

Andrés Bello: poesía, paisaje y política

Todo está en Bello, todo remite a él: como prolongación o como contraste, como desarrollo parcial o como negación —se sepa o no, se quiera o no— en el círculo luminoso trazado por su obra (las dos silvas, fundamentalmente) se ha seguido moviendo una gran parte de la escritura poética del país, tanto lírica como épica, y no sólo en el siglo XIX. Círculo, pues, casi mágico; castillo encantado capaz de hechizar por su monumentalidad y sus dimensiones internas, también por su armonía aparente, no por su cantidad, sí por lo compacto y estructurado de su presencia.

Porque la de Bello (1781-1865) es una auténtica literatura fundadora —y, como tal, mitificante— cuyo «repertorio americano» en verso realiza un tal despliegue temático-anecdótico que imanta, atrae y se traga todo lo que tiene cerca; algo así como un agujero negro en la poesía venezolana —el otro, un siglo después, será Ramos Sucre (1890-1930)—. La apretada materialidad de dicho repertorio implica que, para escaparle, haya sido necesario apuntar casi directamente a su reverso: descartar el círculo de luz —con su contenido reseñado y codificado— e instalarse en la sombra, en lo nocturno, a veces en lo subterráneo.

Historia venezolana de la luz

Bello inicia —inventa— la historia venezolana de la luz: ¿no es «América, del Sol joven esposa», no es esta «zona/ de Febo amada», como escribe en su «Alocución a la Poesía» (1823)? Y «La Agricultura de la Zona Tórrida» (1826) comienza definiéndola como espacio de la luz:

¡Salve, fecunda zona,
que al sol enamorado circunscribes
el vago curso, y cuanto ser se anima

en cada vario clima,
acariciada de su luz, concibes!

Una tierra que *circumscribe* al sol: ya está ahí el círculo, que es además erótico, de erotismo ontológico: tan atractiva que es capaz de detener «el vago curso» del sol, América se hace fecundar por él y *da a luz* «cuanto ser se anima». De entrada, raigalmente, un optimismo metafísico al pie de la letra.

La evidencia verificable de la luminosidad tropical es, pues, trascendida en el discurso fundador. Precisamente, la luz sirve para resaltar el brillo de dos mitos que se acercan y se alejan constantemente en las silvas, sobreimponiéndose a veces, pero más a menudo chocando al tocarse, puesto que se excluyen por definición: el mito edénico y el mito agrícola, los dos polos de la visión americana de Bello. Uno tiende al pasado; el otro, al futuro; coexisten en el presente, pero forzosamente y ni siquiera la luz permite ignorar esto.

Devolviendo las citas iniciales a su contexto, los encontramos de inmediato:

<p>otro mundo (...) do viste aún su primitivo traje la tierra, al hombre sometida apenas; y las riquezas de los climas todos América, del Sol joven esposa, del antiguo Oceano hija postrera, en su seno feraz cría y esmera.</p>	<p>...también las mieses, los rebaños cante, el rico suelo al hombre avasallado, y las dádivas mil con que la zona de Febo amada al labrador corona</p>
---	---

Se hace palpable aquí una de las contradicciones de base de la visión bellista, cuya recurrencia muestra que permanece irresuelta: «tierra, al hombre *sometida apenas*», versus «rico suelo al hombre *avasallado*»: es lógicamente imposible referir ambas cosas a la misma zona. Pero ¿dónde resultaría posible? En lo imaginario, en el deseo, en el discurso que de él brota. Sin embargo, en Bello, humanista, educador, estadista, el deseo, al materializarse en discurso, se hace programa; lo imaginario, al hacerse de alguna manera real, reproduce las contradicciones reales. Y lo que convive —alejado— en el mismo poema, choca con fuerza tremenda al ponerse en contacto. De ahí la violencia que empapa el siguiente pasaje de «La Agricultura de la Zona Tórrida», describiendo la victoria armada del hombre sobre la naturaleza: victoria brutal e incluso abusiva, victoria dantesca, que trastorna definitivamente un orden, implantando otro:

<p>Victoria armada</p> <p>brutal</p>	<p>Ya dócil a tu voz, agricultura, nodriza de las gentes, la caterva servil armada va de corvas hoces. Mírola ya que invade la espesura de la floresta opaca; oigo las voces, siento el rumor confuso; el hierro suena, los golpes el lejano eco redobla; gime el ceibo anciano, que a numerosa tropa largo tiempo fatiga;</p>
--	--

abusiva	batido de cien hachas, se estremece, estalla al fin, y rinde el ancha copa. Huyó la fiera; deja el caro nido, deja la prole implume el ave, y otro bosque no sabido de los humanos va a buscar doliente...
dantesca	¿Qué miro? Alto torrente de sonora llama corre, y sobre las áridas ruínas de la postrada selva se derrama. El raudo incendio a gran distancia brama, y el humo en negro remolino sube, aglomerando nube sobre nube.
trastorna definitivamente un orden	Ya de lo que antes era verdor hermoso y fresca lozanía, sólo difuntos troncos, sólo cenizas quedan; monumento de la dicha mortal, burla del viento. Más al vulgo bravío de las tupidas plantas montaraces, sucede ya el fructífero plantío en muestra ufana de ordenadas haces.
implantando otro	

Volvamos sobre el fragmento, cuya importancia es indudable. Incluso una lectura superficial deja la impresión de algo terrible, catastrófico, oscuramente culpabilizador que ha sucedido ahí, en esos versos. Si atendemos a los contrincantes, tenemos, por un lado, una *caterva servil armada de corvas hoces*; por otro, un *vulgo bravío de plantas* y unos animales en desbandada que, además de inermes, parecen configurar las tres edades de la vida: la *prole implume* en el nido, la fiera y, sobre todo, el *ave doliente*, el *ceibo anciano*. Así, oponiendo la *caterva servil* al *vulgo bravío*; lo armado a lo indefenso; lo que invade y ataca (con *cien hachas* y fuego) a lo que *gime*, a lo que huye, a lo *doliente*, a la *postrada selva*; lo visto sin distinciones en el oscuro bulto de la *caterva* —brillan sólo las *corvas hoces*— a lo amorosamente detallado en pichones y ave madre, en fiera, en *ceibo anciano* de *ancha copa*; lo mecánico de la masa humana dado en instrumentos (*hoces*, *hierro*, *hachas*) agresivos, a lo individualizado de flora y fauna dado en sentimientos (son los únicos que, en estos versos, sienten), resulta claro de parte de quién está la visión bellista.

Ha habido, ciertamente, violación de la naturaleza. Pero esta violación parece inevitable para alcanzar el «fructífero plantío/ en muestra ufana de ordenadas haces» —con lo que se atenúa el veredicto. La naturaleza gana en nobleza y bondad lo que pierde en la práctica: nobleza y bondad *edénicas*, *práctica agrícola*: exclusión recíproca de los mitos. Y el hablante del poema no puede evitar la nostalgia —su corazón pertenece al primer mito— y tampoco puede evitar el programa —su mente pertenece al segundo.

No es «trampa», entonces, el intento de llevar ambos mitos adelante en un mismo texto: es «esquizofrenia». De ahí el curioso punto de vista que se encuentra en estos versos. Porque, por una parte, es el único momento de «La Agricultura de la Zona Tórrida» en que se utiliza la primera persona, acercando así la narración al hablante;

y, por otra parte, los hechos se ven desde lejos, con lo que se alejan igualmente el ruido y el furor de ese verdadero «trabajo sucio» de la caterva violentando a la naturaleza.

Tenemos, pues, al hablante diciendo yo: «Mírola ya que invade la espesura»; «oigo las voces», «siento el rumor confuso»; «¿qué miro?»: verbos todos de captación sensible de un espectáculo. El hablante está *dentro* del poema —lo subraya con la primera persona y *fuera* de la acción que se ejecuta en él. Fuera y a cierta distancia; también, probablemente, a cierta altura, dado el carácter panorámico de la visión. Como el yo es excepcional —y, en rigor, innecesario: todo el resto del poema ocurre sin él—, su presencia es significativa, su presencia dice de por sí, y esto es lo que dice: yo *tomo distancia*.

El sentido de ese tomar distancia es el de un doble alejamiento. El hablante, ya colocado en una discreta lejanía —y altura—, ve alejarse más aún a la caterva, que se interna y se pierde en la espesura. A partir de entonces, el compacto grupo humano no susceptible de individualización —recordemos el detalle visual: las hoces, probablemente brillando contra lo oscuro del gentío— desaparece por completo a la mirada, se dispersa en fuentes de ruido y de furor: las voces, «el rumor confuso», «el hierro suena», los golpes redoblados por el eco, «cien hachas», el «Alto torrente/ de sonora llama», el «raudo incendio a gran distancia brama,/ y el humo en negro remolino sube».

Es una visión estremecedora y magnífica, que desborda el habitual marco pictórico: es, más que nada, *cine*, de extraordinaria plasticidad, lleno de movimiento en una apretadísima secuencia. Lo narrativo y lo visual, lo cinematográfico, en la raíz de nuestra poesía, dando cuerpo a los —contradictorios— mitos fundadores.

Y si aplicamos una lectura cinematográfica, enriquecemos o perfilamos el sentido del punto de vista. Se trata de una cámara fija y personalizada, que mira desde ligeramente detrás del sujeto: su figura —el busto— se recorta a la izquierda del cuadro. En la llanura, abajo, un grupo humano se aleja cada vez más de la cámara fija y personalizada, que mira desde ligeramente detrás del sujeto: su figura —el busto— se recorta a la izquierda del cuadro. En la llanura, abajo, un grupo humano se aleja cada vez más de la cámara —brillan las hoces— yendo hasta el fondo del cuadro, perdiéndose en la selva. Por contraste, el movimiento de lejanía, de empequeñecimiento, se hace más significativo. En un film soviético, por ejemplo en alguno de los soberbios frescos de Eisenstein, o en *Novecento*, de Bertolucci, la masa humana avanzaría hacia la cámara desde el fondo del cuadro, se iría acercando, creciendo, ganando en tamaño, pero también en capacidad de reconocimiento individual: un punto de vista social, a favor de lo humano. El movimiento contrario, al alejar, al disolver lo social y lo humano en la distancia, y al hacerlo desde una marcada —y excepcional— primera persona, es un punto de vista elitista, a favor en este caso de la naturaleza, pues es en ella donde se disuelve lo social. Quedan, frente a frente, el hablante y la selva, ambos *inocentes*, mientras la caterva cumple su cometido culpable —y necesario.

Pero —siguiendo lo filmico— la pantalla se cubre de nubes de humo y la próxima imagen es un *flash-back*: el desaparecido «verdor hermoso y fresca lozanía», contrastado de inmediato con lo actual: «sólo difuntos troncos,/ sólo cenizas quedan» —contrastado e interpretado, es decir, explicitado: «monumento/ de la dicha mortal, burla del viento». Y entonces, un salto hacia adelante, un salto que —en este hábil «montaje ideológico»— nos escamotea de nuevo la presencia viva de lo humano, produciendo casi mágicamente un resultado feliz, sin que se nos muestre el trabajo: «el fructífero plantío» ya está ahí; también a su manera inocente, por desligado de etapas previas y fatigosas.

En realidad —y presentado así—, el fructífero plantío surgido como por encanto cumple una función análoga a la del arco iris bíblico: cierra un ciclo de pruebas, sella una alianza, abre otro ciclo de bienestar. Es en tales momentos cuando mito edénico y mito agrícola coinciden, sobreimponiéndose, como postulando una suave transición del uno al otro: un *edén agrícola*. El yo «esquizofrénico», calmado, abandona la primera persona y el poema sigue fluyendo armoniosamente:

Ya ramo a ramo alcanza,
y a los rollizos tallos hurta el día;
ya la primera flor desvuelve el seno,
bello a la vista, alegre a la esperanza;
a la esperanza que, riendo enjuga
del fatigado agricultor la frente,
y allá a lo lejos del opimo fruto,
y la cosecha apañadora pinta,
que lleva de los campos el tributo,
colmado el cesto, y con la falda en cinta,
y bajo el peso de los largos bienes
con que al colono acude,
hace crujir los vastos almacenes.

Blanda enumeración de dones, luego del ritmo febril, trágico más que dramático, del fragmento anterior. Aunque se siga viendo *a lo lejos*, hay ya una proliferación de detalles. Y entre ellos, uno precioso: «del fatigado agricultor la frente». La escamoteada *caterva*, cumplida su misión destructora de la naturaleza, se ha transformado, no menos mágicamente, en un individuo feliz, si bien cansado.

Y entonces, toscamente en verdad, hay que señalar un vacío, una ausencia también significativa que, en tanto ausencia, pertenece por derecho propio a lo mítico: las relaciones de producción. Hemos visto, a saltos, el modo de producción: tala, quema, plantío ordenado, cosecha, almacenamiento. Pero no se nos dice nada de quién trabaja para quién. Volvamos a «la *caterva servil*»: ¿*servil* de qué amo? ¿De la agricultura solamente? Pero la agricultura no es amo en el poema, es «nodriza de las gentes», maestra, educadora, ordenadora en suma —y en tal sentido, da órdenes, pero órdenes que se encuadran en un orden, en un régimen socioeconómico. ¿Se trata, entonces, de un proceso de «ascensión» que, ordenando, civilizando a la *caterva* («Ya dócil a tu voz, agricultura») probablemente esclava y negra¹, la niega en cuanto tal —de ahí

¹ Aunque el Primer Congreso de la Gran Colombia decretó la gradual extinción de la esclavitud, en 1821, ésta no fue abolida en Venezuela hasta 1854.