté las cadenas a las fieras que vivían en mí! o bien: «¡Cómo pudo ver tan desnuda el alma miserable de los hombres!». Comentarios, manifestaciones constantes sobre la vida, el amor, el hombre, la muerte, etc., están presuponiendo la importancia que el lector también concede a estas apreciaciones: «¡Cuán grotesco es el hombre en estas tempestades!», «Tantas cosas hay que aprender», «en todas partes el amor se pesa con oro». Inclusión del lector por medio del uso de la primera persona del plural en comentarios propios de alguien que se considera un intelectual: «Los hombres como unos extraños invasores y

nuestra fragilidad se refugia en la astucia». «Tanto que no sabemos, ni sabremos nunca!», «... escritores de nuestra América india».

La presencia del autor está registrada claramente en la narración. El usurpa la palabra al narrador, incluye consideraciones propias e influye en la relación de los sucesos. Se sabe que A. Méndiz ha contado la historia de la vida de T. Cuéllar al editor que es quien la escribe. Esto es posible aceptarlo sin mayor problema hasta el instante en que Teófano y Arturo se encuentran en la selva. A partir de aquí sería necesario que Arturo contase según su punto de vista algunas de las situaciones. Sin embargo, el relato continúa narrando el encuentro de ambos desde la óptica exclusiva de Teófano que se mantiene hasta el desenlace. Por esta razón las últimas secuencias resultan inverosímiles puesto que no es lógico que A. Méndiz cuente su encuentro con Teófano desde la perspectiva de éste, diciendo lo que Teófano le pudo contar a él sobre ese encuentro. Lo más verosímil sería que Méndiz contase ese momento según su propia óptica, sin necesidad de que Teófano se lo contase a él para luego volverlo a contar desde el enfoque de T. Cuéllar. Esto afecta al punto de vista, a un factor técnico estructural de primera importancia. La inverosimilitud aumenta en nuevos episodios. El relato de las crueles experiencias de los sirringales que Méndiz y Jorge habían contado a Teófano, en el texto vuelven a ser contadas por Teófano a los mismos, sustituyendo el estilo directo por el indirecto. Es ilógico que Méndiz refiera sus propias experiencias por mediación de Teófano. No hay que olvidar que aquel, supuestamente, las está transmitiendo a un grupo de oyentes. Otro sería el caso, si fueran páginas escritas. Esto significa que la presencia de Méndiz como narrador es un recurso mal empleado y está ahí sólo por un prurito literario. Del mismo modo resultan increíbles las fases últimas, en ellas T. Cuéllar se adentra en la selva, el solo, y desaparece. Cuando dice: «Otra vez la selva. Me interné demasiado. He visto a los marimonos, y sé que viven en las profundidades de los grandes bosques. Ando... ando... ando» (65) Estas frases no pueden ser conocidas porque el héroe ya no pudo contarlas a nadie.

Hay más ocasiones en que se detecta la presencia del autor manipulando la narración. En el episodio en que se recoge la fiesta del pueblo se utiliza el pronombre «nosotros»:

... vimos pasar, en procesión, las figuras de esos santones onanistas en quienes no creíamos; la candidez la habíamos dejado en las escuelas y en las pilas de agua bendita... Eramos los incrédulos en medio de ese rebaño de la teocracia estulta y feudal. (63)

Aparentemente Cuéllar habla y engloba en el nosotros a los dos peones. Pero el relator, Méndiz, como testigo de la escena debería decir «él», en caso de individualizar, o bien somos, ciertamente, sería la primera vez que su perspectiva se haría preceptible, pero esto nunca sucede. Además, un obrero de un sirringal es poco frecuente que se sirva de un léxico tan rebuscado y tenga una actitud ideológica tan similar a la de Teófano. Si ni

Méndiz ni T. Cuéllar han podido decir verosíblemente esas frases, sólo cabe pensar que la responsabilidad es del autor. El protagonista nunca pudo decir eso porque sería algo ya sabido para los tres. La explicación se encuentra en la intrusión del autor. Es debido a esta intervención que esas palabras se sitúan en el contexto correcto. Alguien que se dirige a un público diferente si puede decir las, este alguien es el autor. Por lo mismo, se aprecia otro desliz a propósito de los comentarios sobre Amiel y de otras figuras literarias puesto que resulta improbable que se transmitan a dos interlocutores carentes de una mínima formación cultural. La inverosimilitud es tan evidente que sólo puede interpretarse como interpolación cultista del autor. Es necesario recordar además que Cuéllar dice:

Cuando quise relatarles mi desgracia, un íntimo pudor me amarró la lengua... Arturo y Jorge respetaron mi silencio y hablamos de cosas diferentes a nosotros mismos. (58)

El autor deja cabos sueltos puesto que nada hay en la obra que justifique el cambio de actitud del héroe para contar finalmente su vida a Méndiz.

En resumen, la utilización del narrador revela grandes fallos y convierten a *Borrachera verde* en una novela fallida en este sentido. El autor, al no saber emplear coherentemente estos recursos, ha hecho fracasar el efecto de verosimilitud y objetividad.

*Borrachera verde* expone abiertamente una concreta actitud ideológica y un testimonio social muy particular. Botelho convierte al héroe T. Cuéllar en su portavoz ideológico e instrumento para criticar a la sociedad boliviana. El protagonista es el representante de una clase media intelectual, imbuido de superioridad respecto a las demás clases perfilada sobre unos modelos literarios, en virtud de su elevada calidad espiritual. La crítica social se basa en la inmoralidad, corrupción e incapacidad para gobernar de la clase dominante. T. Cuéllar encarna una postura pretendidamente progresista que intenta reformar el país mediante la moral y la cultura. Botelho no se siente partícipe de la idea de transformación social dirigida por las clases populares, para él esta acción deberían llevarla a cabo los espíritus cultivados, pero lo improbable del proyecto se refleja en la narración en los comentarios pesimistas y escépticos. En su crítica se articulan distintos temas: Denuncia de la penetración colonialista de los países desarrollados: «Hablamos de Bolivia, de nuestra pobre patria, traspaso de las conquistas del imperialismo intelectual y económico». Acusación a los dirigentes por su incapacidad y venalidad o consideración de la historia de su país como un proceso absurdo en donde los actos de rebelión y represión son igualmente insensatos, procesos que se suceden carentes de lógica: «... la Historia de Bolivia, que es la historia ridícula de unos desorientados, con su tatuaje de revoluciones y cuartelazos sin cabeza». La lucha política viene a ser un juego sucio, una constante impostura en la que las clases obreras son manipuladas por personajes sin escrúpulos, la rebelión popular

parece siempre adulterada y tan insensata como la guerra por intereses oligárquicos o un golpe militar: «los Presidentes... que soliviantan las canallas con su verba manida, para conducir las a la desgracia de una guerra o a la imbecilidad de una revolución, o al golpe de Estado que cambia las mismas tristes figuras...» (59)

La convicción de la superioridad intelectual que forma el núcleo de la conciencia de clase del protagonista se pone de manifiesto en su postura hacia las clases bajas, peones e indígenas. A diferencia de otros narradores el autor muestra, a través de su personaje, un claro desprecio hacia los indios a los que caracteriza como seres reducidos a una subhumanidad, privados del dominio del lenguaje, ya que o bien no hablan por no saber el español o bien emplean un «dialecto bárbaro». Son irracionales y carentes de sensibilidad. El medio natural en el que viven los ha hecho brutales, no tienen altura moral para apreciar «el dolor del carayana (hombre blanco)», sólo poseen «ese culto fetichista y lleno de tabús de las hordas selváticas».

La caracterización zoomórfica y la incompreensión de los signos culturales indígenas es completa: «Los indios bailaban el machetero, monorrítmico, simiesco, capaz de encandilar los nervios al más tranquilo... El alcohol pone en potencia el alma paría y dolorosa de estas gentes». (63) La actitud racista de Teófano resulta llamativamente contradictoria con sus exigencias de justicia y libertad individual de las que él es un defensor. En realidad, el pensamiento expuesto en la novela se muestra confuso, sus denuncias y acusaciones parecen tener la intención de *epater*, más propia de una actitud personalista que de ideas maduras. Sus declaraciones anticlericales, los tonos paternalistas al enjuiciar su país, su denuncia del colonialismo tienen mucho de exclamación altisonante y efectista. Su flagrante clasismo mal se armoniza con sus llamadas a la libertad y la denuncia de las empresas siringueras.

En contraste con la reproducción tipista de la sociedad de las llanuras a causa del método costumbrista empleado, las relaciones socioeconómicas de los siringales están comentadas un poco más detenidamente, aunque esto hay que atribuirlo otra vez a la influencia de *La Vorágine*, es decir, a un modelo literario. Se denuncia el trabajo agotador, la violencia de los capataces, el asesinato, la degradación de los peones, las prácticas fraudulentas de las empresas pero la descripción de los sufrimientos de los asalariados y la condena de los patrones no significa que Botelho se incline por aquellos abiertamente. Un episodio puede ser prueba de cómo el autor los aprovecha para trazar un juicio negativo de los obreros:

Cierta vez, unos trabajadores habían protestado en voz alta de tanta injusticia, habían promovido desórdenes entre los gomeros incitándolos a la rebelión, pero fueron cogidos por sus propios compañeros y entregados... a golpe de látigo les hicieron cavar sus tumbas con las manos, y luego los entregaron vivos a la tierra metiéndolos hasta el cuello... (58)

## EL ESPACIO NATURAL

La naturaleza en la narración de Botelho está representada principalmente por la selva. Su función es decisiva dentro de la estructura de la obra, por su incidencia en el proceso del protagonista. No obstante, no hay que olvidar que en las primeras secuencias el espacio natural lo forman las llanuras en donde transcurre la vida en el rancho. Este ámbito se contrapone a la ciudad y en él se desarrolla una actividad económica. Aquí no se da tanto un enfrentamiento del individuo como una actividad de colonización que tiene lugar en un entorno áspero, por tanto hay una implicación social en la relación hombre-llanuras. Por esta razón los campos son considerados lugar de regeneración que permitirán recuperar la ciudad, como paradigma ideal, y el estatus social perdido. Es un lugar de prueba en función de la ciudad distante. Por el momento lo natural aparece en relación con una propiedad que cuidar y desarrollar. Esta es la causa por la que el héroe puede sentir todavía una afinidad con la naturaleza, mantiene una comunicación afectiva, puede apreciar su belleza en instantes tópicos del anochecer o del amanecer, aunque haya indicios amenazantes, y puede disfrutar de actitudes estéticas y poéticas expresadas en los estados espirituales de subyugación ante el espectáculo natural. Es decir, un entorno en el que *el libro del mundo* aún puede ser leído y comprendido por un espíritu civilizado y en el que lo salvaje está dominado: «El tigre y la noche son aliados, por eso en estas tinieblas hemos de andar prevenidos.... cuidando al mismo tiempo de la boyada, insomnes hasta que se levante el sol y ruede en triunfo, incendiando nuevamente con el ígneo resplandor la tierra». (19)

El peligro nocturno sucumbe a la belleza del amanecer final, identificando éste con el dominio del individuo sobre el medio. Durante el viaje y las primeras experiencias en las llanuras la naturaleza está interpretada e incorporada a una concepción basada en el proyecto social que lleva a cabo el protagonista. Su actividad que constituye un esquema semejante a la empresa pionera, determina el tipo de relación y la imagen del entorno natural.

Es después de la presencia vigilante de la selva que la caracterización de las llanuras se transforma, al ser afectadas por su vecindad, como apunta León Hazera respecto a *La Vorágine*. Los llanos pasan a ser la antesala de la selva y su significado cambia. Al fracasar en su proyecto social y perder los rasgos caracterizadores correspondientes, T. Cuéllar es concebido ya no por sus atributos sociales sino por lo genérico, por su esencia. A su vez la naturaleza se convierte en una realidad metafísica y la confrontación entre ambos se efectuará en términos abstractos. A partir de ese punto, por tanto, las llanuras adquieren un valor negativo, aunque no sea un mundo natural absolutamente adverso como sí es la selva:

... el monte, huerto terrible, laberíntico,... que era una cárcel vegetal... Al otro lado, ... el monte se abría de nuevo y se penetraba a los llanos; entonces daba gusto mirar arriba, ya no se tendían los ramajes como una amenaza... ya no era el mundo lóbrego, la selva se quedaba detrás, su misterio traidor... (24)

La dualidad de los llanos se comprueba en la relación homogénea que el protagonista puede mantener con ellos en algunas ocasiones: «Cuando me serenaba salía al campo con cualquier pretexto, a contar mi desgracia a los árboles, únicos confidentes que no me delataron jamás». Esta relación ya no es posible en la selva, ahora los árboles son indiferentes o incluso hostiles:

Y la selva oscura, ni conmovía un ión de su grandeza; sólo la pávida mudéz de sus árboles y la angustia de la soledad.  
...sus bóvedas se extienden sobre el haz de los ríos y lagos, y en ellas repercute el eco de nuestras voces alargadas hasta los cubiles de las fieras, para vendernos, para entregarnos a las fauces hambrientas. (45)

Botelho sigue muy de cerca las formulaciones para representar la selva que puso en práctica José E. Rivera. En primer lugar la describe desde dentro, el punto de observación está sometido a su influencia. De usar un enfoque panorámico, distante, entonces, posiblemente habría una postura menos *afectada*. La selva constituiría el sujeto de una conceptualización diferente. A diferencia del contemplador no comprometido o exótico, aquí los nombres de las plantas y animales o bien tienen limitada importancia o bien adquieren sentidos diferentes. Se puede comprobar cómo en la primera parte de la narración hay una actitud diferente ante el paisaje campero. Se describe empleando los términos autóctonos de flora y fauna, intercalándose significativamente con relatos costumbristas y sin llegar a formar párrafos descriptivos. Dentro de la óptica exótica de estas descripciones no se piensa el paisaje de manera abstracta sino que se le caracteriza por la variedad de componentes. Por el contrario, en la selva el criterio descriptivo fomenta un conjunto de términos e ideas que suponen una dimensión abstracta. Es ya una realidad simbólica contrapuesta, no al personaje costumbrista sino al hombre como abstracción. Por esto, cuando los animales o plantas de la selva aparecen lo hacen para ejemplificar teorías, como la de la lucha por la vida o consideraciones sobre la civilización y la naturaleza inhumana:

... un espectáculo oculto a los ojos de la civilización: la lucha de dos enemigos sempiternos, ambos hechos para destruirse mutuamente, para descoyuntarse en peleas singulares, de las que sólo guardan memorias los árboles: el caimán y las londras. (47)

En el nivel léxico se aprecia también un cambio, los vocablos referentes a

sensaciones, de color, principalmente, se ven sustituidos por otros de un campo más intelectual.

La obra da expresión a un conflicto entre libertad individual y determinismo, entre hombre y fuerzas naturales, las cuales están representadas por el espacio selvático de forma paradigmática. Sin olvidar que esas mismas fuerzas pueden hallarse en otros espacios e incluso definen la personalidad de la mujer y parcialmente la del hombre. La selva es la expresión de lo biológico, orgánico y sexual, de tal modo que el esquema fundamental sería: Sociedad-Libertad-Hombre/Selva-Determinismo-Mujer.

La selva también es interpretada como lugar de castigo, destinada a aniquilar al hombre. El que cae bajo su dominio pierde sus cualidades: degradación moral de Teófano y de los obreros que trabajan en las explotaciones. La lucha se plantea muy claramente entre el hombre y una realidad masiva, «totalitaria», anti-individual. Es un mundo jerarquizado según valores y normas diferentes de las que regulan la sociedad. Espacio cerrado e inmenso regido por el destino/azar, sus leyes, sus dimensiones espaciales y temporales no admiten una clasificación según criterios humanos, es un tiempo geológico. El protagonista se desplaza desprovisto de su saber por inútil ante las «leyes imponentes» que rigen este ámbito no asimilable por causa de su lógica diferente. Lo contradictorio lo define: «La planta que hierre cura»; la desarmonía de los volúmenes, las dimensiones no guardan la relación acostumbrada. Sus habitantes viven sometidos a las leyes férreas de la constante aniquilación y de las funciones prescritas, cada elemento tiene su lugar.

Una forma muy frecuente de manifestarse la deshumanización de la selva se encuentra en su constante nota de opresión. Supresión de la libertad, dominación y reducción del individuo, todo lo cual lleva a calificarla como «cárcel vegetal». Un modo de realizar su dominio es por la vigilancia. Se sugiere la imagen de un enorme recinto en el que todos los movimientos del que entra en él son seguidos y observados, como si existiera un invisible panóptico. Esta conciencia de ser espiado provoca un sentimiento de sojuzgamiento ante el que el individuo es impotente. La desaparición del protagonista, Teófano, tragado por la selva, motivo que se repite en no pocas novelas, es síntoma de una preocupación ideológica muy concreta: la de la pervivencia del ser, el tema metafísico del destino del hombre y del sentido de su existencia. La desaparición del protagonista viene a significar que su vida queda borrada como si nunca hubiera existido, hecho que desata un agobiante sentimiento de angustia. Por esto, el recurso de hacer de la novela un documento —en otras ocasiones es por el hallazgo de un diario o un informe escrito—, de escribirla a partir de la relación de las vicisitudes que constituyeron la vida de un hombre cumple una función importante: es un documento que quiere dejar constancia de su existencia y conjurar la idea de su gratuidad, mediante un registro imperecedero.

Otras descripciones complementarias reafirman la idea de encierro. La

selva es concebida como una construcción arquitectónica que recuerda edificios fantasmagóricos de reclusión, penitenciarias y templos religiosos, con la intención de sugerir unas dimensiones y atmósfera deshumanizadas. Pero esta prisión vegetal aterroriza y castiga no por la inanición o la estaticidad, sino por la transformación incesante, por la metamorfosis absoluta de todo ser que pierde su identidad, más por los cambios vertiginosos que por la disgregación pasiva. Es por lo que resulta tan destacado el papel concedido a la teoría de la lucha por la vida en la narración.

No es difícil percibir en la interpretación de la selva comparaciones con construcciones grandiosas de signo religioso. Se establecen de manera puntual las correspondencias entre los componentes arquitectónicos y los elementos naturales.

Toda ella semeja un templo donde hacen de pilares los troncos centenarios; sus bóvedas se extienden sobre el haz de los ríos... La selva no guarda ídolos, porque en ella todos son dioses,... los árboles bravíos que... tienen cóleras divinas... cuando el viento, ese campanero subceleste, hace temblar las campanas de este templo. (51)

El autor, siguiendo esta evocación, describe una tormenta con claras connotaciones apocalípticas o infernales:

... todo se llena de resonancias salvajes, algo como una orquestación de muchedumbre vencida hay bajo el oleaje fatídico de las bóvedas verdes que en sitios se desploman y arden bajo el fuego destructor de los rayos; entonces todo parece desgajarse y repercutir, infernal y fantástico. (51)

Como ya anteriormente se ha mencionado, la selva se caracteriza de acuerdo con rasgos biológicos y orgánicos. Es oportuno recordar que lo natural no pertenece exclusivamente al reino de la naturaleza, se encuentra también en el individuo como instinto, como fuerza sexual —e irracional— que en el hombre está dominada por el intelecto, es un ser social, mientras que en la mujer es dominante y exclusiva, pues es un ser natural. Por tanto, la vinculación entre lo biológico y sexual y un punto de vista psicológico se hace inevitable. La mujer y, más particularmente, la madre actúan como símbolos de la selva; en las descripciones se encuentran con notable frecuencia: la noche, la vegetación, «las flores de mejor perfume y colorido están custodiadas por aceradas lanzas vegetales» y menciones explícitas: «La selva es el templo de la lujuria de la tierra». Asimismo, es posible reconocer símbolos del acto sexual o de la fantasía intrauterina: La entrada del héroe o la tormenta tropical.

La selva, así pues, aparece como espacio cerrado, seno, que al mismo tiempo atrae y asusta. Cuando el protagonista penetra en ella se siente angustiado por la represión de un sentimiento de atracción por la madre y por la culpabilidad que provoca. Más tarde llegará a identificar madre y esposa en el desenlace de la obra, cuando se interna en la selva para morir.

Es la relación íntima que Teófilo mantiene con la realidad sexual subyacente lo que causa su trastorno psicológico y conducta exaltada. La *borrachera verde* es la consecuencia de la relación con la selva-madre. Esta es la materia originaria, orgánica, siempre presente que el narrador define abiertamente como: «... vida en que hay una atmósfera que trasciende a humedad y podredumbre, un olor a semen prolífico, árboles podridos, resinas, sexo.» (53)

La selva es el lugar del exceso, de la transgresión de los límites por la acumulación y el movimiento constante. Toda contención social o moral no tiene lugar. La norma ética como ahorro y orden no puede nada contra la producción incesante, el proceso infinito de generación y muerte.

LUIS MARTUL TOBÍO  
Universidad de Santiago de Compostela  
(España)