

Emergencia del mito americano en La Vorágine
The emergence of American myth in La Vorágine
Surgimento do Mito Americano em La Vorágine

Fabio Gómez

Resumen

A partir de una puesta en diálogo transcultural y transtextual entre *La Vorágine* y las configuraciones míticas de las cosmovisiones amerindias, el autor propone una lectura inédita e inaudita de este clásico de la literatura latinoamericana. Las lecturas canónicas de *La vorágine* han privilegiado los motivos y temas que la aproximan a la literatura universal de tradición europea, pero han ignorado aquellos que revelan la presencia de un sustrato mítico amerindio actuante tanto en la forma como en el contenido y que explica también hasta cierto punto ciertas características estructurales de la obra. Sin pretender negar su anclaje en la tradición escrita eurocéntrica, se demuestra cómo los mitos fundacionales amazónicos, *El Yuruparí*, *El viaje solar de la Anaconda Sagrada*, las luchas entre matriarcado y patriarcado y la presencia de una

Abstract:

Starting from a cross-cultural dialogue between *La Vorágine* and the mythical configurations of Amerindian worldviews, the author proposes an inedited and astounding lecture of this Latin-American literary classic. The canonic lectures of *La Vorágine* have privileged the reasons and topics that make it closer to universal literature of European origins, but have also ignored those that reveal the presence of a mythical Amerindian substrate that acts both on the form and contents and explain, to a certain extent, some structural characteristics of the work. Without attempting to deny its cleavage on Eurocentric tradition, it is shown how foundational myths like *Yuruparí*, the solar voyage of the *Sacred Anaconda*, the fight between matriarchy and patriarchy and the presence of a seminal *latex* –a latex that provokes homicidal madness in men– are elements that

Fabio Gómez

látex seminal que provoca en los hombres la locura homicida, son elementos que juegan un papel determinante en la composición temática y estructural de *La vorágine*.

Palabras Clave

La vorágine, mitología amerindia, cosmovisión, transtextualidad, transculturación, Amazonía, Yuruparí, Anaconda Sagrada, Gran Mujer del Mundo.

Resumo

A partir um diálogo transcultural e transtextual entre *La Vorágine* e as configurações míticas das cosmovisões ameríndias, o autor propõe uma leitura inédita e inovadora deste clássico da literatura latino-americana. As leituras canônicas de *La Vorágine* privilegiaram os motivos e temas que a aproximam à literatura universal de tradição européia, mas ignoraram àqueles que revelam a presença de um substrato mítico ameríndio atuante tanto na forma como no conteúdo e que explica também até certo ponto certas características estruturais da obra. Sem pretender negar a influência da tradição

play a crucial role in the composition of the thematic and structural composition of *La Vorágine*.

Key words:

La Vorágine, Amerindian mythology, transtextuality, transculturation, Amazonia, Yuruparí, Sacred Anaconda, Great Woman of the World.

escrita eurocêntrica, se demonstra como os mitos fundacionais amazônicos, o Yurupari, O Solar da Anaconda Sagrada, as lutas entre matriarcado e patriarcado e a presença de um látex seminal que provoca nos homens a loucura homicida, são elementos que jogam um papel determinante na composição temática e estrutural de *La Vorágine*.

Palavras Clave:

La Vorágine, mitologia ameríndia, Cosmovisão, transtextualidade, transculturação, Amazônia, Yurupari, Anaconda Sagrada, Grande Mulher do Mundo.

1- MAPIRIPANA: UN ESPEJO DE LA ETERNIDAD

Hacia la mitad de la segunda parte de *La vorágine*, ocupando un espacio central –tal vez sería más adecuado decir que nuclear- dentro de la obra, se narra la historia de la indiecita **Mapiripana**. El relato cuenta la historia de una especie de deidad indígena asociada con la vegetación, el agua, los ríos y la caza. Este personaje hasta cierto punto virginal, representación de la madre naturaleza, es objeto de una persecución y violación por parte de un misionero quien se ha internado en la selva con la intención de *derrotar la superstición*. Este ...*quería enlazarla con el cordón del hábito y quemarla viva como a las brujas*. El misionero es descrito como un personaje lúbrico que sucumbe a la tentación de su propia lujuria: *dormía en el arenal con indias impúberes* y es atrapado por la indiecita quien lo hace extraviar en la selva, lo mantiene prisionero en una cueva y lo castiga apoyada para ello en dos hijos monstruosos que ha engendrado como producto de la violación. Cuando el misionero intenta escapar es perseguido por Mapiripana y sus engendros –una lechuza y un vampiro- y se despliega la actividad creadora de la diosa en el terreno al oponer dificultades insuperables al misionero quien finalmente muere atormentado en medio de la selva.

Este breve relato ha tenido una valoración bastante desigual por parte de la crítica especializada de *La vorágine*, si bien la mayor parte de los lectores no pueden dejar de mencionarlo ya sea porque le encuentran un valor poético, por su significación, o por el extrañamiento que les causa la inserción de un texto mítico o folclórico en la novela; hay quienes le han asignado un lugar más bien marginal y desconocen su trascendencia como elemento reiterativo para la intelección de la obra. Silvia Benso, por ejemplo, al realizar un detallado análisis de los cinco narradores de *La vorágine* y de sus respectivos relatos o núcleos narrativos pasa por alto u omite el relato de Mapiripana en la intervención de Helí Mesa. La mayoría de los lectores de *La Vorágine* ha destacado la presencia de arquetipos míticos griegos y cristianos, pero no se ha indagado por la presencia de **estructuras míticas amerindias**. Pineda Botero resta importancia a la presencia del relato mítico americano y lo interpreta de

una manera muy simple como un relato feliz cuyo propósito es distensionar o dar un poco de solaz al lector frente a la intensidad de los horrores de la selva. Haciendo eco de los planteamientos de otros críticos como Menton y Morales, Pineda Botero menciona las indiscutibles fuentes clásicas que subyacen en *La vorágine* –Homero, Virgilio, Dante– amen de los **mitemas** propios de la visión judeocristiana del mundo; pero con respecto a Mapiripana opina que *esta fábula es una linda fantasía en medio de los horrores de la selva*.

Para Trinidad Barrera esta historia hace parte del componente antropológico y folclórico de la novela, componente al cual le confiere –equivocadamente– *una gran validez en la actualidad*. En el mismo sentido se encuentra la interpretación de Edmundo de Chasca para quien se trata de un cuento que hace parte de los elementos populares y folclóricos que *ha sido puesta en limpio por un gran poeta*. Según de Chasca, Mapiripana es *la expresión perfecta del espíritu íntimo de la selva [...] tal como lo sienten inarticuladamente sus propios habitantes*. Más adelante tendremos ocasión de discutir y de cuestionar la aparente validez antropológica de *La vorágine*; igualmente cuestionables son las ideas de *poner en limpio* por un acto de escritura un relato de tradición oral amerindia, y de que los habitantes de la selva sienten su espíritu íntimo de una manera *inarticulada*. Los lectores de *La vorágine* suelen caer en la trampa; efectivamente Cova nos elabora el retrato de unos *indios despojados del habla*, una de las estrategias de su deshumanización. Finalmente, para no agotar la paciencia del lector con una acumulación quizá inoficiosa de ejemplificaciones de la deficiente interpretación que este relato ha generado, mencionaremos la lectura de Nieto Caballero, bastante significativa en cuanto a la valoración del Otro –indio, negro, primitivo o extraterrestre– que *La Vorágine* propicia en su dialógica paradójica; Nieto Caballero pareciera adscribir o adjudicar la violencia a los primitivos y salvajes sin discriminar el papel que juega en el origen de esta la incursión del hombre blanco en los territorios indígenas y las condiciones de explotación de su fuerza de trabajo que les imponen.

Tenemos en el sur y en el oriente incrustaciones africanas. Vida de tribus y vida de crueldad, inmisericorde explotación de los que caen,

como moscas en la tela de araña, en la urdimbre de los capataces y en la red de la selva. Todo parece como un sueño de opio, como algo imaginado, inexistente, propio de otros mundos, o del nuestro pero en sus épocas iniciales, cuando el hombre primitivo no se diferenciaba, salvo en la pequeña luz interior que fue creciendo, de su hermano el gorila. O parece una descripción del continente negro, de extrañas teogonías, extrañas mistificaciones, extraños apetitos, y de sistemas de vida bochornosos y extraños.” p. 30 . [...] “Alguien refiere la historia deliciosa y espantosa de la indiecita Mapiripana... [...] Oyendo aquello se transporta el lector el viajero, o se transporta el lector, a otra edad, a otro planeta (33).

Lo que yo afirmo es que la importancia de la incorporación del texto de Mapiripana en la novela consiste en que este se erige como una de las claves para su interpretación, al desarrollar tanto en su forma como en su contenido, una especie de desdoblamiento de la obra total, especialmente en aspectos referidos a la construcción de la **imagen del otro** -la visión del indio, la visión de la mujer- en el discurso dominante soportado por Rivera y sus alter egos más o menos ficcionales, Arturo Cova, Fidel Franco, Barrera, etc.

Otro aspecto interesante que nos ofrece el relato de Mapiripana es que nos permite realizar una lectura de las **relaciones de transculturación y de transtextualidad** entre los universos disímiles y distantes que entran en confrontación en *La vorágine* como son el universo del indígena americano en general y amazónico en particular, con aquellos relatos tradicionales que configuran su mundo, a saber, los mitos y rituales de Yuruparí, el éxtasis chamánico producido por el yagé u otros enteógenos, y el mundo aparentemente sobrio, racional y lógico de la sociedad occidental o dominante.

Finalmente el análisis de este relato mítico o folclórico y el lugar predominante que le asignamos en la obra, nos sirve también para ampliar y desarrollar una reflexión más general sobre la presencia, imagen y representación de lo indígena en la literatura y en la sociedad colombianas.

El relato de Mapiripana incorpora elementos de dos tipos textuales diferentes pero correlacionados: El mito y la leyenda. Son elementos míticos del relato aquellos que nos definen a la indiecita Mapiripana como una especie de deidad de la naturaleza, madre del agua, madre de

la selva, así mismo el tipo de relación que los indígenas establecen con ella, investida por el temor y el respeto, en tanto ha instaurado unas ciertas leyes que parecen ritualizar las actividades económicas de los indígenas, el carácter puramente etiológico del relato al explicar el origen de ríos, quebradas, vertientes y configuraciones especiales del terreno, como los chorreones, raudales y saltos, (;) otro aspecto claramente mítico que la define es aquel que permite identificarla como un ser proveniente e imbuido por el tiempo primordial, como es el silencio, la noche, el agua, la facultad creadora etc.

Los elementos que definen este relato como una leyenda tienen que ver con las circunstancias de su re-actualización en un medio extraño, es decir despojado de su contexto sagrado en el seno de una comunidad específica, entre un grupo de hombres procedentes de una sociedad – blanca, racional, civilizada- que se supone alejada ya de los factores integradores y vívidos del mito, en labios de un hombre blanco, en un idioma probablemente ajeno a su lengua de origen. En este sentido es significativa la actitud de los indios durante la discusión entre el Pipa y Helí Mesa sobre la identificación del personaje, y durante la especie de ritual auto-protector de los blancos que les hace de alguna manera incorporar o aceptar la irrupción de lo sobrenatural indígena, pero sin la participación de los indios: *Tracemos en este arenal una mariposa, con el dedo del corazón, como ex voto propicio a la muerte y a los genios del bosque, pues voy a contar la historia de la indiecita mapiripana. A excepción de los maipureños, todos obedecemos* (97).

Otro aspecto que distancia al relato mítico de la leyenda es la presencia de un elemento extraño al mundo indígena, en el interior de la historia narrada, el misionero portador de una religión y de una ideología adversa, el cual de alguna manera da cuenta de la irrupción de **un tiempo histórico o profano** por oposición al **tiempo sagrado y primordial** del mito.

Considero importante también llamar la atención de los lectores sobre la **situación discursiva** de este relato, por cuanto la claridad sobre este aspecto nos ayudará a comprender las ambigüedades y contradicciones que se presentan entre **oralidad y escritura**, es decir, el mundo indígena y el mundo de los blancos. Por una parte, todo apunta a hacernos creer

que se trata de un **relato de la tradición oral indígena**, actualizado por un personaje en situación de **transculturación** o de **migración cultural** –Helí Mesa-. Pero no debemos olvidar que el texto ha sido puesto por escrito por el poeta Arturo Cova, tiempo después de que esta narración tuviera lugar. El recorrido generativo imaginario de esta historia sería por tanto el siguiente:

Un relato supuestamente de la tradición oral indígena, que ha sido adoptado o incorporado a su propio sistema de creencias por un hombre blanco en situación de transculturación, que es narrado por este último a sus compañeros de viaje, es transcrito por el poeta Cova tiempo después en las barracas de Guaracú. El estilo culto, poético, del lenguaje utilizado en el relato corresponde al de Arturo Cova y no al de Helí Mesa. Por otra parte, hay que advertir que **no hay evidencia** de que se trate efectivamente de un relato correspondiente a la tradición mitológica de los indígenas de la selva y los llanos. La hipótesis más plausible es que asistimos aquí a **una creación poética** que finge ser **un relato mítico** e incorpora para ello características propias del mito, y que tal vez ha integrado elementos de la mitología indígena con otros de su propia invención, para en un interesante juego de desdoblamiento y *mise en abîme* reflejar y reiterar la estructura general y el mensaje de *La vorágine*.

Veamos los elementos estructurantes de Mapiripana y la manera como reduplican y refuerzan la estructura de la novela; para esto examinemos las parejas de oposiciones que intervienen en la historia.

El relato se construye a partir de la puesta en confrontación de las siguientes parejas que funcionan en diversos niveles: masculino-femenino, indio-blanco, deidad-sacerdote, natural-cultural, salvaje-civilizado, animal-humano, creativo-destructivo, sexuado-asexuado.

- a) **Femenino-Masculino.** El relato desarrolla la oposición entre el orden femenino representado por Mapiripana y el orden masculino emblematizado por el misionero. El orden masculino pretende sujetar e imponer una supuesta superioridad sobre el orden femenino con un resultado adverso; finalmente es la mujer con su poder genésico, creador quien derrota al orden masculino.

- b) **Indio-Blanco.** Mapiripana es la representación del mundo indígena y el misionero es la representación del mundo blanco, del conquistador portador de la civilización; en esta línea de lectura igualmente el mensaje del relato desde el punto de vista del civilizado parece ser negativo; el blanco quería imponer su dominio sobre el indio, pero este con la ayuda de su mundo propio, la naturaleza, derrota al conquistador.
- c) **Naturaleza-Cultura.** Finalmente, y en concordancia con las anteriores, podríamos mencionar las parejas de opuestos barbarie-civilización. El mundo femenino, indígena, natural y bárbaro desde el punto de vista del hombre blanco, triunfa sobre el mundo masculino, blanco, culto y civilizado.
- d) **Vida-Muerte.** Mapiripana es una diosa creadora, es la potencia de lo creativo femenino, es un símbolo de la vitalidad; a ella se opone el misionero portador de muerte quien quería cazarla y quemarla viva. Ahora bien, en el transcurso del relato, el carácter genésico de Mapiripana parece transmutarse negativamente al engendrar un murciélago y una lechuza, seres del mundo nocturno y símbolos del inframundo. Son ellos quienes acarrear la muerte del misionero.

Estos son los mismos pares de opuestos que en líneas generales estructuran *La vorágine*, donde el mundo femenino es visto como aquel que provoca la perdición de los hombres; compárese con las historias de las parejas, Alicia-Cova, Griselda-Franco, María Gertrudis-Luciano, Zorayda Ayram-Luciano Silva.

También tenemos las identificaciones que se establecen entre estas mujeres y el mundo de la selva, principalmente a través de los sueños, los delirios, y las fantasías de Cova. Las mujeres son vistas como parásitas: Alicia metamorfoseada en parásita en el sueño premonitorio de Cova al inicio de la novela; la mujer es devoradora insaciable: Zorayda Ayram, a quien se muestra como la loba insaciable que succiona la fuerza vital de Arturo Cova; también hay referencias a las mujeres como salvajes o selváticas, en tanto mujeres rebeldes que no se someten al arbitrio del

varón; Alicia y Griselda entran a personificar el arquetipo de la mujer salvaje, Cova las une así bajo esta denominación común.

Finalmente en la visión general del indio que transmite Arturo Cova, estos también son vistos no tanto como seres humanos, sino como un elemento más del paisaje natural de la selva, y se los compara con los animales, vegetales o minerales, como orangutanes, aves, árboles o rocas.

Vemos pues que mediante el relato de Mapiripana asistimos a una verdadera colisión de mundos o si se quiere a una colisión de órdenes opuestos del mundo; sin embargo, existen las articulaciones o intermeditaciones entre estos niveles del mundo, y vale la pena examinar también tales operadores:

La articulación entre el orden femenino y el masculino se da a través de la sexualidad, pero una sexualidad no vivida de una manera normal – si se puede decir así-, sino intermediada por la violencia o lo contranatural. Siguiendo el código sexual, vemos que la relación se establece en términos de poderío y de intento de dominación del orden masculino sobre el orden femenino. Por una parte asistimos a la conjunción de dos tipos de sexualidad, una perversa o transgresora: Por su condición de hombre-eclésiástico el misionero debería considerarse como un ser más bien asexuado o cuya vida sexual normal ha sido restringida; no obstante el relato lo describe como un transgresor de su propias leyes, al presentarlo como un violador de indiecitas impúberes, que es la acción que intenta cometer contra la indiecita Mapiripana; esta última, por su parte, también soporta de alguna manera la carga de una sexualidad signada por un estar más allá o más acá de una sexualidad natural: la expresión “apariencia de viudita joven” podría estar indicando una mujer cuya sexualidad estaría en cierta forma restringida; por otra parte, el aspecto principal de su sexualidad estaría avocado a un proceso sobrenatural de la creatividad: es Madre de la naturaleza, o Madre de ríos y lagunas, y engendra el paisaje; en tanto deidad, su sexualidad estaría más allá de lo puramente humano. Ahora bien, de la conjunción conflictiva de estas dos manifestaciones de lo sexual se produce el engendramiento de seres monstruosos, ni humanos, ni divinos: un par de mellizos, lechuza y vampiro, con cargas significativas igualmente nefastas, asociados con la noche, con la muerte o con lo demoníaco.

Todos estos aspectos del código sexual del relato Mapiripana, los encontramos también con un desarrollo más extenso, complejo en las historias cruzadas de *La Vorágine*. Arturo Cova se presenta a sí mismo justamente como un conquistador en el plano de las relaciones eróticas: *Más que el enamorado, fui siempre el dominador cuyos labios no conocieron la súplica*. Y así lo encontramos de principio a fin en la novela seduciendo a cuanta mujer se atraviesa en su camino, exceptuando a las mujeres indias por las que Cova finge sentir repugnancia o conmiseración: Alicia, algunas trabajadoras del trapiche donde pasaron sus primeros días en el llano, Griselda la mujer de su amigo Franco, la venezolana Clarita donde el viejo Zubieta, y por último Zorayda Ayram; pero al igual que el misionero de Mapiripana, quien pasó de dominador a dominado, de perseguidor a perseguido y de violador a violado, Arturo Cova atraviesa por las mismas etapas en su relación con este eterno femenino salvaje e indómito, hasta perderse para siempre en la selva. La cueva en donde el misionero muere aprisionado por sus propios remordimientos es también un símbolo de Arturo Cova, cuyo apellido ya nos hacía presagiar ese aspecto obscuro, infernal, subterráneo, de su personalidad.

El carácter monstruoso de los seres engendrados a partir de una unión concebida como no natural, o no aceptable socialmente, parece ser también parte del mensaje de *La vorágine*. Un fantasma que pesa sobre las parejas de *La vorágine* es el carácter ilegal de su relación marital, que no ha sido sancionada positivamente ni por la Iglesia ni por el Estado; de allí la insistencia de Alicia y de Griselda en hacerse pasar por mujeres casadas; también lo vemos en el diálogo entre Arturo y don Rafo a propósito de los hijos legítimos y los hijos naturales y el dilema entre el repudio y la aceptación de la familia patriarcal en las fantasías de Cova. Aquella misma marca de monstruosidad la lleva de alguna manera el hijo de Arturo Cova y Alicia; el niño no nace naturalmente, sino que es abortado, y no es producto de un ciclo de gestación acabado sino que es un sietemesino, es decir, otra vez una especie de engendro incompleto. Entre las costumbres de los pueblos indígenas de la Amazonía, se mencionan algunas particularidades con relación a las que culturalmente son concebidas como anomalías, y que en general son

repudiadas tales como el nacimiento de niños deformes o gemelos. El hijo sietemesino de Cova es por lo tanto en un cierto orden de ideas análogo con los gemelos engendrados por Mapiripana. En la mitología amerindia en general el vampiro y la lechuza son animales que se relacionan con el inframundo, la oscuridad y el mundo de los muertos; en ciertas mitologías como la de los Kogi, el vampiro representa justamente un elemento articulador de órdenes opuestos del mundo como el día y la noche, lo masculino y lo femenino, la nubilidad y la adultez en la mujer, el mundo de arriba y el mundo de abajo, etc., funcionando así como un operador lógico o un articulador de instancias contradictorias: naturaleza-cultura, vida y muerte.

El relato de Mapiripana se nos presenta como una de las claves internas para la interpretación de la obra en temas como lo femenino, la selva y lo indígena en oposición con lo masculino, el mundo de la civilización, y el hombre blanco. Los relatos de Mapiripana y *La vorágine*, nos permiten también acceder a un cierto orden de ideas relativas a la articulación de dos mundos: el mundo del indio y el mundo del blanco. El viaje de Arturo Cova a través del paisaje geográfico de los llanos y de la selva, que es visto también como un desplazamiento en el tiempo hacia el pasado, nos reproduce la historia del contacto intercultural entre los conquistadores y colonos con los pueblos amerindios. En Mapiripana, el misionero es el emblema del conquistador en función de extirpar idolatrías; se reproduce también la **escena original** del hombre americano producto de la violación de la mujer india por parte del conquistador; es por lo tanto sumamente diciente que como producto de esa unión resulten unos seres híbridos y monstruosos. ¿Hay acaso un mensaje inconsciente de la vorágine relativo al mestizaje como una especie de monstruosidad o sobre la imposibilidad de un matrimonio entre el mundo salvaje y el mundo de la civilización?

2- EL VIAJE DE LA ANACONDA SAGRADA

Una Lectura de *La vorágine* que tenga en cuenta las grandes configuraciones míticas de los pueblos amazónicos y la puesta en diálogo transtextual de estos dos universos simbólicos podría arrojar nuevas luces

interpretativas sobre la obra, su valor representativo de nuestra heterogeneidad cultural y los procesos de transculturación que se realizan a través de la poesía y la literatura.

Uno de los ciclos míticos más importantes, común a la mayoría de los pueblos de la amazonía es el que narra el origen de la humanidad, de los grupos étnicos, a partir del viaje realizado por la **Anaconda Sagrada**, la canoa culebra, que traía a los pueblos en su vientre y los iba depositando en su lugar correspondiente, donde tendrían su establecimiento, a las orillas de los ríos. El viaje de la Anaconda Sagrada se realiza en la dirección de Oriente a Occidente, es decir desde la desembocadura de los ríos hacia sus cabeceras en dirección a la cordillera de los Andes. Del **cuerpo segmentado** de la Gran Anaconda se originaron los diferentes grupos étnicos y según el segmento del cuerpo que les correspondió, cada grupo tiene ciertos atributos y ciertas relaciones que los vinculan y los diferencian de los demás.

Los aspectos que quisiera destacar en este mito son el **motivo del viaje** o éxodo, su dirección de oriente a occidente y de abajo hacia arriba, siguiendo la trayectoria solar, dando origen a la vida y a la humanidad diferenciada en grupos con relaciones de complementariedad, de reciprocidad e incompatibilidades, porque son justamente los que nos permiten hacer una aproximación con *La vorágine*.

Si pensamos ahora en el motivo del viaje de Arturo Cova, el cual la mayor parte de los críticos ha comentado e interpretado en función de los cánones establecidos por la cultura occidental, nos damos cuenta que se puede establecer un **paralelismo de sentido inverso** (Levi-Strauss diría una simetría invertida) entre estos dos viajes.

El viaje de Arturo Cova y su grupo, se efectúa en la dirección de Occidente a Oriente, de la cordillera hacia la selva y de arriba a abajo; al contrario del curso solar de la Anaconda Sagrada, los viajeros de *La Vorágine* parecen perder el sol en su camino: Silva desorientado, Cova lamentándose por la pérdida del sol y de la luz, Ramiro Estébanez medio ciego, y Luciano [Luz ya no], muerto.

En la mitología amazónica se dice que la Anaconda es también una canoa, la canoa culebra, que lleva en su vientre a la humanidad naciente. En el viaje de Cova, la canoa o la curiara es comparada repetidamente

con un ataúd flotante y lo acompaña siempre la angustia premonitoria de la muerte; y al contrario de las etapas genésicas que marcan el recorrido de la Anaconda, el viaje de Cova va sembrando la muerte en su camino.

En su recorrido solar, el Progenitor está buscando el centro del mundo, **la vagina cósmica**, el punto original donde debe nacer la humanidad, el cual según los mitos se encuentra hacia la región donde el Río Negro o Guainía se cruza con la línea ecuatorial; Allí el progenitor logró fecundar a la tierra con el poder inseminador de su energía amarilla para dar origen a los hombres. El viaje de Arturo Cova parece apuntar a la misma meta; sólo que allí, muy cerca lo que se encuentra en realidad son los huesos de Luciano Silva y muy cerca de allí, deja el esqueleto de Barrera a quien ha dado la muerte y en el mismo sitio, no nace sino que es abortado el hijo sietemesino de Arturo Cova.

Finalmente mencionemos que la **imagen de la fragmentación de la Anaconda** tiene un sentido positivo porque da origen a la diversidad étnica y lingüística de los hombres sin perder el fundamental sentido de la identidad primordial en cuanto hijos de la Anaconda Celeste, mientras que la imagen de **la fragmentación en la vorágine** parecen apuntar más bien en el sentido del caos, de la desintegración y del aniquilamiento.

3- OTROS MOTIVOS MITICOS AMAZÓNICOS: EL YURUPARI

Otro de los ciclos míticos importantes compartidos por las tribus amazónicas es el que se conoce con la denominación de **El Yuruparí**. El Yuruparí es un complejo cultural que integra relatos míticos, rituales de iniciación, normas tribales y relaciones intergrupales. En él podemos destacar la memoria mítica de una época anterior cuando los hombres estaban bajo el dominio y la tiranía de las mujeres, el nacimiento de un héroe cultural que lidera la revuelta masculina contra las mujeres y la instauración de ritos, normas, y drásticas sanciones contra quienes pretendan oponerse al poderío de los varones, es decir la imposición de un nuevo orden del mundo.

Los ciclos míticos del viaje de La Gran anaconda y del héroe cultural Yuruparí son bastante complejos y extensos, máxime que, en tanto **mitos**

vivos, es decir vigentes y comunes, en sus grandes trazos, a una multiplicidad de grupos étnicos y lingüísticos, presentan una gran variación de detalles dependientes de cada grupo o aún de cada actualización por un relator; por esta razón, renunciamos a pretender hacer un resumen de los mismos aquí, y nos conformaremos con destacar aquellos **mitemas** o motivos que nos permitan aproximar nuestra lectura de *La vorágine*. Versiones parciales de los mitos se encuentran diseminadas en los estudios antropológicos de la Amazonía colombiana, y existen también dos o tres estudios literarios de calidad sobre los mismos. Las fuentes antropológicas más importantes son en mi parecer los estudios de Gerardo Reichel-Dolmatoff, Milagros Palma, François Correa; literariamente han sido estudiados por Héctor Orjuela y Susana Salessi.

Vamos ahora a intentar el análisis de la simbólica presente en un sueño de Arturo Cova para ponerlo en relación con estos mitos. He aquí el relato del sueño:

Pasé mala noche. Cuando menudeaba el canto de los gallos conseguí quedarme dormido. Soñé que Alicia iba sola, por una sabana lúgubre, hacia un lugar siniestro donde la esperaba un hombre, que podía ser Barrera. Agazapado en los pajonales iba espiándola yo, con la escopeta del mulato en balanza; mas cada vez que intentaba tenderla contra el seductor, se convertía entre mis manos en una serpiente helada y rígida. Desde la cerca de los corrales, don Rafo agitaba el sombrero exclamando: ¡Véngase! ¡Eso ya no tiene remedio!

Veía luego a la niña Griselda, vestida de oro, en un país extraño, encaramada en una peña de cuya base fluía un hilo blancuzco de caucho. A lo largo de él lo bebían gentes innumerables echadas de bruces. Franco, erguido sobre un promontorio de carabinas, amonestaba a los sedientos con este estribillo: «¡Infelices, detrás de estas selvas está el más allá!». Y al pie de cada árbol se iba muriendo un hombre, en tanto que yo recogía sus calaveras para exportarlas en lanchones por un río silencioso y oscuro.

Volvía a ver a Alicia, desgredada y desnuda, huyendo de mí por entre las malezas de un bosque nocturno, iluminado por luciérnagas colosales. Llevaba yo en la mano una hachuela corta, y, colgando al cinto, un recipiente de metal. Me detuve ante una araucaria de morados corimbos, parecida al árbol del caucho, y empecé a picarle la corteza para que escurriera la goma. ¿Por qué me desangras?, suspiró una voz falleciente. Yo soy tu Alicia y me he convertido en una parásita (26-27).

En el sueño premonitorio de Cova, Alicia se ha escapado con Barrera y él los persigue con la escopeta del mulato correa; pero cuando quiere disparar contra Barrera, el arma se le transforma en una serpiente helada y rígida. La escopeta-serpiente es aquí símbolo de su sentimiento de impotencia al mismo tiempo que símbolo de la pulsión de muerte que lo acompaña (envidia de la virilidad del joven llanero).

Ahora bien, siendo *La vorágine* la **novela de la selva** por excelencia, una de las cosas que debería llamar más la atención de los lectores es que justamente **la serpiente** real, el gran emblema de la selva, la serpiente de carne y hueso, es uno de los grandes ausentes en el universo de *La vorágine*.

En *La Vorágine* se menciona a la serpiente en cuatro ocasiones y de ellas solamente una hace referencia a una serpiente verdadera; las otras son simbólicas. La serpiente aparece una sola vez, al inicio de la novela, a la entrada de los llanos cuando Arturo Cova, en medio de un paisaje sórdido, se disponía a tomar agua de una laguna y fue atacado por una guío inmensa a la que abatió a tiros de revólver.

La laguneta de aguas amarillosas estaba cubierta de hojarascas. Por entre ellas nadaban unas tortuguillas llamadas galápagos, asomando la cabeza, rojiza; y aquí y allí los caimanejos nombrados cachirres¹² exhibían sobre la nata del pozo los ojos sin párpados. Garzas meditabundas, sostenidas en un pie, con picotazo repentino arrugaban la charca tristísima, cuyas evaporaciones maléficas flotaban bajo los árboles como velo mortuario. Partiendo una rama, me incliné para barrer con ella las vegetaciones acuátiles, pero don Rafo me detuvo, rápido como el grito de Alicia. Había emergido bostezando para atraparme una serpiente “guío”, corpulenta como una viga, que a mis tiros de revólver se hundió removiendo el pantano y rebasándolo en las orillas. Y regresamos con los calderos vacíos (16).

Enfrentar y matar una serpiente en el momento en que el héroe se encuentra en las fronteras de la civilización constituye una prueba de su valor y de su capacidad para desempeñarse en ese mundo desconocido. Es muy significativo que el viaje que apenas comienza perderá en cierta forma su sentido cuando al final de su ruta el héroe debe enfrentar y

vencer otro tipo de serpiente aún más peligrosa que la serpiente verdadera, su adversario Narciso Barrera.

La segunda aparición de la serpiente en escena es precisamente en este sueño premonitorio de Cova, en el cual pretende eliminar a ese enemigo aún desconocido; de acuerdo con las informaciones preliminares que ha recibido sobre la situación en los llanos y en las caucherías y sus primeras experiencias calamitosas de la dura vida en los llanos, la serpiente-escopeta es un símbolo ahora de su sentimiento de impotencia y de su inseguridad frente al futuro.

En la tercera referencia a la serpiente el símbolo se afina y expande hasta adquirir dimensiones cósmicas; ocurre durante la escena dantesca en que Franco y Cova, abandonados ya por sus mujeres, deciden acabar con todo y le prenden fuego a la fundación la Maporita. La descripción que hace Cova del incendio es de un gran impacto; invoca las fuerzas elementales y demoníacas, el fuego y el viento se alían para desatar una especie de cataclismo. La imagen de la serpiente simbólica del infinito, el gran uroboros, es utilizada para describir una especie de diluvio de fuego, y en conjunción con el viento al que denomina –aliado luciferino– reconstruye sin mencionarla explícitamente otra imagen sagrada del mundo americano: La serpiente emplumada. La escena termina cuando Cova enloquecido se compara explícitamente con Satanás.

La escena que Cova acaba de construir marca su ruptura definitiva con el mundo civilizado y la entrada sin retorno a la selva. Es con las imágenes míticas de un Apocalipsis satánico, un diluvio de fuego, que su mundo ha sido devastado. La escena está llena de imágenes provenientes del imaginario diabólico judeocristiano, pero también aparece veladamente o inconscientemente la imagen de Quetzalcoátl, como una serpiente de fuego, alada, que culebrea entre la vegetación expandiendo la devastación.

La lengua del fósforo hizo vibrar los flecos de la “palmicha”, abriéndose en ola sonante que llenó la comarca de resplandores cárdenos. Al momento, el platanal, chamuscado, aflojó las hojas y las chispase multiplicaron el estrago en la cocina y el caney. A la manera de la víbora mapanare, que vuelve los colmillos contra la cola, la llamarada se retorció sobre sí misma, ahumando la limpidez de la noche, y empezó a disparar

bombas en la llanura, donde el viento –aliado luciferino– le prestó sus alas a la candela.

Nuestros caballos, espantados, retrocedieron hacia el caño de aguas bermejas, y desde allí vi desplomarse la morada que brindó abrigo a mis sueños de riqueza y paternidad. Entre los muros de la alcoba que fue de Alicia se columpiaba el fuego como una cuna.

Idiotizado contemplaba el piélago asolador sin darme cata del peligro; mas cuando vi que Franco se alejaba de aquellos lares maldiciendo la vida, clamé que nos arrojáramos a las llamas. Alarmado por mi demencia, recordé que era preciso perseguir a las fugitivas hasta vengar la ofensa increíble. Y corriendo, corriendo entre claridades desmesuradas, observamos que la casa del hato ardía también y que la gente daba alaridos en los montes.

La calurosa devastación campeaba en los pajonales de ambas orillas, culebreando en los bejuqueros, trepándose a los moriches y reventándolos con retumbos de pirotecnia. Saltaban cohetes llameantes a grandes trechos, hurtándole combustible a la línea de retaguardia, que tendía hacia atrás sus melenas de humo, ávida de abarcar los límites de la tierra y batir sus confalones flamígeros en las nubes. La devoradora falange iba dejando fogatas en los llanos ennegrecidos, sobre cuerpos de animales achicharrados, y en toda la curva del horizonte los troncos de las Palmeras ardían como cirios enormes.

El traquido de los arbustos, el ululante coro de las sierpes y de las fieras, el tropel de los ganados pavóricos, el amargo olor a carnes quemadas, agasajaronme la soberbia; ¡y sentí deleite por todo lo que moría a la zaga de mi ilusión, por ese océano purpúreo que me arrojaba contra la selva aislándome del mundo que conocí, por el incendio que extendía su ceniza sobre mis pasos!

¿Qué restaba de mis esfuerzos, de mi ideal y mi ambición? ¿Qué había logrado mi perseverancia contra la suerte? ¿Dios me desamparaba y el amor huía!... ¡En medio de las llamas empecé a reír como Satanás! (74-75).

Atacado en diferentes momentos por una **locura parcial** que se irá incrementando e intensificando en la medida en que se internan en la selva, Cova nos revela a través del simbolismo poético el significado de la serpiente; la serpiente es él; él es su propio y más grande enemigo; es su ser demoníaco que lo ha ido poseyendo poco a poco; esta identificación con Satanás, la serpiente antigua de la Biblia, el Gran Adversario, la

encontramos refrendada en “la lamentación del cauchero” con que se inicia la tercera parte de la novela, cuando ya Cova ha caído prisionero de la locura, de **la violencia homicida**; entonces define el sentido del mundo, de su mundo, como la destrucción total, el cataclismo, la inversión de las fuerzas cósmicas, impulsado por un furor destructivo, dirigido por Satán, con quien vimos que ya se había identificado.

Mientras ciño al tronco goteante el tallo acanalado de carana¹⁰⁰, para que corra hacia la tazuela su llanto trágico, la nube de mosquitos que lo defiende chupa mi sangre y el vaho de los bosques me nubla los ojos. ¡Así el árbol y yo, con tormento vario, somos lacrimatorios ante la muerte y nos combatiremos hasta sucumbir!

Mas yo no compadezco al que no protesta. Un temblor de ramas no es rebeldía que me inspire afecto. ¿Por qué no ruge toda la selva y nos aplasta como a reptiles para castigar la explotación vil? ¡Aquí no siento tristeza sino desesperación! ¡Quisiera tener con quien conspirar! ¡Quisiera librar la batalla de las especies, morir en los cataclismos, ver invertidas las fuerzas cósmicas! ¡Si Satán dirigiera esta rebelión! ... (138).

La última referencia a la serpiente nos revela finalmente lo que ya veníamos presintiendo desde aquel sueño premonitorio. Arturo Cova le ha dado alcance por fin a su enemigo; su **enemigo** está afeitándose desnudo frente a un **espejo**, y se llama **Narciso**. Los dos hombres se trenzan **como dos serpientes** en un duelo a muerte; la lucha se describe casi como un ajetreo amoroso y se da lugar a un acto de devoramiento o canibalismo figurado en donde Cova con sus dientes le agranda las heridas a Barrera, quien sangrante es sumergido en el río donde las pirañas terminan el acto de antropofagia que Cova había comenzado.

No sé quién me dijo que Barrera estaba en el baño, y corrí inerme entre el gramalote¹³³ hacia el río Yurubaxí. Hallábase desnudo sobre una tabla, junto a la margen, desprendiéndose los vendajes de las heridas, ante un espejo. Al verme, abalanzóse sobre la ropa, a coger el arma. Yo me interpose. Y empezó entre los dos la lucha tremenda, muda, titánica.

Aquel hombre era fuerte, y, aunque mi estatura lo aventajaba, me derribó. Pataleando, convulsos, arábamos la maleza y el arenal en nudo apretado, trocándonos el aliento de boca a boca, él debajo unas veces, otras, encima. Trenzábamos los cuerpos como sierpes, nuestros pies

chapoteaban la orilla, y volvíamos sobre la ropa, y rodábamos otra vez, hasta que yo, casi desmayado, en supremo ímpetu, le agrandé con mis dientes las sajaduras, lo ensangrenté, y, rabiosamente, lo sumergí bajo la linfa para asfixiarlo como a un pichón.

¡Entonces, descoyuntado por la fatiga, presencié el espectáculo más terrible, más pavoroso, más detestable: millones de caribes acudieron sobre el herido, entre un temblor de aletas y centelleos, y aunque él manoteaba y se defendía, lo descarnaron en un segundo, arrancando la pulpa a cada mordisco, con la celeridad de pollada hambrienta que le quita granos a una mazorca. Burbujeaba la onda en hervor dantesco, sanguinosa, turbida, trágica; y, cual se ve sobre el negativo la armazón del cuerpo radiografiado, fue emergiendo en la móvil lámina el esqueleto mondo, blancuzco, semihundido por un extremo al peso del cráneo, y temblaba contra los juncos de la ribera como en un estertor de misericordia!

Allí quedó, allí estaba cuando corrí a buscar a Alicia, y alzándola en mis brazos, se lo mostré.

Lívida, exánime, la acostamos en el fondo de la curiara, con los síntomas del aborto (200).

Aún desde antes de conocerlo, Barrera se había convertido en una obsesión para Cova. Pero luego, al conocerlo, descubrió en Barrera sus propias cualidades magnificadas y al hombre que parecía haber realizado sus sueños de triunfo. Como él, Barrera era un hipócrita halagador, un seductor exitoso, al punto de robarle las tres mujeres a las que Cova se creía con derecho—Alicia, Griselda y Clarita—; el temperamento envidioso, celoso, pasional de Cova lo determinaron a matar a Barrera; Barrera era su propia sombra, y lo que se oponía a su realización en la vida. El nombre de Barrera es significativo de esta interpretación; porque una barrera es un obstáculo, pero Narciso es una imagen especular de sí mismo, una imagen deseada, de allí que sea significativo que lo encuentre acicalándose frente a un espejo y que al unirse en el combate los dos hombres se identifican en la imagen de la serpiente.

Otro elemento del sueño de Cova que queremos analizar es el siguiente: En su sueño ve a Griselda encaramada sobre *una roca* de donde fluye *un hilo blancuzco de caucho*, que es bebido por gentes innumerables tendidas de bruces, mientras que Franco les grita que detrás de esas selvas está el más allá, es decir la muerte; Cova se ve a sí mismo como

un traficante de la muerte que exporta las calaveras de los hombres que mueren al pie de cada árbol. Luego se ve a sí mismo como un cauchero que intenta extraer el látex de una araucaria, pero ese árbol es Alicia metamorfoseada que le reclama *por qué me desangras? Yo soy tu Alicia y me he convertido en una parásita*.

La imagen que se presenta en este sueño es también un motivo recurrente en la novela, y ha sido interpretado, siguiendo las fuentes de la cultura occidental, desde el punto de vista psicoanalítico, desde un simbolismo sexual; es la identificación metafórica entre el líquido blancuzco, la leche o látex, la sangre y el semen o esperma. Ahora bien, lo que me parece extraordinario es que en **las fuentes míticas amerindias de la Amazonía**, este simbolismo es claro y explícito, incluida **la imagen de la roca que mana látex** y que produce la locura, también allí los árboles son dioses antiguos que tienen la sangre blanca como lo dice Cova en una imagen poética, y la locura y la embriaguez que producen conduce a los hombres a comportarse como animales libidinosos si no tienen las leyes y las normas apropiadas que los fortalezcan; ese es uno de los mensajes implícitos en los rituales y los mitos del Yuruparí.

Se dice que durante la estación seca, a medio día, **de los agujeros de ciertas rocas brota un líquido blancuzco y espumoso**, llamado por los nativos cerro-sangre o sangre del cerro –*ënëdi*-. Entrar en contacto con este líquido es la **causa** de la **locura** de los hombres.

Reichel-Dolmatoff nos informa también que en la iconografía de los **Tukano**, una iconografía social y culturalmente codificada, en la cual los diseños gráficos parecen estar inspirados en las visiones producidas por el consumo del **yagé**, hay un signo interpretado como el órgano sexual masculino; el nombre indígena del signo es **vahsu** y es el mismo nombre que se da a la **fruta del caucho**; tanto la fruta como el **látex** tienen un **carácter seminal**.

Ahora bien, me parece sumamente importante aclarar aquí que cuando se habla del **simbolismo sexual** que caracteriza la gran mayoría de elementos míticos y rituales de la Amazonía, este concepto de la sexualidad no se encuentra restringido al ámbito de las pulsiones puramente eróticas que regulan las relaciones de hombres y mujeres en nuestra sociedad occidental, sino que se trata de una concepción mucho

más amplia, una especie de **energía vital** que circula en el cosmos, que proviene del sol y que regula las relaciones de seres humanos, animales, plantas, minerales y fuerzas espirituales inmateriales en el universo entero. Edgar Morin tal vez tendría el término adecuado para designarla; una especie de energía vital eco-bio-cosmológica.

La pulpa lechosa de un fruto –como el del árbol del caucho– y su simbolismo seminal juega un papel de importancia en el ciclo mítico del Yuruparí:

Según este mito, existió un mundo anterior a éste que fue destruido por un diluvio; en aquel mundo vivían los antepasados de la humanidad actual, los cuatro Ayas que no conocían ni la vejez ni la enfermedad ni la muerte. Allí reinaba la **Gran Mujer**, la **Gran Madre**, ella era su divinidad, ella era su Yuruparí. Pero los hombres sufrían de la tiranía de esa mujer. Como ellos querían copular con ella, la engañaron sustituyendo la pulpa lechosa de un caimo por su propio semen, para que ella lo comiera. Ella quedó de inmediato embarazada y los cuatro hermanos le pidieron a la Madre que lo conservara si era un niño o que la arrojara si era una niña porque ellos ya no querían mujeres. Efectivamente nació un niño y ellos lo tomaron de inmediato y lo pintaron de negro para protegerlo. Ese mismo día el niño creció y se hizo adulto. En la mañana era un niño, al mediodía un chicuelo, en la tarde un adolescente y en el crepúsculo ya era un hombre adulto. Según el mito, este niño vino al mundo para sustituir a uno de los cuatro hermanos que habían perdido, y era necesario para poder tocar las cuatro flautas del ritual del Yuruparí, que les permitiría liberarse de la tiranía de las mujeres e imponer las leyes patriarcales que hoy rigen a la nueva humanidad.

Para cerrar el círculo mítico que hemos visitado parcialmente, volveremos a motivo de **la fragmentación** o de **la desintegración** que recorre *La vorágine*. El **motivo del desmembramiento** es reiterado en la multiplicidad de muertes atroces y de muertes parciales a lo largo de la novela. Millán muere descabezado, al viejo Zubieta le querían arrancar la lengua, el Pipa se salvó de que lo castraran pero le trozaron las manos, a un hombre le cosieron los párpados con fibras de cumare por leer un periódico prohibido, a otro le echaron cera ardiente en los oídos por escuchar lo que no debía, Arturo Cova está medio muerto

porque pierde la mitad de su cuerpo, y Barrera es destrozado en mil pedazos por las pirañas. Todas estas muertes tienen el sentido de lo atroz, de una voluntad de matar que va más allá de la destrucción del cuerpo; se quiere aniquilar, destruir el rasgo de humanidad. El motivo del desmembramiento está presente también en el ciclo del héroe solar, Yuruparí, y en los mitos del origen de las plantas alucinógenas, pero con un sentido totalmente opuesto al de *La vorágine*; aquí se trata de instaurar normas, de diferenciar, de humanizar; es el sacrificio del dios para darle un sentido a la existencia de los hombres.

Una de las versiones del mito dice que en una ocasión los hombres estaban reunidos una noche en su maloca mientras la **Mujer-yagé** daba a luz en el exterior; cuando nació el niño, la mujer penetró hasta el centro de la maloca para interrogar a los hombres sobre quién era el padre; los hombres se sintieron ahogados y embriagados por la luminosidad que el niño desprendía y se abalanzaron como locos; cada uno lo agarró de una parte, el brazo, el cuerpo, la cabeza y tiraron de él pretendiendo ser su padre; así el niño fue despedazado y de cada trozo de su cuerpo se originó la clase de yagé correspondiente a cada grupo. La interpretación que le dan los indios a este mito es que el haber penetrado la mujer hasta el centro de la maloca corresponde a un acto sexual incestuoso; el sentirse intoxicados y ahogados en la luz se interpreta como un coito y se aclara que el yagé es femenino.

La otra escena de sacrificio del dios por despedazamiento para instaurar las leyes que rigen el comportamiento social y sexual de la humanidad, para diferenciar clanes y grupos étnicos, y para diferenciar a la humanidad de los animales, es la que narra el origen o la transformación del Yuruparí.

Según Milagros Palma, el Yuruparí es la potencia de la creación que simboliza la fuerza cósmica; Yuruparí asegura la armonía, el ritmo que genera la dinámica que perpetúa la vida, Yuruparí son las flautas rituales de la iniciación de los hombres a la vida adulta en esta nueva humanidad y Yuruparí es también la Anaconda Sagrada.

Para confeccionar las flautas sagradas, los hombres de la antigua humanidad, los cuatro Ayas, debieron engañar a la Mujer del Mundo y acudieron a la siguiente estratagema: Como ella era la que todo lo sabía

y todo lo podía, le pidieron que los acompañara al río y que les enseñara a envenenar las aguas para atrapar bastante pescado; una vez en el río, uno de ellos se transformó en Anaconda y atacó a la Mujer del Mundo hasta dejarla desvanecida; entonces le abrieron las piernas para saber lo que ella ocultaba allí y qué forma tenía, tomaron las medidas de su vagina cuidadosamente, y siguiendo el modelo de la matriz de la Madre construyeron las flautas sagradas.

Yuruparí era una gigantesca Anaconda que vivía en el **Gran Río Celeste**; cuando sacaba la cabeza, al amanecer, se transformaba en ser humano, pero como ella devoraba a los hombres, los cuatro Ayas terminaron por descubrirla y atraparla; entonces ella les explicó, les aconsejó, les dio mandamientos: No copular con sus mujeres, No comer sin bendecir los alimentos. Quienes no seguían sus mandamientos sentían que una planta crecía en su interior y los ahogaba; así morían dolorosamente. Para salvar a la humanidad los Ayas decidieron quemar a Yuruparí; de sus cenizas nació la planta de bambú con la cual se construyen las flautas actuales, siguiendo el modelo original; su voz terrorífica quedó en las flautas.

La Gran Anaconda remontó los ríos de la tierra e iba dejando trozos de su cuerpo que originaron los diferentes pueblos. Ella encarnaba el Yuruparí. El Yuruparí es también la gran caña de bambú que une el cielo con la tierra. El líquido fecundo del Río Celeste desciende por esta caña para inseminar la tierra; las pirañas atacaron esta gran caña la cual cayó en trozos y cada tribu pudo coger su parte.

En los mitos amazónicos asistimos a la **confrontación cósmica** entre el **orden patriarcal** que quiere imponerse sobre el antiguo **orden femenino**; esto se escenifica míticamente por el fuego que destruye la Anaconda Sagrada, y el axis mundi, la vara de bambú que unía el cielo con la tierra; como resultado de este acto de destrucción - transformación por el fuego, la nueva humanidad posee las flautas sagradas del Yuruparí, símbolo del poder ejercido sobre las mujeres y del nuevo orden masculino del mundo.

También en la historia de Mapiripana el misionero quiere atraparla y quemarla viva -el relato añade un elemento propio de la historia del cristianismo- “como a las brujas”; pero mientras que en la historia del

Yuruparí parece recrearse la manera como los hombres acceden al poder una vez que han aprendido el control y el dominio de sí mismos mediante las leyes y a ser maestros de su propia energía vital, en la historia de Mapiripana el misionero es vencido por la lujuria y muere víctima de sus propios remordimientos – sus monstruosos hijos-, porque no supo ejercer el dominio sobre su propio mundo ni seguir las reglas que le imponían la castidad como un deber.

Por otra parte, Arturo Cova ha tenido acceso a una fiesta del ritual indígena sin comprenderlo, ha malinterpretado todo en términos de una orgía sexual; utiliza expresiones como bacanal, cabrío rijoso, para describir el frenesí de la fiesta que termina con la unión sexual entre las mujeres indias y los hombres, incluidos sus propios compañeros de aventura. Aunque él mismo, según dice, busca refugio en la castidad y rechaza a las jóvenes indias que han venido a ofrecérsele, no obstante que desde el principio ha demostrado un interés impertinente por ellas, “sabe” que no es fácil obtenerlas, pues para lograrlo tiene que estar dispuesto a lanzarse en su persecución, cazarlas como a gacelas e imponerles su dominio. Ahora bien, recordemos que en un momento de la historia cuando Arturo comienza a reflexionar en las consecuencias de haber seducido a Alicia, se refiere a ella como “una jovencita a la que inmola a sus pasiones” Inmolar es también un acto sacrificial del orden de lo sagrado, una ofrenda a los dioses; sólo que aquí los dioses de Cova son sus propias pasiones.

Las uniones maritales ilícitas y odiosas, la lucha de los varones por imponer su dominio sobre las mujeres rebeldes, el rapto o la huida de las mujeres, su persecución y su reconquista, son todos motivos que constituyen una de las isotopías de lectura más importantes de *La vorágine*. Esta gesta por hacer valer el poderío de lo masculino pareciera ser dominada por una pulsión, violenta, mortal y destructiva a la que Arturo Cova le confiere un carácter cósmico, comparable a la lucha de las especies, y a una rebelión satánica. Ahora bien, la puesta en relación transtextual y transcultural con ciertos ciclos y motivos mitológicos propios de la Amazonía, como ya lo hemos visto con el ciclo de la Anaconda Sagrada, el Yuruparí y el origen del yagé, puede arrojar resultados sorprendentes, posibilidades de relectura o reinterpretación de *La vorágine* que hasta ahora han pasado desapercibidas.

Hemos visto, pues, que hay un simbolismo sexual o energético vital que acude a las imágenes del látex, del líquido lechoso, de la fruta, para explicar por una parte la conducta indeseable de los hombres que no pueden o no saben controlar sus impulsos, la locura o la animalidad, y por otra la instauración en el tiempo primordial de las normas, los ritos, los objetos que permiten diferenciar aquel mundo caótico, para cada ser, cada especie, cada género tenga su lugar correspondiente en el universo. La serpiente, la Gran Anaconda, es la imagen primera de ese impulso vital, creativo, genésico; el látex impregnado de su simbolismo seminal que puede ser vital, símbolo de la regeneración, pero también puede ocasionar la locura, la embriaguez, el ahogamiento. Hemos visto también cómo muchas de las imágenes que constituyen el universo simbólico de la mitología amerindia, se encuentran en *La vorágine*, pero la mayoría de ellas con un signo opuesto, es decir que **la energía cósmica vital del mundo amerindio** sufre en la imagen mitopoética de Arturo Cova o de Rivera una inversión, para transformarse en **un impulso de locura, de muerte y de destrucción**.

Fabío Gómez

Bibliografía crítica sobre *La Vorágine*

- A. Pérez, Trinidad (Recopilación y Prólogo) (1971). *Recopilación de textos sobre Tres Novelas Ejemplares*. La Habana, Casa de las Américas.
- Alegría, Ciro. *Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana*. p. 34-42.
- Collazos, Óscar. *La otra violencia*. p. 186-196
- Curcio Altamar, Antonio. *Un nuevo mensaje*. p.137- 149.
- Chasca, Edmundo de. *El lirismo de La vorágine*. p. 114-135
- Marianello, Juan. *Treinta años después. Notas sobre la novela latinoamericana*. p. 43- 71.
- Morales, Leonidas. *Un viaje al país de los muertos*. p. 164-185.
- Neale-Silva, Eduardo. *Pasión de colombianidad*. p. 150-163.
- Pérez, Trinidad. *Prólogo a la recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. p. 7-33.
- Quiroga, Horacio. *El poeta de la selva*. p. 77-80.
- Torres-Rioseco, Aturo. *Una crónica revelación de la selva*. p. 81- 113
- B. Ordóñez Villa, Monserrat (Compilación) (1987). *La Vorágine: Textos críticos*. Bogotá, Alianza Editorial.
- Anónimo. *Una hora con José Eustasio Rivera*. p. 21-25 (Lecturas dominicales. El Tiempo. 1926).
- Benso, Silvia. *Una novela de relatos*. p. 289-306.
- Bull, William E. *Naturaleza y antropomorfismo en La Vorágine*. p. 319-334.
- Callán, Richard J. *El arquetipo de la renovación psíquica en La Vorágine*. p. 169-180.
- Camacho Guizado, Eduardo. *La novela del posmodernismo*. p. 229-232
- Castillo, Eduardo. *La Vorágine*. p. 41-43.
- Chasca, Edmundo de. *El lirismo de La Vorágine*. p. 239-257.
- Crespi, Roberto Simón. *La Vorágine: cincuenta años después*. p. 417-429
- Curcio Altamar, Antonio. *La novela terrígena*. p. 121-132.
- Eyzaguirre, Luis B. *Arturo Cova: Héroe patológico*. p. 372-390
- Filer, Malva E. *La Vorágine: Agonía y desaparición del héroe*. p. PP. 389-398
- Ford, Richard. *El marco narrativo de La Vorágine*. p. 307-316.
- Franco, Jean. *Imagen y experiencia en La Vorágine*. p. 135-147.
- Gilard, Jacques. *Esa cosa que se llama La Vorágine*. p. 453-464.
- Goic, Cedomil. *La Vorágine*. p. 181-189.
- Gómez Restrepo, Antonio. *La Vorágine*. p. 45-47.
- González, Alfonso. *Elementos hispánicos y clásicos en la caracterización de La Vorágine*. p. 191-198.

- Green, Joan R. *La estructura del narrador y el modo narrativo en La Vorágine*. p. 269-277.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Locus terribilis*. p. 233-236.
- Herrera Molina, Luis Carlos. *Arquitectura del drama riveriano*. p. 279-288.
- Loveluck, Juan. *Para una relectura de La Vorágine*. p. 431-436.
- Magnarelli, Sharon. *La mujer y la naturaleza en La Vorágine: a imagen y semejanza del hombre*. p. 333-352.
- Manrique Terán, Guillermo. *La Vorágine*. p. 37-39.
- Menton, Seymour. *La Vorágine: El triángulo y el círculo*. p. 199- 228.
- Molloy, Sylvia. *Contagio narrativo y gesticulación retórica en La Vorágine*. p. 489-513.
- Morales, Leonidas. *Un viaje al país de los muertos*. p. 149-167.
- Moreno-Durán, R. H. *Las voces de la polifonía telúrica*. p. PP. 437-452
- Neale Silva, Eduardo. *Minucias y chilindrinas*. p. 89-117.
- Nieto Caballero, Luis Eduardo. *La Vorágine*. p. 29- 35.
- Olivera, Otto. *El romanticismo de La Vorágine*. p. 259-267.
- Pope Randolphe. *Autobiografía de un intelectual*. p. 399- 414.
- Quiroga, Horacio. *La selva de José Eustasio Rivera*. p. 77- 81.
- Ramos, Oscar Gerardo. *Clemente Silva, héroe de La Vorágine*. p. 351-372.
- Rash Isla, Miguel. *Cómo escribió Rivera La Vorágine*. p. 83- 88.
- Rivera, José Eustasio. *La Vorágine y sus críticos*. p. 63- 76
- Sommer, Doris. *El género deconstruido: Cómo releer el canon a partir de La Vorágine*. p. 465-487.
- Trigueros, Luis. *José Eustasio Rivera, novelista y poeta*. p. 49- 61.

C- Franco, Jean (Coordination) (2002) *La Vorágine de José Eustasio Rivera, Los Pasos Perdidos de Alejo Carpentier: Lectures*. Université Paul Valéry-Montpellier.

- Barrera, Trinidad. *La Vorágine, modelos, metáforas y técnicas*. p. 147-159.
- Buvnova, Tatiana. *Rivera y Carpentier en el diálogo del tiempo americano*. p. 15-35.
- Castillo Berchenko, Adriana. *Evento, espacio y personaje en La Vorágine de José Eustasio Rivera*. pp. 161-174
- Días Ruiz, Ignacio. *De salvajes y civilizados. La Vorágine y Los Pasos Perdidos*. p. 37-46.
- Franco, Jean. *La Vorágine et. Los pasos perdidos: parcours et écriture labyrinthiques*. p. 47-66.
- García Méndez, Javier. *V/B l'autre histoire de La Vorágine*. pp.175-193.
- Gladieu, Marie-Madeleine. *La femme, dans La Vorágine de José Eustasio Rivera, et dans Los pasos perdidos, d'Alejo Carpentier*. pp. 67-81.

Fabio Gómez

Keane Greimas, Teresa Mary. *La vorágine : une esthétique hétérogène*. pp. 195-216.

Nouhaud, Dorita. *Espaces réinventés*. pp. 117-144.

Márquez Rodríguez, Alexis. *Aproximación a un análisis comparado de La vorágine, de José Eustasio Rivera, y Los pasos perdidos, de Alejo Carpentier*. pp. 83- 116.

D- OTROS ESTUDIOS (sobre *La vorágine*)

Charria Tovar, Ricardo (1963). *José Eustasio Rivera en la intimidad*. Bogotá, Tercer mundo.

García-Prada, Carlos (1945). “El paisaje en la poesía de José Eustasio Rivera y José Asunción Silva”. En: *Estudios hispanoamericanos*. México, FCE.

González Martínez, Henry (agosto de 1991). “Una lectura semiótica de *La vorágine*”. En: *Rev. Litterae* n° 4. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Hazera, Lydia de León (1971). *La novela de la selva hispanoamericana: nacimiento, desarrollo y transformación*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Loveluck M., Juan (1967). *Notas sobre la vida y obra de Rivera*. México, Editorial nacional.

Loveluck, Juan (1976). “Prólogo y cronología”. En: José Eustasio Rivera. *La vorágine*. Caracas, Ed. Ayacucho.

Neale Silva, Eduardo (1986). *Horizonte humano: vida de José Eustasio Rivera*. 2ª. Edición. México, FCE.

Ordóñez Villa, Monserrat (2003). “Introducción y notas”. En: Rivera José Eustasio. *La vorágine*. 5ª. Edición. Madrid, Edit. Cátedra.

_____ (1989). “*La vorágine: la voz rota de Arturo Cova*”. En, *Manual de literatura colombiana*, tomo I. Bogotá, Procultura,

Perus, Françoise (1998). *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*. Bogotá. Plaza y Janés.

Menton, Seymou (1978). *La novela colombiana: planetas y satélites*. Bogotá, Plaza y Janés. .

Fabio Gómez Cardona

Profesor titular Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle

Phd. en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos

Director del grupo de investigaciones en literaturas y culturas amerindias Mitakuye Oyasín

Recibido: Octubre 4 de 2008

Aprobado: Octubre 30 de 2008