

Una imagen taurina compartida por José Eustasio Rivera y Federico García Lorca

En uno de los momentos más intensos de *La vorágine*¹, la muerte del vaquero Millán enganchado por un toro, arrancado del caballo y arrastrado, José Eustasio Rivera utiliza una feliz perífrasis metafórica para referirse a los cuernos, «medialuna de puñales», que destaca convenientemente el aspecto mítico que ese momento del texto quiere para el animal.

Tal y como *La vorágine* presenta la vida de los vaqueros en el llano de Colombia se trata indudablemente de un tótem, en torno al cual se organiza la actividad de los varones, para quien es simultáneamente medio de vida, modelo de las virtudes necesarias, y vigilante, o sea, contrafigura mítica del padre que constantemente pone a prueba la energía (ello) y sanciona la verdad y el error (superyó). Cabe ver el carácter de ley que tiene el toro en las circunstancias de la muerte de Millán, circunstancias que le dan el cariz de castigo, que se le inflinge en virtud de un azar sin razón (el forastero que con su torpeza es causa indirecta de la muerte), azar aparente, que en realidad es una prueba a que la ley somete al vaquero, o, mejor dicho, a su habilidad.

Sorprendido en su habilidad por una habilidad instintiva mayor, el vaquero sufre un castigo ejemplar, que los deshumaniza completamente. Pierde su condición de vaquero al ser desmontado («desgajólo de la montura»), pierde su condición de hombre al ser descabezado («pisándolo le arrancó la cabeza de un golpe, aventándola lejos»). El aspecto mítico del accidente está señalado con claridad y discreción al señalar el relato la presencia de los otros personajes, a modo de coro, en el momento del clímax («sorda la bestia a nuestro clamor»).

Con claridad y discreción: es importante señalar que, aparte de lo recién dicho, sólo la perífrasis metafórica «medialuna de puñales» es explícita en este sentido, organizándose el texto en su conjunto de una manera documental, tanto en la construcción (que expone una situación habitual, y luego el accidente que en su interior se produce, con orden y progresión más informativa que dramática: de la visión conjunta a la de detalle; de lo insignificante a lo significativo; de lo repetido a lo excepcional...), como en la precisión que confiere a los datos². El conjunto puede relacionarse con ciertas películas de Buñuel, que aunaron de modo muy intenso la dimensión documental y la mítica: *Tierra sin pan* (1932), *Los olvidados* (1950)³.

¹ Citaré por la novena edición de editorial Losada (Buenos Aires, 1967), donde el pasaje a que me refiero ocupa las páginas 85 a 87.

² «Al límite del morichal veíanse puntas de toros, pastando al descuido. Avanzamos abiertos en arco para cuerles como turbión cuando oyéramos el grito de los caporales, pero las reses nos ventearon y corrieron hacia los montes, quedando algún macho desafiador empinando la cornamenta para amedrentar a la caravana». El narrador y observador marginal es asimismo causa del accidente.

³ «Fuimos a buscar los restos de la cabeza entre los matujos atropellados, y en ninguna parte los hallamos», «Co rrea, con una rama, espantaba al muerto las moscas», «Los perros, alrededor del toro yacente, le lamían la cornamenta», son ejemplos de esta percepción y expresión buñuelasca antes de tiempo.

En resumen, puede afirmarse que el fragmento de *La vorágine* donde aparece la perífrasis metafórica dicha, significa en términos documentales una forma de existencia donde la vida está a la vez despreciada y en pleno auge, donde la máquina inteligente que es el hombre emplea su propia animalidad a costa de la animalidad no racional; forma de existencia vista al mismo tiempo con admiración y horror, con una distancia que estimula la ideación de sentidos, del modo que ilustran frases como la que sigue, comentario del suceso y del espacio en que se produce: «los compañeros de Millán hacían proyectos para bailar en el velorio»¹

En la metáfora de José Eustasio Rivera se percibe enseguida un eco familiar: tal vez lo primero que pide buscar parentescos es su brillante exactitud; su riqueza, que es a la vez decorativa y significativa; tal vez incluso cierto aire de facilidad que la subraya demasiado².

Dirigir ese eco hacia García Lorca es virtualmente automático por hallarse en la metáfora de Rivera dos de los elementos más evidentes y famosos de la poesía lorquiana: la luna y el toro.

De entre la poesía de García Lorca la primera obra donde ocurre buscar paralelos o coincidencias es en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, que en lo esencial trata los mismos temas que el fragmento de *La vorágine*: la fatalidad absurda de ambas muertes inspira una similar forma de horror, energizado por el fantasma del castigo; en ambos casos la muerte se debe a un incomprensible desfallecimiento de la habilidad y de un modo que —paroxismo del horror— asocia la castración a la muerte.

De hallarse alguna metáfora análoga en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), se abriría un estimulante campo de pesquisas sobre el momento en que Lorca pudo haber leído *La vorágine* (si no antes pudo ser durante la estancia en Nueva York, a partir de 1929 —Rivera había muerto el año anterior en la misma ciudad—, o tal vez durante el viaje a la Argentina en 1933) subrayando y fijando formas de ver y sugerir que le interesaban y en que para él se cifraban magnitudes importantes de la realidad. También planteraría la incógnita seductora de si Lorca reparó conscientemente en la metáfora taurina de Rivera, o sólo quedó en la penumbra de la lectura.

Pero nada parecido hay entre las metáforas de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, tal vez porque el *Llanto* no relata el momento de la muerte, sino que lo rememora.

Infructuosa por el lado del toro, la inquisición se dirige hacia el libro de Lorca más proverbial por la presencia imaginante de la luna.

La coincidencia de fechas entre *Romance gitano* y *La vorágine* da interés a la pesquisa en un sentido que diverge de la posibilidad anterior, ya que, aunque publicado en 1928, el *Romancero gitano* empezó a escribirse en 1924, el mismo año de la primera edición de *La vorágine*³. De haber alguna metáfora análoga en el *Romancero gitano* (que la hay) habría que remitir el encuentro alguna lectura común y hecha en el mismo sentido; el encuentro sería, por otra parte, testimonio de similares inquietudes temáticas y formales, de sensibilidad compartida al mismo tipo de asociaciones.

En el «Romance del emplazado» se lee:

¹ «En las llanuras mandan los violentos ganaderos que juzgan lastimosas las tentativas de Arturo (el narrador) de rivalizar con su machismo». comenta Jean Franco (Historia de la literatura hispanoamericana, Ariel, Barcelona 1980, 3.ª ed., p. 235).

² La facilidad es perceptible en ciertas adjetivaciones pleonásticas donde José Eustasio Rivera concentra y quiere agotar los elementos paroxísticos, adjetivaciones descriptivas y analíticas: «emulador aceleramiento», «vertiginosa celeridad», «fiera indómita», «astus enemigas»... El procedimiento más discutible (aunque no el menos interesante) de *La vorágine*.

³ Así se indica en la primera página de la primera edición del *Romancero gitano*. Puede verse reproducida en las O.C. de Lorca (Aguilar, Madrid, s.f., p. 1837).

15 Los densos bueyes del agua
embisten a los muchachos
que se bañan en las lunas
de sus cuernos ondulados⁷.

En el plano formal llama la atención que sea el prosista quien haya optado por la metáfora más estricta, ya que Rivera no incluye el término metafórico —que es la clave significativa— y García Lorca sí⁸.

En otro aspecto es notable que aunque los dos sitúan al toro en un ámbito cargado de sexualidad derivada, Rivera hace de él manifestación objetiva del peligro y de la muerte, en tanto que Lorca no (aunque su romance trata asimismo del peligro y la muerte y en muerte concluye), sino un espacio soñado, donde funciona como fantasma erótico.

En *La vorágine* la muerte resulta de la actividad y se produce en un medio plenamente activo, regido por la necesidad; en el «Romance del emplazado» la muerte es noción y dejación, no se relaciona con el actuar, sino con el postrarse. Los toros de Rivera son bravos y los vaqueros pugnan con ellos, se enfrentan a su *medialuna de puñales* con una violencia igual: dominar al toro funda su ser, el vaquero es quien es y vive porque es capaz de hacer del peligro del toro un medio de vida, un animal duramente doméstico⁹. Si las manipulaciones a que lo someten son de una firmeza que también puede leerse como inconcebible crueldad, es porque la cultura del vaquero y con ella toda su fuerza se basan en el sometimiento del toro. Si percibimos la muerte de Millán como castigo y su descabalgamiento, arrastramiento y descabezamiento como forma de muerte triplemente horrorosa —porque triplemente subraya su carácter de simbólica castración— es porque el sometimiento del toro que basa la vida de los vaqueros del llano también lo es. Por lo mismo, el escritor detalla implacablemente (de un modo que puede parecer cruel, pero que se caracteriza por la ausencia de crueldad y la contención comprensiva): «llevándolo en alto como un pelele, abría con los inuslos del infeliz una trocha en el pajonal», imagen invertida en el espejo (verdadero quiasmo de situaciones y papeles) de la descripción que al iniciarse la acción percibimos como crueldad necesaria de la supervivencia: «Diestramente la maneaba, la hendía la nariz con el cuchillo y por allí pasaba la soga, anudando las puntas a la crin trasera del potrajón, para que el vacuno quedara sujeto por la ternilla en el vibrante seno de la cuerda doble».

En el «Romance del emplazado», por su parte, los toros no son toros verdaderos, sino bueyes, y *densos*. Puesto que se trata de imágenes míticas es inevitable asociarlos con la expresión que en la astrología medieval designaba al planeta que es a la vez figura de la relación castrante entre padre e hijo; «el pesado Saturno». Tampoco hay actividad necesaria, sino juego, ya que los bueyes no son de carne, sino de *agua*, y sus *cuernos ondulados* se deshacen al tacto. No son cuernos ofensivos, sugieren más bien un trono o un adorno, y puesto que son más fluidos que el cuerpo humano pueden ser cómodos: los muchachos al bañarse están sobre y entre ellos, la apariencia de embestida del buey de agua puede transformarse en la emoción agradable de la caricia, amenazadora no obstante, sin que se sepa por qué.

Los vaqueros de José Eustasio Rivera oponen al peligro de la *medialuna de puñales* del toro la amenaza del cuchillo; el resultado, para uno y para otros, es la muerte o el peligro de la muerte. Los cuernos de los bueyes, en el «Romance del emplazado», no son armas,

⁷ OC., p. 451.

⁸ Bien es cierto que en el resto de la página Rivera utiliza profusamente la palabra *cuero* y sinónimos: *cachos*, *astas*, *cornúpeta*, *pitanoza*, *empitonar*.

⁹ «Entonces el bayetón prestaba ayuda: o caía extendido para que el toro lo corneara mientras el potro se contenia, o en manos del desmontado vaquero coloraba como un capote, en suertes desconcertantes, sin espectadores ni aplausos, hasta que la res, coleada, cayera».

sino amenaza de fantasía: son cuernos de agua, ondas donde sumergirse o donde reposar. Los muchachos que se enfrentan a ellos tampoco van armados (desnudos no podrían llevar el arma en ningún lugar, y su falo adolescente no está esgrimido sino olvidado entre las piernas durante el juego). En la relación accidental y lúdica que une a bueyes y muchachos, aquéllos no atacan y éstos no amenazan con el uso de las armas: el buey finge atacar, los muchachos fingen huir; en la cogida no hay daño: un topetazo y quedan montados entre los cuernos.

Sugiere una simbiosis. O tal vez un rapto.

Juego, rapto y espacio abierto aparecen en la imagen que inspiró en direcciones contrapuestas (se trata de dos formas de ver que coinciden en un punto para luego divergir) a José Eustasio Rivera y Federico García Lorca. Está en el tercer verso de la *Soledad primera* de Góngora:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
—medialuna las astas de sus frentes,

A Rivera le atrajo en esta línea la proyección mítica de la realidad e incorporó el procedimiento y el motivo extremando la metaforización y eliminando la inserción espacial (de su frente), ya que los toros de *La vorágine* no pueden tener nada formalmente humano. Rivera incorporó y profundizó la metáfora con un criterio de intensificación y ampliación, tomándola porque la encontró ya hecha en el idioma y porque concordaba con su propósito de expresión mítica y lo enriquecía.

García Lorca, por su lado, redistribuyó y desplazó los materiales de la figura gongoriana manteniendo su proposición y su tendencia fantasiosa: acepta con especial gusto la disociación de apariencia y realidad y el clima enervante y como pintado característicos de Góngora.

En gran medida se trata de sendos homenajes al poeta clásico: al igual que los cineastas de la *nouvelle vague*, Rivera y Lorca manifiestan sus conocimientos, sus admiraciones y su orientación por medio de la cita (directa, aunque no literal), que incorporan y prolongan.

El impacto y estímulo que la poesía de Góngora supuso en la de Lorca resulta proverbial¹⁰; mucho menos o nada el que pudo tener en la obra de José Eustasio Rivera (diez años mayor que Lorca). Tal vez porque los estudios literarios tienden tanto a la insistencia como al olvido¹¹.

Marcelino Villegas

¹⁰ No sólo participó en el homenaje del tricentenario de su muerte, en 1927, sino que analizó y teorizó sobre su técnica. En su conferencia «La imagen poética en dos Luis de Góngora», que pronunció en el mismo, cita los tres versos iniciales de la *Soledad primera* y otros relacionados con cuernos (cfr. O.C., pp. 62-85; las citas en pp. 75, 70 y 79).

¹¹ Tanto Jean Franco (obra y lugar citados), como Enrique Anderson Imbert (Historia de la literatura hispanoamericana, Fondo de Cultura Económica, México 1974, 6.ª ed., II, 102) mencionan la raigambre parnasiana de la obra de Rivera, y ningún entronque más.