

# Narrar la selva

*Confluencias heterogéneas en la novela amazónica*

§

Alexis Uscátegui Narváez

---

**Prólogo**

Selnich Vivas Hurtado



Nos encontramos frente a un texto valioso y actual. Primero porque a pesar de que la narrativa de la selva ha sido un tema prácticamente olvidado por la crítica en los últimos años, que actualmente está teniendo un renacimiento en el interés a nivel internacional. La necesidad del conocimiento de la naturaleza y de los imaginarios sobre ella es un vector del interés natural frente a las demandas urgentes del cambio climático. En segundo lugar, porque la narrativa de la selva se ha estudiado poco y aquí se ofrece una forma de sistematización, de tratamiento orgánico, con algunos textos poco conocidos que se ponen en relieve, con una bibliografía pertinente. También porque la narrativa amazónica no puede dejar de tocar el drama del caucho, con sus personajes, sus monstruos, sus críticos, con el papel de los intelectuales y con las dificultades para poner en evidencia la historia no oficial. Me alegra este interés de las generaciones más jóvenes. Saludamos la publicación de este texto.

**Ana Pizarro**



Universidad Mariana  
Calle 18 No. 34-104 San Juan de Pasto  
<http://www.umariana.edu.co/EditorialUnimar/>

# Narrar la selva

*Confluencias heterogéneas en la  
novela amazónica*

§

Alexis Uscátegui Narváez



# Narrar la selva

*Confluencias heterogéneas en la  
novela amazónica*

§

Alexis Uscátegui Narváez

---

Prólogo

Selnich Vivas Hurtado

*Narrar la selva*

*Confluencias heterogéneas en la novela amazónica*

**Autor:** Alexis Francisco Uscátegui Narváez

**Prologuista:** Selnich Vivas Hurtado

**Editor:** Luis Alberto Montenegro Mora

**Fecha de publicación:** Abril 2017

**Páginas:** 136

**ISBN:** 978-958-59625-7-6

**Info copia:** 1 copia disponible en la Biblioteca Nacional de Colombia

**Existencias**

**Biblioteca Nacional de Colombia**

**Copia Material Localización**

**1 Libro Físico**

**Biblioteca Nacional – Libros (consecutivo)**

*Narrar la selva*

*Confluencias heterogéneas en la novela amazónica*

**Autor:** Alexis Francisco Uscátegui Narváez

**Prologuista:** Selnich Vivas Hurtado

**Editor:** Luis Alberto Montenegro Mora

**Fecha de publicación:** Abril 2017

**Páginas:** 136

**ISBN:** 978-958-59625-7-6

**Edición:** Primera

**Pie de imprenta:** San Juan de Pasto, Universidad Mariana, Editorial UNIMAR, abril 2017

**Formato:**

**Colección:** Resultado de Investigación

**Nota de bibliografía:**

**Materia:** Literatura

**Materia de tópico:** Literatura Latinoamericana

**Materia de tópico:** Novela amazónica

**Materia de tópico:** Crítica literaria

**Palabras clave:** Novela amazónica,

**País/Ciudad:** Colombia/ San Juan de Pasto

**Idioma:** Español

**Menciones:** Ninguna

**Visibilidad:** Página web Editorial UNIMAR: <http://www.umariana.edu.co/EditorialUnimar/> / OJS: <http://www.umariana.edu.co/ojs-editorial/>

**Encuadernación:** Rústica

**Precio en dólares:** 5.23

**Precio en pesos:** 15.000

**Tipo de contenido:** El presente libro hace parte de los resultados de uno de los objetivos de la investigación profesoral: “Alternativas escriturales amazónicas en *El corazón de la América virgen* (1924) de Julio Quiñones y *El paraíso del Diablo* (1966) de Alberto Montezuma Hurtado, financiada por la Facultad de Educación de la Universidad Mariana.

**Incluye referencias bibliográficas e índices**

© Alexis Francisco Uscátegui Narváez

© Editorial UNIMAR

**Universidad Mariana**

Hna. **Amanda del Pilar Lucero Vallejo** f.m.i.

Rectora

**Graciela Burbano Guzmán**

Vicerrectora Académica

Hna. **Marianita Marroquín Yerovi** f.m.i.

Directora Centro de Investigaciones

**Luis Alberto Montenegro Mora**

Director Editorial UNIMAR

## **Editorial UNIMAR**

**Luis Alberto Montenegro Mora**

Director/ Editor Editorial UNIMAR

**Luz Elida Vera Hernández**

Corrección de Estilo

**David Armando Santacruz Perafán**

Diseño y Diagramación

### **Correspondencia**

Editorial UNIMAR

Universidad Mariana

San Juan de Pasto, Nariño, Colombia

Calle 18 No. 34-104

Tel: 7314923 Ext. 185

E-mail: editorialunimar@umariana.edu.co

### **Depósito legal**

Biblioteca Nacional de Colombia, Grupo Procesos Técnicos, Calle 24, No. 5-60 Bogotá D.C., Colombia.

Biblioteca Luis Carlos Galán Sarmiento, Congreso de la República de Colombia, Dirección General Administrativa, Carrera 6 No. 8-94 Bogotá D.C., Colombia.

Biblioteca Central Gabriel García Márquez, Universidad Nacional de Colombia, Ciudad Universitaria, Carrera 45, No. 26-85 Bogotá D.C., Colombia.

Centro Cultural Leopoldo López Álvarez – Área Cultural del Banco de la República de Pasto, Calle 19 No. 21-27 San Juan de Pasto, Colombia.

Biblioteca Rivas Sacconi, Instituto CARO Y Cuervo, Sede Centro, Calle 10 No. 4-69 Bogotá D.C. y sede Yerbabuena, Kilometro 24 autopista Norte Bogotá D.C., Colombia.

Centro Cultural y Biblioteca Julio Mario SANTO domingo, Calle 170 No. 67-51 Bogotá D.C., Colombia.

Parque Biblioteca España, Cra. 33B # 107ª – 100, Medellín, Colombia.

Biblioteca Hna. Elisabeth Guerrero N. f.m.i. Calle 18 No. 34-104 Universidad Mariana, San Juan de Pasto, Colombia.

Biblioteca Alberto Quijano Guerrero, Universidad de Nariño, Calle 18 Carrera 50, Ciudad Universitaria Torobajo, San Juan de Pasto, Colombia.

Las opiniones contenidas en el presente libro no comprometen a la Editorial UNIMAR ni a la Universidad Mariana, puesto que son responsabilidad única y exclusiva de su autor, de igual manera, se ha declarado que en su totalidad es producción intelectual propia, en donde aquella información tomada de otras publicaciones o fuentes, propiedad de otros autores, está debidamente citada y referenciada, tanto en el desarrollo del documento como en las secciones respectivas a bibliografía.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin el previo consentimiento escrito del editor.

Disponible: Universidad Mariana, Oficina de Relaciones Públicas, San Juan de Pasto, Nariño, Colombia, Calle 18 No. 34-104, Tel: 7314923 Ext. 146

Cítese como: Uscátegui, A. (2017). *Narrar la selva. Confluencias heterogéneas en la novela amazónica*. San Juan de Pasto: Editorial UNIMAR.

Impresión: Graficolor

*La selva tiene una voz orfeónica. Cada acento se acuerda y se concierta en una sinfonía cósmica. El viento es el maestro que dirige este coro de voces múltiples (Benites, 2002, p.46).*

*Coven wenonte kewengi meñebain (matar siempre como los jaguares (Nenquimo, 2014, p.29).*

A Joyce y Estefanía, por un verde renacer.

Agradezco a Ana Pizarro y a Selnich Vivas por haberme encaminado en esta maravillosa búsqueda de la constelación intelectual amazónica.



# Índice

<b>Prólogo</b>	
<b>Fakádote jazikína: leer la selva</b>	13
<b>Nenúfar de oro</b>	
<b>La novela amazónica y su confluir heterogéneo</b>	17
<b>Capítulo 1</b>	
Heterogeneidad cultural y enemistad racial en <i>Cumandá</i> (1879) de Juan León Mera	50
<b>Capítulo 2</b>	
<i>En el corazón de la América virgen</i> (1924) de Julio Quiñones: jaguarización y heterogeneidad	60
<b>Capítulo 3</b>	
<i>Macunaíma</i> (1928) de Mário de Andrade: un mundo amazónico en diálogo con las vanguardias latinoamericanas	80
<b>Capítulo 4</b>	
Oni Xuma e Icaro: potencias de vida selvática en <i>Las tres mitades de Ino Moxo</i> (1981) de César Calvo	94
<b>Capítulo 5</b>	
<i>Finales para Aluna</i> (2013) de Selnich Vivas Hurtado: el polvo ínfimo del cuerpo amazónico	108
<b>Palabras finales</b>	127
<b>Obras consultadas</b>	130



# Prólogo

## Fakádote jazikina: leer la selva

Leer la selva hoy no es apenas un ejercicio académico; implica un reto espiritual de consecuencias éticas y políticas. Quienes se han aventurado en esta travesía han partido por lo general de prejuicios epistémicos, el infierno verde, desde el cual es fácil desvirtuar y estereotipar el universo filosófico que sustenta las culturas del bosque. Fakádote, en lengua miníka, significa al mismo tiempo advertir y explicar, dos formas del leer los errores históricos que llevaron a la incompreensión del aporte ancestral en la conformación de nuestra heterogeneidad. Somos universales gracias al aporte ancestral de los pueblos que vinieron de África y se sumaron a los pueblos que resistieron la conquista de la expansión europea. Advertir que los bosques y sus sociedades están vivas y tienen mucho que enseñar aún es uno de los propósitos de esta investigación del profesor Alexis Uscátegui Narváez. Explicar que la mirada que tenemos sobre esos mundos proviene de un modelo occidental de escritura y que ese modelo no es el único porque en nuestros bosques abunda la poesía y el conocimiento.

En la lucha entre visibilizar la vida no europea del bosque y el padecimiento del colonialismo mental en las ciudades afloran las tensiones que muestran las novelísticas que se ocupan de las sociedades bosquecinas en los siglos XIX y XX. Las obras aquí tratadas ofrecen numerosos ejemplos de la heterogeneidad cultural del continente, todavía bajo el yugo de la cultura hegemónica eurocéntrica. *Cumandá o un drama entre salvajes* (1879)

de Juan León Mera, *Au Coeur de l'Amérique Vierge* (1924) de Julio Quiñones, *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, *Las tres mitades de Ino Moxo* (1981) de César Calvo y *Finales para Aluna* (2013) de Selnich Vivas Hurtado, novelas seleccionadas de un corpus muy amplio en el que se utilizan los idiomas europeos de la expansión y la colonización, dan cuenta de la confluencia entre investigación etnográfica y literatura, de un lado, y entre preocupación política por definir qué es ese mundo aún incomprendido por nosotros —que equivocadamente fue bautizado como Amazonas— y ficción libertaria. Los miedos europeos alimentaron la imagen del infierno amazónico. Así se explica el topónimo Amazonas que hace referencia más a los temores frente a otras lógicas culturales que a la vida en intensidad y altura que llevan los pueblos que habitan estas regiones del planeta. Así se explica la presencia de ese lenguaje en novelas del siglo XXI, por ejemplo, en Mario Vargas Llosa y William Ospina, dos escritores que reproducen el discurso de los asustados conquistadores que atravesaron la selva.

Hoy sabemos que no somos amazonas, mujeres caníbales; somos hijas del Monaya Namani, del Amanecer de Todas las aguas. Somos hijas de un territorio signado por la fecundidad y la abundancia, por la dulzura y la sabiduría, por la pirotecnia verbal y las experiencias energéticas. Estamos más cerca de la fantasía y lo onírico que de la barbarie y la ignorancia, como nos han visto usualmente. Los novelistas que leen la selva se enfrentan a esa desbordante realidad en la que nuestros conceptos de vida, de educación, de sexualidad, de medicina ponen a tabalear formidablemente a las lógicas matemáticas y económicas. Algunos con menos lucidez y apertura, atrapados por la sensibilidad cristiana (Juan León Mera), pero en todo caso con la intensión de mostrar la existencia de formas distintas de asumir el afecto, hacen de sus novelas un espacio para el fresco social de tierras lejanas. Otros más arrojados, más conectados, se atreven a vivir dentro de una comunidad, a aprender su lengua y sus cantos, como fase previa a la escritura de una novela en francés (Julio Quiñones). El proceso de escritura de una novela

selvática también puede partir de la erudición y la consulta bibliográfica (Mário de Andrade). A un antropólogo de poltrona le es posible, gracias a su imaginación poética, apropiarse de los recursos estilísticos de los relatos y cantos ancestrales, para luego mezclarlos con los modelos de escritura provenientes de Europa. Allí se juega y se ríe, pero al mismo tiempo se dignifica la manera se sentir y pensar la selva. Transgredir los paradigmas de la ciencia, acoger un método distinto del conocimiento, puede ser el propósito de narrar una novela sobre una planta sagrada (César Calvo). Trasladar la experiencia de conocimiento durante la ingesta del brebaje a un género narrativo ya comporta una búsqueda de otras narrativas curativas.

Los ensayos que integran este volumen de Alexis Uscátegui Narváez continúan las investigaciones más actualizadas sobre la literatura amazónica. Además, abren un camino que nos hace celebrar la actualidad e importancia de las obras y las culturas de esta parte del planeta. En esas tradiciones milenarias pasadas a la letra impresa se vive con dulzura la esperanza de un mundo por fuera del dinero y con el espíritu del jaguar. Así se justifica la lectura y el debate de tal confluencia.

**Selnich Vivas Hurtado**  
**Universidad de Antioquia**



# Nenúfar de oro

## La novela amazónica y su confluir heterogéneo

Frente a la compleja representación de la Amazonía en la historia de la literatura latinoamericana, son escasos los fundamentos teóricos que permiten entender su matiz enunciativo, por tal razón, es necesario recapitular un diálogo conceptual y categórico entre los críticos más sobresalientes de este campo, quienes ofrecen mayor afinidad en la intención de interpretar sentidos culturales y literarios presentes en lo que aquí proponemos como —novela amazónica—. Por tanto, en primer lugar consideramos factible repensar la categoría de “heterogeneidad cultural y literaria” que propuso el crítico peruano Antonio Cornejo Polar, que si bien estableció un devenir divergente dentro de un mundo de múltiples literaturas en Latinoamérica, aún es necesario incluir la representación amazónica como alternativa para la consolidación de dicho proyecto teórico y cultural. Como segundo momento, fue importante recordar la categoría de “alternativas escriturales” del crítico suizo, Martin Lienhard, con el fin de validar el aporte metafórico que suscitan las novelas amazónicas en el continente americano. Junto a estos planteamientos, se sumaron los constructos conceptuales de Ana Pizarro, Hugo Niño y Selnich Vivas, quienes desde sus aportes teóricos, también promovieron opciones para dilucidar la naturaleza selvática a partir de la manifestación ancestral y literaria.

Pues bien, es importante señalar que Cornejo Polar, estableció en su propuesta crítica la categoría de “heterogeneidad

literaria”, la cual permitió comprender desde una perspectiva incluyente, que en la literatura nacional del Perú, coexisten varias literaturas en una suerte de interacción cultural contradictoria, con intrincados sucesos históricos y temporales. Su concepción que posteriormente se convirtió en una teoría inquietante para los estudios literarios, se extrapoló a nivel latinoamericano, puesto que cada país sustenta similares características que le permiten irrumpir la homogenización cultural expuesta por los estados nacionales; sin embargo, una de las preocupaciones de Cornejo, es que en el continente americano a pesar del intento por rescatar las literaturas étnicas de la marginalización, aún prevalecen discursos que hablan de un cierto corpus homogéneo, esto es, una esfera canónica que impide que nuevos textos ingresen en la órbita literaria. Así, la teoría del crítico peruano, consiste en reflexionar el sistema literario para posibilitar una nueva noción de literatura, aquella que permite puntualizar la concepción cultural en América Latina, de la cual constituye un conjunto de estéticas discordantes entre sí, con representaciones en “los grandes sistemas literarios, el ‘culto’, el ‘indígena’, el ‘popular’; literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales” (Cornejo, 2003, pp. 9-10).

En esta perspectiva, la heterogeneidad literaria es una de las categorías más importantes que revalora el sentido diverso de las manifestaciones literarias en Latinoamérica, de tal forma que su propuesta crítica permite entender que en el continente hay una necesidad evidente en destacar los aportes periféricos. En este orden de ideas, pienso que la novela amazónica hace parte de aquella diferencia literaria, que a pesar de representar aspectos exóticos o quizá costumbristas para algunos críticos, la selva también es un lugar de enunciación cultural que requiere de un discurso crítico que legitime sus características naturales y tribales. Cornejo Polar en su obra crítica no ahondó en el tema amazónico, pero su teoría es un eje básico para interpretar los signos presentes en las novelas de corte selvático, ya que es una categoría base para reflexionar sus simbologías ancestrales, que

desde su carácter amazónico, controvierte la homogenización de las literaturas nacionales.

De hecho, Cornejo Polar establece un postulado preciso para comprender el estado actual de las literaturas en Latinoamérica, que si bien en la mayoría de sus obras y ensayos insisten en el reconocimiento de las literaturas indigenistas, también vindica indirectamente el rol de las literaturas amazónicas como proyectos de cultura y nación, porque es una alternativa que admite vislumbrar y ampliar la pluralidad literaria en el continente americano, pero desde un auténtico presupuesto conceptual, cuyos rasgos populares arrollan el esteticismo de la literatura ilustrada. Asimismo, la categoría crítica que propuso Cornejo Polar no solo se limita al estudio de las letras andinas, sino también es una opción clave para analizar otras esferas literarias, como es el caso de la literatura amazónica, porque conecta su postulado teórico con las problemáticas de representación selvática en torno a su cultura y manifestaciones literarias que han sido excluidas, pero que sus discursos ancestrales permiten construir una noción diferente de nacionalidad.

En esta caso particular, es necesario entender el panorama literario en Latinoamérica desde múltiples aristas, incluyendo la representación amazónica como elemento primordial para reconstituir la cultura heteróclita y sus características contradictorias que fustigan la idea de literatura nacional, ya que aún persiste el problema en que no sabemos interpretar el mundo selvático, con expropiación del extenso sentido heterogéneo en la literatura de América Latina, con “el esfuerzo por leer toda nuestra literatura, y siempre bajo el paradójico canon crítico” (Cornejo, 2003, p. 9). De esta manera, pienso que el concepto de heterogeneidad de Cornejo Polar se encamina no sólo a comprender la historia cultural de la región andina, sino otros espacios que han sido transformados en mercancía capital y simbólica, cuya cosmovisión ancestral se ha visto minimizada a parámetros ideológicos de cultura nacional elitista y sus nativos considerados como sujetos caóticos en la representación literaria. La categoría del crítico peruano —mutua de acuerdo a las nuevas fenomenologías literarias—; por tanto,

el territorio amazónico es una condición sine qua non para comprender la diversa y extensa literatura en nuestro continente.

Supuesto lo anterior, las novelas que hacen parte del presente estudio crítico, son hitos claves para repensar la literatura en América Latina, porque desde sus imaginarios y simbologías interpelan la atropelladora historia que ha padecido la Amazonía, por tano son varias las razones por las cuales Ana Pizarro colige que la selva debe ser vista más allá de la homogeneidad de nación, porque es un discurso cultural de — enunciación— plural que trasgrede la subyugación colonial. La crítica chilena también señala que la Amazonía ha sido inhumada en los estudios literarios y que aún requiere de aparatos críticos que revaloren su noción cultural; esta región que gira en torno al sentido pluricultural, padeció de la barbarie por más de cinco siglos, lo cual, impidió su revaloramiento en la configuración heteronímica de Latinoamérica.

Por lo tanto, la Amazonía ya no es un lugar por descubrir tal y como aparentaba la expedición del País de la canela, ni un lugar paradisíaco e infernal como fue la ambición por encontrar El Dorado, ni un lugar de seres exóticos y fantásticos como lo recrearon los cronistas en su delirio por encontrar a las Amazonas, ni tampoco una zona con diversas fuentes naturales que científicos como La Condamine, Humboldt y Spruce descubrieron con sus expediciones botánicas. Mejor aún, es una región de legados ancestrales y rasgos metafóricos elementales para comprender el amplio universo amerindio presente en el continente y desde luego representado en sus literaturas. Aunque la explotación del caucho fue una de las causas que cambió la historia cultural de la Amazonía, esta problemática se representó en la literatura y se convirtió en un recurso de resistencia ante la invasión y el “discurso civilizador apoyado por los gobiernos, quienes llevaban adelante la colonización bajo el argumento del Estado-nación” (Pizarro, 2005, p.69). De este modo, la propuesta área-geográfica cultural que establece Ana Pizarro, facilita aparatos críticos para pensar el espacio

amazónico, ella misma señala que la importancia de “el rescate de la historia del área amazónica para la historia general del continente aparece como una necesidad de conocimiento de nosotros mismos que creo que no ha sido llevada a cabo suficientemente” (Pizarro, 2004, pp.185-186). Dentro de la gran carga semántica que posee la selva, no atañe únicamente solventar los problemas ambientales que padece esta región, sino también comprender sus enunciaciones culturales que se encuentran encriptadas en su representación literaria, con el objeto de vindicar el espacio que acreditan en la literatura latinoamericana.

Las novelas amazónicas que hacen parte de esta investigación, contemplan una lucha latente por el reconocimiento a la diversidad y sus múltiples posibilidades de pensamiento intelectual, aquel que se concibe a partir de la simbiosis entre nativo y naturaleza, a través del polvo de coca, la miel de tabaco, el semen de yuca y el brebaje de yagé, que funcionan como instrumentos de intercomunicación metafísica y sagrada para entender el mundo desde una perspectiva de inclusión social diferente. Por esta razón, Pizarro (2004) insiste en:

Conocer la Amazonía en sus rasgos identitarios es una forma de colaborar con su auto-identificación, diversificada por diferentes grupos indígenas, por grupos de migrantes internos de los países del área, por inmigrantes extranjeros, por la penetración de misiones y por grupos ligados a la droga, y articulada al mismo tiempo por comunes formas de trabajo y de vida, de expectativas y fracasos, por universos míticos, por modos de entrada en la cultura ilustrada y por formas violentas de contacto e ingreso a la modernización. Conocer la Amazonía es una forma de apropiarla para el continente que la ha mirado sin verla (pp.185-186).

Ahora bien, la alternativa escriptural como categoría no es muy utilizada por la crítica literaria especializada, sin embargo Martín Lienhard la propuso en su libro *La voz y su buella* (1990) para reflexionar que todo texto cuya estética fluctúa

entre lo occidental, inmersamente y de forma alegórica, subyacen múltiples voces nativas en una suerte de enunciación autónoma. A pesar de que el crítico suizo estudió los manifiestos escriturales a lo largo de la historia en distintas culturas latinoamericanas que padecieron los periodos de la colonia y la fundación de los estados nacionales; es dable señalar que descuidó la importancia que tiene la selva amazónica dentro de dicho esfuerzo de recuperación cultural.

Para contextualizar un poco, la noción de alternativa escritural surge desde la instancia colonizadora, cuando colonos y misioneros establecieron regímenes de autoridad ante las culturas nativas, propagaron el exterminio de sus lenguas al igual que sus imaginarios mitológicos. A pesar de que dichas comunidades aprendieron a utilizar el sistema alfabético para escribir, este recurso también fue clave para denunciar a través de epístolas ante los reyes, aquellos abusos y explotaciones que se cometían, es decir, funcionaba como una opción para liberarse parcialmente del estigma colonial y su proceso de civilización. Pero además, en el siglo XX la praxis de la literatura alternativa cambió, puesto que la masa amazónica por ejemplo, pese a su aculturación europeizada, siguió “siendo predominantemente oral, aunque cada vez más heterogénea y fragmentaria” (Lienhard, 1990, p.128); de este modo, lo escritural sería un medio de comunicación alternativo para la representación de los territorios excluidos, de algún modo, “esta literatura es el resultado del acceso de una élite de las colectividades marginadas a la cultura escritural moderna. Las obras que surgen de este contexto, si bien <<escritas>>, no abandonan su vinculación con los universos orales” (Lienhard, 1990, p. 168).

Frente a este supuesto, es fundamental agregar que las novelas amazónicas son textos que guardan dentro de su estructura europeizada (por su escritura) un pluralidad de signos culturales autóctonos que representan una resistencia anticolonial, tal y como lo suscitaba la oralidad en la época prehispánica. Es así como algunas de las novelas de este corpus, se refugian en

la hipótesis de lo escritural, pues al entrar a escarpelo en su contenido, encontramos un núcleo metafórico que enuncia otra posibilidad de entender el mundo. A esta mención, Lienhard (1990) la denomina como literatura alternativa, porque en su discurso selvático está presente la visión del sujeto no occidental, personajes que son portavoces de una cultura heterogénea ante el régimen nacionalista, en términos propios del autor expresa:

Las literaturas escritas alternativas, marginales tanto en el contexto cultural de los sectores hegemónicos como el de las subsociedades oral-populares, podrían convertirse en un objeto sugestivo para estudiar los procesos de aculturación bilaterales; ellas configuran un conjunto documental en el cual las situaciones históricas de enfrentamiento e interacción cultural se ven cómodamente ‘petrificadas’, gracias a la escritura.

[...] La configuración ‘heterogénea’ de los textos alternativos se singulariza por la presencia semiótica del conflicto étnico-social; yuxtaposición o interpenetración de lenguajes, formas poéticas y concepciones cosmológicas de ascendencia indo-mestiza o europea. La ausencia de cualquier tradición homogeneizadora, normativa, es flagrante. Pensamos poder mostrar, sin embargo, que un cierto denominador común existe en todos los textos de la literatura alternativa: el traslado —por ‘filtrado’ que sea— del universo oral a la escritura en un contexto que llamaremos ‘colonial’, caracterizado por la discriminación de los portadores de este universo —los sectores marginados de ascendencia indígena (p.18).

Extrapolando el anterior planteamiento con los contenidos de las presentes novelas, se podría considerar que estas narraciones enuncian un —devenir escritural— para preservar la eminente tradición amazónica en Latinoamérica. Además, estas obras cumplen el rol de denunciar la explotación de la vida nativa y su domesticación; o sea, “se caracterizan por la voluntad manifiesta de los autores de vincular, de un modo o de otro, la escritura o cultura gráfica occidental con los universos

discursivos indígenas o mestizos, predominantemente orales” (Lienhard, 1990, pp.84-85).

Al considerarse en este sentido que la literatura latinoamericana prefigura un corpus heterogéneo a raíz del choque colonial y los grupos aborígenes, Lienhard expresa que “las literaturas alternativas ostentan u ocultan, en sus formas, sus contenidos y el sistema de comunicación implicado, una mezcla de tendencias divergentes” (1990, p.132); esto explica que las novelas amazónicas del presente estudio, guardan una relación clara de interacción cultural (confluencias), este contacto con cierta característica escripturada destaca a la selva como un lugar de enunciación atávica y que a su vez, configura un registro documental clave para comprender los procesos culturales e históricos en el continente.

En esta misma línea, Hugo Niño a inicios del siglo XXI propuso la concepción denominada etnotexto, como postulado teórico, su importancia gira en torno a recuperar aquellas literaturas que han sido excluidas por el canon, especialmente aquellas narrativas amazónicas que renacen gracias a la oralidad y que luego son llevadas a la escritura pero con cierto contenido escriptural. Dichas estéticas contienen sentidos metafóricos ancestrales dentro de una narración escrita, las cuales también transmiten alternativas que permiten re-crear un mundo amazónico incluyente y diverso.

En particular, Hugo Niño de alguna manera referencia la categoría “alternativa escriptural” en su libro *El etnotexto: las voces del asombro* (2008), en este documento, Niño se apoya de la categoría de Lienhard para analizar la representación amazónica en la literatura latinoamericana, así como también para desentrañar parte de la historia de los pueblos que han sido ignorados por la academia y los regímenes occidentales. Dicho desconocimiento ha generado que los estudios literarios no se desliguen del canon, esto a su vez, ha ocasionado que las literaturas —heterogéneas de corte amazónico—, no alcancen valores estéticos de mayor preponderancia por sus aportes etnográficos, y en consecuencia,

se consideren como textos exóticos y sin relevancia para la cultura. De esta suerte, su propuesta teórica permite interpretar la representación de las comunidades que conforman la Amazonía como alternativas que promueven la heterogeneidad literaria y cultural en el continente; en concreto, Niño (2008) expresa:

Veo al etnotexto como una alternativa axiológica, como una fuente autorizada de conocimientos corográficos, como fuente también de recursos narrativos por sus propiedades totalizadoras y como una práctica discursiva directamente vinculada con los conflictos de nuestro tiempo y no como una simple verbalización nacida y terminada en los límites paraconsistentes” (p.12).

Por esta razón, es factible resaltar en este estudio la noción de etnotexto, porque permite revalorar la sapiencia ancestral de nuestras comunidades amazónicas, ya que a pesar de que los paradigmas occidentales continúan eliminando sus prácticas atávicas, estas se resisten crípticamente en el texto novelístico como una alternativa de enunciación cultural. En esta medida, para Niño (2008) en Latinoamérica existen dos tipos de expresión literaria, una de ellas de carácter canónico que mimetiza las estrategias narrativas de Europa, y otra que se inspira de sus propios valores y conflictos heterogéneos, es decir, culturas indígenas y afroamericanas que se resisten al discurso dominante de occidente y que a pesar de que se han catalogado como sublitteraturas, acreditan un gran valor cultural (pp.14-15).

Por supuesto que las novelas que trabajaremos en los siguientes capítulos, ofrecen desde sus reflexiones ancestrales, diversas alternativas que deben ser reflexionadas detenidamente en los estudios literarios, de esta manera validaremos la heterogeneidad cultural de la que tanto mencionaba Cornejo Polar. Quizá, la literatura amazónica no es tenida en cuenta dentro del canon oficial, porque al reflejar este tipo de prácticas culturales, la crítica no aprovecha la potencia de su narrativa atávica. Así pues, ya no hay lugar para seguir recriminando el esteticismo que ha olvidado por completo este tipo de representaciones, es menester

revalorar lo que está oculto en dichas propuestas literarias, de aquellos escritores que aunque no son indígenas, rescatan en sus novelas parte del legado amazónico, recuperando memoria que permite consolidar la diversidad cultural en América Latina.

De igual manera, este tipo de producción literaria al suscitar aspectos relacionados con el mundo amazónico, no significa que su contenido tenga menor valor literario, el principal problema de no figurar en el esteticismo consiste en que lo ancestral ha sido banalizado como algo exótico; por ello, Niño (2008) señala:

Ese texto de vínculos ancestrales, ha irrumpido como una producción literaria heterogénea, al tiempo que el cambio abrupto en la misma noción de realidad global con la desaparición o el secuestro de países enteros, la eliminación de nacionalidades y la imposición de extrañas cartografías mundiales reclaman una redefinición de identidades. Sus efectos estéticos tocan espacios que se relacionan con una terapéutica social, a más de contener una fuerte implicación en las tendencias actuales de deconstrucción de saberes, mapas culturales y espacios de comprensión de esas realidades. Su presencia creciente en los campos de recepción es un síntoma de las transformaciones culturales de América, la latina particularmente, constituyendo una fuente de capital pragmático, estético y ético de alcance polivalente (p.30).

De lo mencionado arriba, lo escriptural toma relevancia para comprender los actuales estudios literarios de América Latina, ya que los manifiestos amazónicos poseen la palabra ancestral para comprender de una manera diferente el mundo. Dichos textos constituyen el legado que permiten validar la diversidad cultural, pero no vista desde el folclor y lo mitológico de un pueblo, sino como una expresión intelectual que desborda la idea de canon oficial.

En esta óptica, los estudios literarios propuestos por Niño, al igual que el postulado Komuya uai (poética ancestral contemporánea) de Selnich Vivas, son los fundamentos teóricos y metodológicos más cercanos para comprender e interpretar la

significancia intelectual de la Amazonía representada en la literatura, porque reconstituyen al ser selvático en la construcción de una cultura más diversa y digna. Además, dichas propuestas desentrañan la hipótesis de hallar una multiplicidad de sentidos ancestrales en las novelas en cuestión, revalorando el rol que cumplen las narrativas amazónicas en su devenir literario y ancestral.

Con respecto a *Komuya uai* (2015) de Selnich Vivas, permite interpretar las novelas objeto de estudio de una forma particular, ya que es una opción clave para entretrejer los conocimientos autóctonos de la selva y su relación con la Amazonía en general. Este tipo de poesía ancestral se representa en diversos devenires ancestrales como el canto, la danza y el rito aborigen, que en su conjunto explican el surgimiento de la vida desde un enfoque no occidental. “En este camino la poesía convoca al diálogo de las lenguas, para que la dignidad de las más variadas comunidades humanas esté al servicio de una convivencia justa. Su encuentro va signado por lo ancestral, por el origen que vuelve eternamente desde el comienzo de cada cultura” (Vivas, 2015, p.11). Este recurso metodológico, ayuda a interpretar los alcances metafóricos propuestos en las novelas amazónicas, ya que la memoria de la selva no se ha perdido, sobrevive en las entrañas verdes de una región majestuosa en cultura y vegetación; además, siguiendo a Vivas (2015), este tipo de poesía ancestral “se opone radicalmente a la mercantilización de las especies y, por tanto, a la valoración utilitarista de la naturaleza” (p.12); por tanto, *Komuya uai* es una categoría que accede revalorar la naturaleza como conocimiento universal. Así entonces, la poesía ancestral distribuida en géneros como el jagagi (narrativa del buen vivir), es el medio por el cual la selva procrea en ciclos interminables la existencia humana, es el puente que une los hilos fraternales de los cinco continentes para alcanzar la fraternidad, porque “la tierra es la madre de todas las especies y ellas entre sí son hermanas. Ninguna es superior o inferior a las otras. Todas son indispensables para la vida de la Madre” (Vivas, 2015, p.17).

De esta manera los anteriores postulados teóricos y conceptuales, nos facilita establecer nuestra propia categoría

de análisis: —confluencias heterogéneas amazónicas—, como eje primordial del presente libro para interpretar las manifestaciones amazónicas representadas en las novelas objeto de estudio. Dichas novelas desentrañan un lugar de enunciación que permite construir otro tipo de noción literaria diferente al canon. Las novelas en cuestión, ostentan representaciones selváticas importantes porque confabulan un cúmulo de valores culturales alternos, donde el performance del rito por ejemplo, es una alternativa de culturización; el lenguaje de los tambores, los vuelos chamánicos, los cantos y danzas representadas en las novelas, también son elementos clave que reconfiguran la heterogeneidad literaria en Latinoamérica.

De otro lado, cabe preguntarnos, ¿por qué reflexionar con base en la noción de novela amazónica, y no simplemente utilizar la denominación de novela de la selva? La respuesta la tienen las mismas novelas desde su contenido metafórico, pues develan un sentido particular para ver y entender el mundo, no sólo se limitan a describir un ambiente exótico, exuberante en fauna y flora, sino más bien, al interpretarlas nos comparten la necesidad de revalorar la dignidad y autonomía que poseen las culturas amazónicas. Son amazónicas por su gran densidad etnográfica, por el modo particular de contar la historia de una comunidad selvática, porque además contienen mensajes implícitos, los cuales nos hablan, que existe la posibilidad de interactuar con plantas sagradas y que ellas funcionan como instrumentos ancestrales que estimulan a mayor profundidad, la capacidad cognitiva para reconocer otras realidades, a pesar de que sobrepasan los límites de la conciencia que occidente implantó a las comunidades amerindias, dicho rebosamiento tiene el propósito de alcanzar una razón (sabiduría) propia; en otras palabras, saber apropiarse de un pensamiento intelectual aborígen.

El nativo amazónico representado en la literatura, nos muestra que no es ningún salvaje, sino un portador de conocimiento que es alternativo al razonamiento occidental. En la Amazonía se estigmatizó al indio como salvaje porque pensamos

que sus tradiciones e imaginarios no eran compatibles con nuestras costumbres religiosas, pero al comprenderlas en su verdadero sentido, son igual de válidas como cualquier conocimiento científico en el mundo. Son novelas amazónicas porque sustentan un discurso cultural que surge entre la interacción de la naturaleza y quienes la habitan adecuadamente. Todo ese mundo de fábula nos enseña a comprender el mundo de una manera más armónica y no desde un horizonte exotista, o de aquella banalización de la selva y su ambiente siniestro que engulle al hombre no aborigen. Lydia de León (1971) considera que se “remontan los orígenes de la Novela de la Selva al momento en que la visión de la naturaleza se vuelve emotiva con el advenimiento del romanticismo” (p.15); sin embargo, dicho movimiento artístico se limitó a maravillarse por los inefables paisajes que ocultaba la selva entre sus entrañas, más no contempló su filosofía ancestral que tras la llegada de las invasiones científicas se perdieron varias de las tradiciones amazónicas. De ahí que preferimos la designación de novela amazónica, porque no olvida estéticamente en su discurso narrativo, la posibilidad de mantener viva la cosmovisión de los pueblos selváticos desarrollando su propia y particular modalidad dentro de la novelística latinoamericana.

Quizá la noción de novela amazónica en Latinoamérica no posee un constructo consolidado, sin embargo, su contenido actúa como una política de resistencia cultural ante la mirada foránea que choca en contra de la episteme selvática. Los territorios de la selva se encuentran separados por culturas amerindias amazónicas, cada una con su propia lengua que permite representar en la novelística en mención, la heterogeneidad literaria. En esta medida, la categoría de novela amazónica contempla un corpus de narrativas que interpelan de alguna manera, la perspectiva hegemónica de literatura ilustrada señalada desde occidente, a su vez, manifiesta otro tipo de contenidos que revaloran los conocimientos arcaicos de los grupos amazónicos. Ciertamente los imaginarios ancestrales de la Amazonía están unidos por un río, su representación produce características heterogéneas

tanto en lo cultural como en lo literario, de tal manera que en su densidad, —confluyen diversas simbologías particulares que enriquecen lo que se podría establecer estéticamente como novela amazónica—. Por esta razón, en cada narrativa selvática se encuentra encriptado un discurso de reconocimiento cultural y literario y sus autores apoyados desde lo testimonial, lo etnográfico, lo periodístico o lo histórico, como lugar de enunciación restablecen el reconocimiento de una novelística amazónica en América Latina; es decir, gracias a estos escritores la existencia de los grupos selváticos de esta región se ha legitimado a través de sus novelas. Por ello al revisar el panorama novelístico en Latinoamérica, encontramos una variopinta de novelas de corte amazónico que confluyen<sup>1</sup> heterogéneamente entre sí, tanto en su contenido performativo-literario como en su enunciación cultural. Varias de estas novelas tienen un punto de encuentro por cuanto a sucesos históricos, como también en imaginarios proyectándose como una suerte de narrativas *otras*; esto es, que son diferentes en cuanto tanto a lenguas nativas, deidades, cosmovisiones y valores epistémicos.

En una perspectiva más amplia, la selva metaforizada como un infierno verde, no solo se representó en novelas como *La vorágine* (1924) y *Canaima* (1935), dos obras similares por el modo de narrar cómo la selva devora al hombre. La selva en la novela de Rivera se ve como un terreno hostil para el foráneo, en la obra de Gallegos también se evidencia dicho factor; no obstante, las dos se diferencian por cuanto que el segundo novelista metaforiza la selva a través de la deidad del espíritu del mal (*Canaima*); mientras que el primero no encripta la fuerza telúrica, más bien aquella sublevación de la jungla ante el ser humano la hace explícita.

Así por ejemplo, en *Argonautas de la selva* (1945) de Leopoldo Benites, encontramos una especie de narrativa histórica basada

---

<sup>1</sup> A pesar de cada novela estudiada en este libro representa un territorio distinto, en cierto modo, entre ellas también poseen gran afinidad en el instante en que sus lugares de enunciación metafórica se agencian para alcanzar en algún punto determinado de la narración, la formidable gama de la intelectualidad amazónica. A ello nos referimos con el término de confluencia heterogénea, como una suerte de semejanza dentro de la diferencia.

en las crónicas escritas por Fray Gaspar de Carvajal, en la que se comparte la historia sobre cómo la fuerza telúrica de la floresta se defendió ante aquellos invasores españoles que pretendieron conquistarla 40 años después de la llegada de Cristóbal Colón en el siglo XVI. Dicha figuración histórica propuesta por Benites, la podemos entender como el —exceso de la dominación—, en otras palabras, la adjetivación de lo agreste, se presenta en esta novela como una constante algebraica, paraíso e infierno, donde la selva aplasta al hombre que intenta dominarla. Así, la exasperación de los argonautas y el arrepentimiento por haber enfrentado a un cuerpo verde indómito y a sus guardianes reductores de cabezas, los obligó a utilizar los últimos recursos de supervivencia para mitigar la hambruna:

El bergantín fue construido de modo precipitado y dramático. Después del encuentro de Pizarro y Orellana han pasado inenarrables angustias andando días y días por la selva, perdidos y sin víveres. La mayor parte de los indios traídos de la serranía se quedaron enterrados en la jungla traidora y abandonados sobre el colchón húmedo de las hojas podridas. Todas las llamas que salieron de Quito perecieron. Los puercos escaparon para volver a su vida montesina o perecer en las garras buidas de los jaguares. Y muchos caballos quedaron también, ya inútiles, tendidos bajo los follajes miasmáticos.

El hambre les persiguió como un chacal. Tuvieron que comer la carne de los caballos muertos de enfermedad o de cansancio, como si fueran buitres devoradores de carroña. Tuvieron que comerse los perros. Que masticar las raíces amargas y los traidores frutos desconocidos (Benites, 2002, p.p.48-49).

Los europeos quizá lograron títulos de mercedes en gran parte de lo que hoy conocemos como Amazonía, pero, realmente no lograron vencer del todo aquel infierno verde que los sobrecogió entre la infinita manigua, “ya no queda otra cosa que volver a la animalidad primitiva. La selva enervante los retrotrae a la simplicidad elemental del instinto. En medio de esa

naturaleza excepcional, no son hombres civilizados de Europa, sino seres bárbaros y primitivos que matan para comer y comen con las manos empapadas de sangre humana” (p. 245).

En cambio, la selva como un lugar hospitalario que permite salvar la existencia humana ante el régimen civilizatorio, se vislumbra en *La Selva* (1962) del escritor venezolano Julio Ramos. En esta novela el protagonista Eleuterio Urica, fue considerado como un traidor de la patria venezolana por su ideología política, experimentó por un gran tiempo el exilio y arto de las injusticias que generaba la dictadura de su país, decidió refugiarse en la selva del Orinoco para buscar un futuro promisorio lejos de la civilización humana y así alcanzar el valor máspreciado del ser humano, la libertad. Desde aquel lugar escribe una carta a su amiga Estrella, comentándole los beneficios de convivir entre la naturaleza y las tribus amazónicas:

Recuerdo lo que me dijiste al despedirnos: *que la selva me tragaría*. Y tú recordarás que te asombraste porque yo me eché a reír. ¿Quieres que te diga por qué me reí entonces? Porque esa idea de que la selva devora a los hombres no es, en fin de cuentas, más que una hermosa mentira literaria. El hombre proviene de la selva, que ni aun al comienzo del mundo lo devoró, puesto que ella es su vieja madre. [...] La que devora, estrellita mía, la que devora al hombre sin piedad y sin tregua, es la urbe, que por ser su amante y no su madre, lo embrutece y aniquila con el narcotráfico de su falso amor y se lo traga sin que él siquiera se entere de su desgracia. El drama –o tragicomedia– del hombre moderno reside, creo yo, en el fenómeno de que gracias al progreso la ciudad por rica se volvió tiránica, vistosa e hipócrita que con mil tentáculos de oro y mil gratos beleños arruina insensiblemente a la ciega humanidad. [...] Y yo soy como un hijo pródigo que va ahora en pos de la anciana madre, que del lado opuesto del río está tendiéndose sus brazos. Si muero en ellos, es porque en alguna parte uno ha de morir o porque la urbe me exprimió tanto que no me dejó fuerzas para recibir sin quebrantarme al gran abrazo. [...] La selva, querida Estrella, como buena madre, solo ha sido

la gran servidora del hombre. No lo olvides. De ella bebe el sediento, de ella come el hambriento, de ella brotan los ríos y de ella se nutren los océanos (Ramos, 1962, p.p.144-146).

Aunque la novela de Ramos durante los primeros capítulos se presenta como panfleto, por el modo de criticar al decadente gobierno venezolano, hacia el final el autor comparte un valioso mensaje sobre la importancia que tiene la región amazónica de Venezuela ante la pésima administración política que va destruyendo paulatinamente la nación. La selva en este caso no se muestra como un gigante verde que engulle todo a su paso, sino más bien funge como un regazo de vida para los desterrados, develando a su vez que el verdadero infierno se vive en la ciudad. Todo lo contrario se puede percibir en *La vorágine*, donde se desborda el simbolismo de la tragedia y donde se muestra una manigua intensa que deglute todo lo que no hace parte de ella, “por la mente de quien las escucha pasa la visión de un abismo antropófago, la selva misma, abierta ante el alma como una boca que se engulle los hombres a quienes el hambre y el desaliento le van colocando entre las mandíbulas” (Rivera, p.240). De esta manera se puede contrastar que mientras la novela de Rivera representa una selva hostil, una cárcel verde y angustiante para el foráneo que la intenta habitar, en la obra de Ramos la selva es un recinto que todo ser vivo debe sumirse a su acogimiento, para reencontrarse con sus verdaderos orígenes cósmicos.

La anterior novela de Ramos, presenta mayor confluencia con *Mansiones verdes* (1904) de William Hudson, donde un político venezolano llamado Abel se refugia en la selva del Orinoco. De entrada encontramos que el protagonista le da la espalda a su nación civilizada para reencontrarse con el mundo cósmico de la floresta, donde además se enamora de Rima, un ave cantadora cuya melodía representa la belleza de la Amazonía como cuerpo. Hudson a través de un tono romántico metaforiza la selva para decir que es un lugar donde alberga la tranquilidad, por ello, él expresa que la jungla es bien-estar, una mansión verde que permite a la humanidad disfrutar de todos los privilegios que en la urbe no encontrará jamás:

Y sin tener que disimular, en aquella soledad, mis sentimientos, ni ante mí mismo, ni ante el amplio cielo que me miraba -porque esto es lo más dulce que tiene la soledad para nosotros, que en ella somos libres y ninguna convención nos atenaza, me dejé caer de rodillas y besé el suelo pedregoso; luego, miré hacia arriba, di gracias al Autor de mi ser por el don de aquella salvaje selva, por aquellas mansiones verdes donde yo había hallado tanta felicidad (Hudson, 2006, p.66).

Cabe recordar que Abel huye de Venezuela para encontrar paz y felicidad en la floresta, como buen ornitólogo se enamora de Rima, de sus inefables cantos, pero en realidad, también se enamoró de la progenitora de todas las especies, la selva.

*Sangama* de Arturo Hernández publicada por primera vez en 1942, como novela gestante del empoderamiento selvático en Perú, también permite reflexionar con base en el rol que cumple la cosmovisión amazónica dentro de los procesos civilizatorios, pues para el autor desde un nivel de narración autodiegético interpela el régimen de historicidad de las ciencias y sus invasiones en la Amazonía, para decir que el colono que se encargó de civilizar al nativo a través de la fuerza inhumana, es quien se lo debería catalogar como verdadero bárbaro:

-Todos escriben la historia de la civilización criticándola desde su personal punto de vista, es decir, desde el medio ambiente que formó su criterio, su manera peculiar de sentir las cosas y apreciarlas. El historiador, el geógrafo y el etnólogo, al referirse a la selva, en ningún momento se han despojado de ese severo influjo. La han estudiado considerándola como una tremenda realidad opuesta en toda forma a su concepto de civilización. La selva es, por excelencia, según ellos, el medio físico del salvaje. El salvaje es el estado primitivo de la especie humana, estado de obscurantismo donde el hombre se debate entre una pequeña órbita mística, mágica, totémica. El civilizado viene a la selva y quiere imponer al medio sus costumbres, sus hábitos y sus leyes. Y, como es lógico, tiene que fallar: de civilizado se convierte en bárbaro, produciéndose, de su choque con la selva, el drama intenso que se forma de errores y se resuelve siempre en fracasos (Hernández, 1970, p.p. 109-110).

Sangama como gran sabedor de la jungla plantea sus propias epistemes amazónicas, generando rupturas en el conocimiento occidental, las cuales determinan en clave, un bienestar promisorio para la humanidad, donde la selva “es la vida misma de las colectividades civilizadas representadas por los árboles y los animales que la pueblan” (Hernández, 1970, p.110); esto es, que la floresta comparte su propio criterio de mundo civilizado, aquel donde se da prioridad a las leyes sagradas para generar conciencia sobre el capitalismo del crimen y el espectáculo de la explotación del nativo.

Con respecto al tema del caucho en la novelística latinoamericana, tenemos a *El paraíso del Diablo* (1966) de Alberto Montezuma, novela que desarrolla el tema de la explotación cauchera en las selvas colombianas y es una alternativa más que consolida las narrativas del ciclo cauchero y su estado feral junto a *Au Coeur de l'Amérique vierge* (1924), *La vorágine* (1924) y *Toá* (1933). En primeras líneas, su autor se apoya del recurso histórico y testimonial para exponer el etnocidio ocasionado por César Arana. El protagonista de la novela cuya experiencia en la selva, fue por siete años, le permitió presenciar el tipo de representación que se pretendía fundar en la Amazonía colombiana, un espacio uniforme, donde la cultura dominante del cauchero subsumía la cultura de los nativos. Una localidad donde todo el mundo quería trabajar para la Peruvian Amazon Company, sin medir las consecuencias de que podían convertirse en subalternos del circuito económico del látex, “el mundo entero está representado aquí: hay ingleses, hindúes, franceses y chinos y de cuando en cuando se aparece algún alemán” (Montezuma, 1966, p.152).

Así, mismo, la novela del escritor colombiano permite en cierto modo, reconfigurar el imaginario de las fronteras nacionales que durante los primeros decenios del siglo XX se formaron en la disputa territorial entre Colombia y Perú, así como también repensar las culturas indígenas que se estaban suprimiendo. No obstante, el proyecto colonizador que el peruano César Arana intentó fundar en la selva, fue un imperio cauchero, donde el

salvajismo, las mutilaciones, las flagelaciones y el fusilamiento, fueron los únicos mecanismos brutales que se utilizaron para civilizar a los nativos:

Por lo menos en el Ecuador, donde he estado los últimos años, una vez derrotada la revolución, se habla mucho de las crueldades de sus empleados en el Putumayo, señor don Julio Arana; se comentan con asombro y con espanto las terribles ocurrencias del Paraíso del Diablo y hay beatas que se santiguan cuando oyen pronunciar su nombre. Usted es el centro único de la más negra popularidad, y si las beatas se hacen la señal de la cruz al oír su nombre, seguramente no lo harían si oyeran hablar a don Abel Alarco, del barón de Souza Deiro, del francés Bonduce y de ciertos ingleses notables y sin duda civilizados que son sus socios y que son tan responsables de la explotación de las caucheras como usted (Montezuma, 1966, p.30).

La novela también permite reflexionar sobre la representación de los nativos como máquinas de trabajo, como objetos industriales, puesto que si “suben los costos, el mercado convulsiona, los indígenas fallan en sus compromisos, la calidad desmejora, qué sé yo, y sobre lo que representa un formidable esfuerzo industrial, una titánica organización en provecho del mundo” (Montezuma, 1966, p.33). El imperio cauchero que se formó en la selva, no sólo se encargó de explotar al nativo, pues a través del mecanismo de concertaje, el indígena se vio sometido a heredar por varias generaciones su deuda inacabable de extracción del caucho, que tendrá como único resultado, —el desgarramiento de su cultura amazónica—; pues los capataces de César Arana, siempre estuvieron “ejerciendo hegemonía cultural sobre las culturas de los colonizados” (Hall, 2013, p.396).

La ilusión que tiene Pascual respecto al haber encontrado una selva incólume a lo largo de su experiencia selvática, se convierte en una utopía, en verdad la gigantesca floresta es un lugar donde reina la vegetación, pero también es un lugar peligroso donde alberga la muerte, es decir, este lugar se iba a convertir en

un infierno de explotación y sangre para sus habitantes nativos y donde Julio César Arana representaría al propio diablo:

Entré en la selva y en sus incontenibles manifestaciones vegetales, al mismo tiempo que en el terrorífico imperio del caucho, leche de árbol que parece exigir para ser completamente útil una adecuada mezcla de sangre humana, por lo menos de sangre indígena, de la que muchos empresarios audaces y rudos, al estilo de los conquistadores españoles, apreciaron como sangre barata, que podría correr como corren las aguas sucias en las alcantarillas de la tierra (Montezuma, 1966, p.52; el subrayado es mío).

En esta óptica, se puede entender que Montezuma denomina a su novela “El paraíso del diablo” con el fin de dar a conocer que en la Amazonía colombiana, no sólo se estaba cometiendo un etnocidio con los indígenas huitotos, sino también un ecocidio en exceso, “los árboles del caucho son un poco como los indios, pueden acabarse definitivamente si siguen atropellados como ahora” (p.59); lo cual, vislumbra un desgarramiento amazónico en diversos sentidos:

Sí; ahora ya puedo dar testimonio de que la del caucho del Putumayo y del Caquetá es una historia con olor de carroña humana; es innegable la crueldad que el caucho ha desatado sobre las colonias aborígenes, más de indefensas, inferiores, con perdón de Gil Romero, inferiores, desde luego, que así se comportan ante el blanco, con menos dignidad que los perros azotados. Sólo su condición selvática, tan próxima a la animalidad y en todo sentido tan primitiva, podría explicar la arrastrada conducta de gusanos que casi todos los indios observan. A mí, Pascual Chaves, me ha hervido la sangre mil veces cuando los he visto dejarse matar en medio de chillidos y lágrimas (pp.67-68).

Por otra parte, el imperio cauchero no se limita al exterminio físico de la etnia, sino también se extiende a una especie de supresión cultural. Por ejemplo, la práctica de la tzantza por parte de la cultura Shuar en la Amazonía, es un

acto que simboliza la conservación de la cabeza enemiga como amuleto o trofeo intimidante para las guerras futuras, pero en el caso de *En el Paraíso del Diablo*, la reducción de cabezas, toma otra connotación cuando se practica despiadadamente por el hombre blanco. En este caso singular de la novela, Carlos Pappe que supuestamente es civilizado, se lucra con la venta de las cabezas reducidas de los indígenas que mueren luego de las revueltas:

Es un reducidor de cabezas de los indios que por algún motivo han tenido que morir, aunque no lo hayan hecho por su propia voluntad... ¡Eh! ¿qué le parece? No me refiero al suicidio, sino a un acto especial que podía consistir en tenderse en suelo, cerrar los ojos y morir... Pues bien: compra o recoge cabezas y las reduce, tal y como lo hacen diversas tribus de este inmenso mundo amazónico, quitándoles la calavera y sometiendo la piel y el cuero cabelludo a las mismas operaciones que los indios, para llenarlas por último término con trapos o piedras o pedazos de madera escogida para el caso. Y lo hace tan cuidadosamente como lo haría un escultor en la greda blanda. El humo de las tulpas le sirve para quitarles el mal olor y para que adquieran el color oscuro, achocolatado, que generalmente tienen. Y el gringo Pappe se está volviendo rico con ese negocio; vende las <<Tzanzas>> a precio de oro en La Chorrera o en Santa Julia a los extranjeros que de cuando en cuando se arriesgan hasta aquí, o las despacha a un corresponsal suyo en Manaos, con pingües utilidades. Y de allí salen los viajeros ingleses o norteamericanos con una o más cabezas de indio para obsequiar a sus esposas como un excitante recuerdo de sus experiencias en las selvas de la América del Sur (Montezuma, 1966, p. 71).

El gringo Pappe, que logra adquirir hasta seis libras esterlinas por cada cabeza reducida, de alguna manera, su rol representa el desgarramiento amazónico, porque esta serie de atrocidades hacen parte de un proyecto colonizador, la misma que pretende crear el imperio de César Arana, porque el caucho es de mayor utilidad para él que a los propios indígenas: “algún día habrá que arrasar la selva, Pascual Chaves, no sólo para aprovechar las

gomas y las maderas, sino para darles a los blancos territorios nuevos donde fundar ciudades y vivir como la gente decente” (p.73).

En síntesis, la novela de Montezuma es una alternativa más dentro la novelística colombiana, porque permite repensar la representación amazónica. Si bien la explotación del caucho fue una de las principales causas que cambió la historia cultural de la Amazonía, esta problemática se representó en la literatura y se convirtió en un recurso de resistencia ante la invasión del colonizador.

Por otra parte, en 2010 Mario Vargas Llosa publicó *El sueño del celta*, en conmemoración a la gesta de denuncia que Roger Casement realizó sobre el colonialismo cauchero tanto en el Congo como en la Amazonía. El nobel de literatura alude a los informes de denuncia del irlandés para exponer a la historia aquellas atrocidades que se cometían en estos territorios selváticos. El celta quien fue recordado como traidor por conspirar a favor de Alemania, más que como liberador de los nativos subyugados bajo las colonias caucheras, cumplió un rol importante para los estudios históricos y literarios, puesto que fue el primer hombre quien ingresó a las tupidas vegetaciones para cambiar los regímenes de explotación, tanto del belga Leopoldo II en el Congo, como del peruano Julio César Arana en la Amazonía.

En 1910 Roger Casement arribó al Putumayo en dos zonas primordiales donde se evidenciaba la mayor inhumanidad en el continente americano, El Encanto y La Chorrera, donde además la selva traspiraba hevea por doquier. Su misión fue investigar aquellas injusticias humanas que se cometían con los nativos, como torturas, correrías<sup>2</sup>, flagelaciones, mutilaciones y entre otras atrocidades que se presentaban en las factorías que no parecían tener tregua alguna, ya que cuando el mecanismo de “explotación era tan extremo, destruía los espíritus antes todavía que los cuerpos. La violencia de que eran víctimas aniquilaba la voluntad de resistencia,

<sup>2</sup> Si bien es cierto que Casement denunció sobre este tipo de atrocidades en el *Libro Azul Británico* (1912), se puede colegir que este dilema fue un mecanismo de representación constante en diversas narrativas amazónicas, como por ejemplo, *Hágase tu voluntad* (1998, p.29) y *Sangama* ([1942]1970, p.71), donde los territorios selváticos donde se cometían las correrías son diferentes, pero, el modo execrable para diezmar a los nativos fueron similares.

el instinto por sobrevivir, convertía a los indígenas en autómatas paralizados por la confusión y el terror” (Vargas, 2010, p.p.220-221).

En la actualidad gracias a este tipo de novelas amazónicas en la actualidad podemos conocer cómo los pueblos indígenas han resistido ante los regímenes de poder europeos y personajes como Casement, han legado testimonios clave para reescribir dicha historia desde una óptica diferente. Las injusticias que se cometieron en la Amazonía a causa de la fiebre del caucho, se pueden recuperar también en romances como *El sueño del celta*, la cual permite esclarecer los sucesos que cometía la Peruvian Amazon Company:

-Explíqueme qué son las <<correrías>> -dijo Casement.

Salir a cazar indios en sus aldeas para que vengan a recoger caucho en las tierras de la Compañía. Los que fuera: huitotos, ocaimas, muinanes, nonuyas, andoques, rezígaros o boras. Cualquiera de los que había por la región. Porque todos, sin excepción, eran reacios a recoger jebe. Había que obligarlos. Las <<correrías>> exigían larguísimas expediciones, y, a veces, para nada. Llegaban y las aldeas estaban desiertas. Sus habitantes habían huido. Otras veces, no, felizmente. Les caían a balazos para asustarlos y para que no se defendieran, pero lo hacían, con sus cerbatanas y garrotes. Se armaba la pelea. Luego había que arrearlos, atados del pescuezo, a los que estuvieran en condiciones de caminar, hombres y mujeres. Los más viejos y los recién nacidos eran abandonados para que no atrasaran la marcha (Vargas, 2010, p.161).

Casement descubrió en la Amazonía de lo que hoy se conoce como Putumayo propiamente, que los mecanismos e instrumentos de explotación del caucho eran similares a los que se utilizaba en las selvas del Congo, chicotes, mutilaciones, casas de rehenes se confluyen narrativamente con el cepo, desmembraciones y trincheras de inanición que se implementaron en aquel territorio amazónico. En la novela de Vargas (2010) se puede apreciar el carácter obstinado del irlandés, a pesar de que estaba cansado y enfermo, el celta no

abandonó su lucha por abolir la explotación del oro negro. De este modo, la novela de Vargas revela el discurso de aquellos colonos que desmintieron su intención de civilizar a la selva sin emplear métodos violentos, nativos que en vida nunca terminaron de cumplir con la cuota quincenal de caucho porque las balanzas de medición estaban manipuladas. Indígenas que fueron marcados como reses y que se les cambió sus nombres, sus modos de pensar y amar a la naturaleza por vicios paganos que traían los invasores a estos territorios sagrados, han estado latentes en este tipo de narrativas que reconfiguran el corpus sobre el ciclo cauchero en la literatura latinoamericana.

Aparte de esto, encontramos la novela amazónica de corte testimonial como un rasgo singular dentro de las confluencias heterogéneas que hemos venido exponiendo en este apartado. Se trata de dos novelas clave de German Castro Caycedo, la primera, *Perdido en el Amazonas* (1978), la cual propone una sugerente enunciación que no se ha explorado en el campo crítico de los estudios literarios. Si nos detenemos en su marco narrativo, encontramos que el personaje que entra a la agreste selva para buscar a su hermano extraviado, se encuentra con la sorpresa de que fue raptado por un grupo indígena cuasineolítico, es decir, que no había tenido ningún contacto con la civilización y sus tradiciones aún se mantenían incólumes. En esta obra se puede interpretar que la jungla colombiana al igual que la Amazonía en general, es un mundo aún por comprender, un espacio virginal donde albergan culturas meramente autóctonas, en el sentido de que su pensamiento no posee aculturaciones sociales diferentes a su cosmovisión y que sus prácticas aborígenes se mantienen vivas en la palabra ancestral lejos del régimen evangelizador.

La obra de German Castro a pesar de que posee un corte periodístico, sin duda se puede leer como una novela testimonial ya que indica, cómo la selva es un territorio aún por descubrir, donde la ambición por gobernar dicho espacio y sus habitantes nativos es una utopía. Además, *Perdido en el Amazonas* presenta un mapa de civilización, en el momento en que la selva para ser

reconocida como espacio cultural debe pasar por la elaboración de un adecuado modo de hablar (lengua española) y un favorable adoctrinamiento espiritual (religión católica).

De alguna manera, German Castro en su novela representa las voces nativas que han sido ignoradas por el Estado y las reivindica en el punto, en que, a través de sus tradiciones atávicas, vislumbran la heterogeneidad cultural en Colombia, donde lo periférico regresa para describir la historia nacional y otorgarle visibilidad y proyección amazónica. Por tal motivo, el aspecto clave que nos interesa trabajar en la presenta novela, es percibir dicho eco narrativo, que, visto desde la representación selvática, también interpela la esfera de los regímenes nacionales. Es interesante encontrar en este escritor colombiano, cómo supone una narración que parte de la representación amazónica, proponiendo con su novela, una alternativa para observar a la literatura más diversa. Como escritor enuncia la posibilidad de una Amazonía pluricultural, por tanto no hay que olvidar que escribe desde un lugar periodístico; por tanto, no podemos abandonar la posibilidad de unir texto y contexto para trabajar como un segundo nivel de análisis, parte de la historia nacional que está encriptada en esta novela.

Pues bien, Julián Gil es el protagonista de *Perdido en el Amazonas*, un marinero que fue trasladado por castigo a lo más recóndito de la Amazonía colombiana, debido a su indisciplina militar, quien además se obsesiona con la idea de conquistarla y fundar su propio territorio selvático, aglutinando a los nativos a sus servicios en una suerte de concertaje. Este personaje que se convirtió en el mejor “Rumbero” (persona con gran habilidad para orientarse en la manigua) de la región amazónica, decidió pedir la baja en la Armada Nacional, puesto que quería ser independiente y ejercer en la selva su propio proyecto colonizador:

Eran principalmente telas, pues nos dijo, se trataba de unas mercancías ideales para intercambiar con los indígenas y colonos de la selva. Estaba muy animado y tenía planes grandes. Soñaba con poder, con la fundación de un gran

poblado, con descubrir tribus de indios desconocidos para convertirse en su dios. [...] Para Julián la verdadera independencia sólo existía en la selva. Allí tenía todo un mundo para andar, sin que nadie le preguntara que en un territorio de más de medio millón de kilómetros cuadrados, como es la Amazonia colombiana. El hombre debía ser diferente, libre. “La Amazonia colombiana”, repetía, “tiene la misma extensión de España, es más grande que el Japón y diez veces mayor que Holanda. Entonces no hay ninguna preocupación” (Castro, 1986, p.46).

El propósito colonizador de Julián Gil tendrá el mismo ideal de aquellos invasores que han entrado a conquistar la selva y explotar a sus habitantes, por cierto comerciaba con diferentes utensilios para intercambiarlos por caucho, pieles de jaguar y demás animales exóticos, también hacía endeudar a los nativos para que trabajen a su cargo como pago de una deuda interminable. Otro de los aspectos clave que se pueden encontrar en la novela de Castro, es el tema de la evangelización como un producto más que pretende avasallar a los nativos:

El internado, siempre tan lejano de nosotros, queda en una colina, río de por medio. Allí estudian cantos, oraciones, rezos, lectura y escritura los hijos de los indígenas, que los misioneros traen a la fuerza de las malocas, así los padres de familia no lo deseen o intenten oponerse. Si en la Amazonia colombiana se hiciera una investigación penal ateniéndose a lo que dicen nuestras leyes respecto al rapto, estos buenos curitas serían condenados a muchos siglos de prisión. Pero ellos son los que mandan en nuestros territorios, igual que los evangelizadores gringos que aparecen por decenas y que han logrado meterse y vivir también de la explotación del indio, bajo amenaza de mandarlo al infierno si no se portan bien. Hoy en todas las zonas de la selva y los Llanos Orientales, los indios son víctimas de los nuevos dueños que pelean como perros y gatos por tener el mayor número de hombres bajo su religión (Castro, 1986, p.144).

Grosso modo, en *Perdido en el Amazonas* podemos ver una cultura amazónica emergente, la cual, permite ver cómo

la nación se quebranta en el momento en que se descubre en el fondo de la selva, una tribu incivilizada que irrumpe con el paradigma político e ideológico de la nacionalidad. Asimismo, se observa a través de un personaje cómo la soberanía se pierde en la búsqueda de la independencia y la fundación de un propio régimen de poder, así, éste parezca utópico, es un proyecto selvático de gran envergadura que muchas masas colonizadoras han querido alcanzar durante más de cinco siglos. Sin embargo, podemos interpretar en la novela, que Julián se pierde en la selva porque profanó la anáneko<sup>3</sup> (maloca) de esta tribu incólume, lo que significa que su extravío en la selva se debe a que ingresó sin permiso a dicho territorio sagrado, donde se ocasionó una guerra que no dejó rastro alguno del protagonista y sus acompañantes:

Al terminar aquella inspección tan detallada de la maloca pudimos establecer que hacía más o menos tres meses no era habitada. La habían abandonado, acaso pensando que llegarían más blancos. Nosotros hallamos rastros y algunos indicios de que antes de marcharse hubo allí baile. Se encontraron gran cantidad de racimos de chontaduro. Los palos de baile eran bastantes y algunos estaban partidos, lo que una vez más nos convenció de que hubo lucha (p.193).

La segunda novela de Castro es *Hágase tu voluntad* (1998), el autor apoyado del testimonio que le compartió el sacerdote Miguel Ángel Cabodevilla, logró recrear una de las más pavorosas historias que han sucedido en la Amazonía ecuatoriana, se trata de el desgarramiento amazónico por parte de compañías petroleras estadounidenses, a quienes los nativos de esta región los llamaban caníbales por su forma brutal de abatir sus clanes. Dichos colonos destruyeron todo a su camino con el fin de colonizar estas tierras selváticas, sin embargo, la selva hizo todo a su voluntad y sus

---

<sup>3</sup> Selnich Vivas en el documental “Anáneko: actualidad del pensamiento aborigen en América Latina” (2011), señala que la anáneko para las culturas amazónicas significa “Casa multifamiliar”. Vivas también aclara que es mejor utilizar esta palabra mágica envés de maloca, porque al emplearse se les está reconociendo a los nativos amazónicos su cultura y su forma de pensar, porque la anáneko también representa la unidad fundamental del pensamiento indígena. Por anáneko se debe comprender diferentes concepciones en torno al universo, al funcionamiento de la vida en sociedad y la vida en la naturaleza.

guerreros amazónicos, mataron a todos aquellos invasores que intentaron violar las leyes sagradas de la floresta. El padre español Alejandro Labaka Ugarte y la monja colombiana llamada Ines Arango por ejemplo, fueron designados dentro de una misión evangelizadora, durante varios años demostraron la voluntad de salvaguardar la comunidad wao, pero también fueron asesinados con una de las principales armas de la selva, la lanza de chonta. Hacia el año 1987 estos dos religiosos fueron atravesados con lanzas por parte de los tageiri<sup>4</sup>, una tribu guerrera del linaje wao que aún conservaban intactas sus costumbres y que no permitirían que ningún extraño ingrese a su territorio.

La novela de Castro, de alguna manera permite comprender que lo que realizaron los tageiri no fue salvajismo, sino más bien utilizaron sus lanzas que simbolizan defensa y resistencia ante los avances territoriales incontrolables de occidente, y por medio de sus rituales mortuorios, manifestaron que su territorio amazónico es inaccesible para el hombre blanco, por ello el gobierno lo declaró como lugar intangible. Aquellos, wao que fueron diezmados, evangelizados y reducidos al borde del exterminio por parte de las agencias caucheras, petroleras y el Instituto Lingüístico de Verano Estadounidense, algunos de ellos lograron mantener intacta su mayor dignidad: la desnudez como signo de libertad. Además, supieron defender sus principios ancestrales, sus valores epistémicos y sobre todo, su concepción de vida amazónica, que sin duda es un mundo mágico, lo cual, Castro (1998) logra representarlo de manera vertiginosa en su novela:

Y la vida. El hombre amazónico ve que su vida no es fundamentalmente diferente a la de un árbol, a la de un ave, a la de una nube o a la de un río. Para ellos la vida es algo colectivo, según lo cual, tenemos una misma vida con distintas manifestaciones. Pero una misma vida (p.240).

---

<sup>4</sup> Este clan procedente de la cultura wao se organizó con iniciativa del nativo Tage (de ahí viene la denominación tageiri), quien tras la muerte de su hermano y su padre no quiso formar parte de ningún grupo, pues quería asumir el mando de su progenitor Kemontare, convocando en la selva su propia tribu guerrera.

A pesar de que los misioneros aprendieron la lengua waotededo de los selváticos, no fue una prueba fehaciente para los tageiri, quienes no dudaron en perpetuar sus lanzas en aquellos cuerpos foráneos, porque ellos se consideraban jaguares, *otras* gentes, tal y como lo señala el siguiente canto hacia el final de *Hágase tu voluntad*:

*Debes luchar para que nadie pise nuestra tierra,  
Soy como un tigre;  
Vivo como mi abuelo,  
No olvido cómo hacer lanzas.  
Somos ocho personas, cinco viejos, tres jóvenes.  
Somos enemigos.  
La gente ha sufrido mucho  
Por eso le matamos.  
Mi lanza no pierde su fuerza, chupa sangre (p.365).*

Dentro de la concepción ontológica de los tageiri, el jaguar es el único rey y guardián de la selva, por ello cuando un guerrero del clan muere, su espíritu se convierte en jaguar y su ciclo de vida continua como protector de la naturaleza, por tanto, ellos pragmatizan su máspreciado lema: “cowaen wenonte kewengi meñebain (matar siempre como los jaguares” (Nenquimo, 2014, p.29). Así, entonces, se puede decir que la novela de Castro funciona como una política de recuperación ancestral; es decir, reconstituye la conciencia sobre la existencia de una cultura aborigen diferente dentro de la Amazonía y el mundo que acredita respetarse y no involucrarse en sus mandatos sagrados.

En otro orden de cosas, *Un viejo que leía novelas de amor* (1989) del escritor chileno Luis Sepúlveda, es sugestiva por cuanto ofrece a los estudios literarios y culturales, una lectura sobre —el hurgamiento de la Amazonía ecuatoriana— por parte de las trasnacionales que buscan arrasar la selva para beneficiarse de la madera y la extracción del oro, asimismo, se encuentra una —política de la hermandad— como posibles temas argumentales.

El protagonista Antonio José Bolívar Proaño, ya no era un simple serrano que habitaba en este territorio selvático, sino

un integrante más del clan shuar, de quienes aprendió su lengua y a utilizar la mejor arma de guerra y cacería, la cerbatana. Las visiones producto de natema de yahuasca, le permitió a Antonio pensar y sentir como un shuar, pero lamentablemente por cuestiones raciales no era uno de ellos. A pesar de que los shuares le enseñaron a sobrevivir en la selva, demostrando un sentido de hermandad entre las dos razas, este foráneo proveniente de la sierra ecuatoriana no se destacó como el mejor discípulo de esta tribu, ya que incumplió el mandato sagrado que había pactado con su compadre shuar llamado Nushiño, quien fue herido de bala tras el asalto por parte de un colono que buscaba oro en ese lugar. Aquel nativo shuar antes de morir, le encomendó a Antonio vengar su muerte, de lo contrario su espíritu no descansaría hasta que la cabeza del invasor reciba como desagravio la tzantza. Bolívar quien debía pagar como tributo la ocasión en que los shuares le salvaron la vida tras la mordedura de una serpiente equis, se empeñó a buscar entre la manigua aquel hombre blanco para cazarlo utilizando sigilosamente la cerbatana, tal y como se lo enseñaron los shuares, pero infructuosamente lo mató con la misma escopeta con que el invasor hirió a su compadre, irrumpiendo la ley sagrada de la venganza:

En la ribera opuesta lo esperaban los shuar.

Se apresuraron en ayudarlo a salir del río, más al ver el cadáver del buscador de oro irrumpieron en un llanto desconsolado que no atinó a explicarse.

No lloraban por el extraño. Lloraban por él y por Nushiño.

Él no era uno de ellos, pero era como uno de ellos. En consecuencia, debió ultimarle con un dardo envenenado, dándole antes la oportunidad de luchar como un valiente; así, al recibir la parálisis del curare, todo su valor permanecería en su expresión, atrapado para siempre en su cabeza reducida, con los párpados, nariz y boca fuertemente cosidos para que no escapase.

¿Cómo reducir aquella cabeza, aquella vida detenida en una mueca de espanto y de dolor? (Sepúlveda, 2000, p. 56).

Con lo anterior, se puede observar que Antonio no logró honrar la muerte de su hermano shuar, por tanto, el espíritu de aquel

nativo deambularía por la selva como un pájaro ciego desventurado. Bolívar deshonró también la hermandad de todo el clan, por tanto, fue desterrado de aquella comunidad, pues no tenía derecho a estar entre ellos, porque no logró demostrar que era uno de ellos.

Hacia el final de la novela, podemos observar que Antonio cuyo gran sentido de ubicación y arte para sobrevivir en la manigua del Ecuador, fue designado por el alcalde de esta zona para cazar a un jaguar hembra enloquecida que perdió a sus cachorros por culpa de un gringo comerciante de pieles. Bolívar en un acto de piedad debido al sufrimiento que estaba pasando aquel animal y frustrado por haber profanado los mandatos de sus hermanos shuares, no volvió a recurrir a la cerbatana, de tal manera que cazó a la tigresa con la misma escopeta que había matado al colono, demostrando que él nunca podría volver a ser un shuar tal y como aquella comunidad lo había considerado en un principio. De esta manera, “Antonio José Bolívar Proaño se quitó la dentadura postiza, la guardó envuelta en el pañuelo y, sin dejar de maldecir al gringo inaugurador de la tragedia, al alcalde, a los buscadores de oro, a todos los que emputeaban la virginidad de su amazonía, cortó de un machetazo una gruesa rama, y apoyado de ella se echó a andar en pos de El Idilio, de su choza, y de sus novelas que hablaban del amor con palabras tan hermosas que a veces le hacían olvidar la barbarie humana” (Sepúlveda, 2000, p.137).



# Capítulo 1

Heterogeneidad cultural y  
enemistad racial en *Cumandá*  
(1879) de Juan León Mera

Para entender mejor la sociedad latinoamericana, es relevante estudiar la cultura de los territorios amazónicos representados en la literatura, especialmente en la novela amazónica, ya que “el interés por lo nacional y por la realidad casi inédita que iba desplegándose en las nuevas naciones de América no es una preocupación puramente especulativa; está profundamente relacionada con la necesidad de conocer, comprender y organizar la sociedad civil” (Osorio, 2000, pp.42-43). Esto explica que indiscutiblemente se pensaba en concebir una civilización digna, dicho proceso tendría que configurarse a través de una nueva noción de Estado; es decir, con aquellas naciones que no se constituyen separadamente de lo regional, sino con captaciones culturales múltiples, incluyendo los acervos ancestrales de los espacios selváticos.

En esta perspectiva, para la organización de los Estados Nacionales entre 1831 hasta 1880, se requería de un sistema republicano coherente que valide la diversidad cultural; las letras del siglo XIX participaron activamente en la consolidación de un proyecto de legitimación de distintos grupos humanos. De esta manera, Osorio (2000) insiste que:

Hacia fines de este periodo se produce una especie de recuperación de la temática indígena, con obras cuya perspectiva sentimental e idealizada no entra en contradicción con los criterios dominantes; ejemplos de esta propuesta pueden verse en *Cumandá, o los amores [sic, o un drama entre salvajes] de dos salvajes* (1871) [*sic, 1879*] de Juan León Mera” (pp.52-53).

Además, los terruños amazónicos también pueden destacarse como principales componentes que aportan al tratado heterogéneo de la cultura, por su parte Pizarro (2009) señala

que “al hablar de la Amazonía estamos refiriéndonos a un reservorio de biodiversidad, de recursos hídricos, más allá de las riquezas minerales, prácticamente único en el planeta. También nos estamos refiriendo a una pluralidad cultural enorme, que ha llevado a cabo procesos de configuración específicos y en donde el primer problema con que nos enfrentamos es su opacidad” (p.11). Por ello, es relevante estudiar sus fuentes de conocimiento, cuyo aporte, es fundamental para reivindicar la variedad cultural en la sociedad latinoamericana, pues aquel pensamiento indígena que nace del río y la selva, es válido para cualquier parte del mundo, ya que el ser humano puede filosofar desde la interacción con la naturaleza, porque además, de allí han surgido recursos vitales para la humanidad. Dichos saberes sustentan una fuente clave de simbologías, imaginarios y sincretismos, donde la performance del cuerpo en un ritual indígena, es también un discurso que promueve la existencia humana entendida desde la diversidad, no es excluyente como las políticas eurocentristas, porque es un pensamiento propio, una alternativa más para construir historia y nación.

Según lo dicho anteriormente y siguiendo a Pizarro (2009), la Amazonía es un mundo de múltiples formas de miscegenación tribal, donde sus aportes no sólo prepondera en lo ecológico y en lo geofísico, sino en su factor primordial, la heterogeneidad cultural (pp.24-25). En este orbe de ideas, el territorio amazónico del oriente del Ecuador, ha aportado significativamente a dicho constructo cultural y literario, pues en pleno siglo XIX, la novela *Cumandá, o un drama entre salvajes* (1879) de Juan León Mera, se manifestó como el primer punto de partida en representar la diversidad cultural de aquella época colonial. A pesar de la ideología conservadora y cristiana de su autor, en su contenido se interpela el rol subalterno que cumple el indígena en los procesos de civilización. Al revisar esta obra narrativa, se puede percibir que Mera estableció una historia donde los grupos indígenas poseen sus propias particularidades en cuestión de cultura e imaginarios religiosos. Sus protagonistas

que en este caso padecen de un amor incestuoso, representan alegóricamente la posibilidad para que las patrias puedan convivir entre la diferencia, donde la enemistad racial es ignorada por el sentimiento natural de dos corazones.

Pues bien, uno de los aspectos claves que permite comprender por qué Mera optó por escribir una historia diferente a la obra romántica de François-René de Chateaubriand, es el de reivindicar las características tribales de la Amazonía ecuatoriana que fueron olvidadas por los españoles, del mismo modo, mostrar el proceso civilizador a la luz del cristianismo que vivieron dichas comunidades ágrafas y de las cuales se estigmatizaron únicamente como tema exótico. En la carta que Mera dirigió al Director de la Real Academia Española en 1877 declara:

Tras no corto meditar y dar vueltas en torno de unos cuantos asuntos, vine a fijarme en una leyenda, años ha trazada en mi mente. Creí hallar en ella algo nuevo, poético e interesante; refresqué la memoria de los cuadros encantadores de las vírgenes selvas del oriente de esta República; reuní las reminiscencias de las costumbres de las tribus que por ellas vagan; acudí a las tradiciones de los tiempos que estas tierras eran de España, y escribí Cumandá; nombre de una heroína de aquellas desiertas regiones, muchas veces por un ilustre viajero inglés, amigo mío, cuando me refería una tierna anécdota, de la cual fue, en parte, ocular testigo y cuyos incidentes entran en la urdimbre del presente relato (Mera, 2014, pp.81-82).

Mera al confesar que lo que le contó su amigo lo rescató en su novela, es menester recurrir a la fuente científica que Richard Spruce<sup>5</sup> comparte en *Notas de un botánico en el Amazonas y en los Andes*. Al revisar este documento, el inglés cuenta que exploró con gran interés la Amazonía ecuatoriana, en sus múltiples travesías y por más de diez años de exploración botánica en el Amazonas y de los cuales tres de ellos los pasó en la región ecuatorial. Spruce (1996) afirma:

<sup>5</sup>Nació el 10 de septiembre de 1817 y murió el 28 de diciembre de 1893, lo que significa que el libro *Notas de un botánico en el Amazonas y en los Andes* (1908), fue un trabajo póstumo editado por Alfred Russel Wallace a manera de narración expedicionaria, teniendo en cuenta las notas que Spruce tomaba en la selva, su diario y las cartas de viaje que escribía a sus colegas de Europa.

El gobierno de la India me ha confiado la tarea de obtener semillas y plantas jóvenes de diferentes tipos de chinchona o quina que crecen en los Andes de la región de Quito, con el fin de trasportarlos a nuestras colonias en Oriente, donde se busca establecer plantaciones de estos preciosos árboles a gran escala (p.514).

Luego de osados recorridos hasta llegar a Ambato en 1858, el botánico inglés compartió diversas experiencias con los habitantes nativos de este territorio, de lo cual, se puede intuir que los lugares, las especies naturales, los personajes y sus costumbres aborígenes que se vislumbran en *Cumandá*, hacen parte de la experiencia expedicionaria de Richard Spruce, esto se puede corroborar en propios términos del científico cuando expresa:

La religión cristiana entre los indios sudamericanos que he visitado ha sido, en su mayor parte, un verdadero daño para ellos. Antiguamente o bien no tenían religión alguna, o bien eran casi teístas puros; ahora son idólatras decididos, tal como me lo han manifestado cándidamente muchos sacerdotes católicos. Entre los vicios que han adquirido en su estado “civilizado”. [...] En el área de cincuenta a cien millas desde donde escribo, en la cordillera oriental de los Andes, existen aún poderosas tribus independientes que se rehúsan a recibir a los misioneros, y que meterían a toda mujer suya en quien el hombre blanco hubiera puesto ojos en la lujuria... El calificativo de “salvajes”, que tan locuazmente han dado los autores que escriben sobre los pueblos indios, sería aplicado más correctamente aquellas naciones cristianas que juegan el juego de la guerra, y que, en lugar de decidir sus diferencias en base al principio de “hacer a los otros lo que uno quisiera para sí”, matan, queman, y desolan tanto como pueden (Spruce, 1996, pp.512-513).

Aunque la recepción crítica de Ángel Felicísimo Rojas, Augusto Arias, Trinidad Barrera, Ángel Esteban y Cristina Burneo encuentran afinidades entre *Cumandá* (1879) de Mera y *Atala* (1801) de Chateaubriand, en cuanto a una esfera romántica y una tonalidad de amor incestuoso, naturaleza exótica, sentimentalismo, civilización y barbarie por parte de los españoles,

heroínas que huyen por la agreste selva, castidad, voto virginal o envenenamiento; aún prevalece una gran discrepancia entre estas dos novelas del siglo XIX. Tanto los animales, la vegetación, como también las costumbres de las comunidades náctez, záparas y jíbaras, son heterogéneas en todo sentido: “¡Padre mico, sachems, matronas y guerreros de las cuatro tribus del Águila, del Castor, de la Serpiente y de la Tortuga; no alteremos en nada la tradición de nuestros abuelos” (Chateaubriand, [1801]1971, p.89).

La creación del primer texto novelístico de Chateaubriand, partió de la versión testimonial de un viejo sabedor llamado “Chactas”, sin embargo, al revisar los itinerarios de viaje, el escritor francés, “no ha pisado el país de los náctez, ni ha visto Florida, ni Lusiana, ni mucho menos el Ohío o el Missisipí. Y es que donde realmente viaja Chateaubriand es en los libros” (Cardona de Gibert, 1971, p.29). Esto indica que Atala posee un viaje imaginativo por las selvas americanas; en cambio desde el primer capítulo de *Cumandá*, su autor a través de su gran destreza descriptiva, da fiel testimonio de las características selváticas de la Amazonía ecuatoriana.

En esta medida, la secular selva es un cuestionamiento clave para comprender la intención de Mera (2014), pues él mismo colige que gran parte de esta zona aún no ha sido evangelizada y que su régimen divino, es la unión del hombre nativo con las infinitas florestas, “hijas de los siglos”:

[...] Hay bastante diferencia entre las regiones del norte bañadas por el Missisipí y las del sur que se enorgullecen con sus Amazonas, así como entre las costumbres de los indios que en ellas moran. La obra de quien escriba acerca de los jíbaros, tiene, pues que ser diferente de la escrita en la cabaña de los náctez, y por más que no alcance un alto grado de perfección, será grata al entendimiento del lector inclinado a lo nuevo y lo desconocido. Razón hay para llamar vírgenes a nuestras regiones orientales: ni la industria y la ciencia han estudiado todavía su naturaleza, ni la poesía le ha cantado, ni la filosofía le ha hecho la disección de la vida y costumbres de los jíbaros, záparos y otras familias indígenas y bárbaras que vegetan en aquellos desiertos, divorciados de la sociedad civilizada (p.82).

Por otra parte la enemistad racial en esta novela, se puede interpretar desde dos perspectivas que permiten comprender detalladamente el plano argumental de *Cumandá*. La primera, se desarrolla en torno a cómo la corona española en su proyecto civilizador, barbarizó estos territorios, varias culturas indígenas dejaron de respirar la libertad y estuvieron a punto de desaparecer a causa de la civilización de los misioneros de España. De igual forma, el hacendado español José Domingo de Orozco, explotó con sus coterráneos a los indios en sus propias tierras, estos crueles sucesos al igual que la cobranza del injusto diezmo de las hortalizas, propagó el odio hacia su raza blanca, esto explica las represalias que se tomaron estos nativos en el alzamiento de Guamote, Columbe y Riobamba donde residía su esposa e hijos, quienes quedaron atrapados por las llamas del incendio en la finca provocado por el indio Tubón. De esta manera, Mera (2014) devela que en aquel tiempo se mantenía la “costumbre de tratar a los aborígenes como a gente destinada a la humillación, la esclavitud y tormentos, los colonos de más buenas entrañas no creían faltar a los deberes de la caridad y de la civilización con oprimirlos y martirizarlos” (p.129); esto generó que el rechazo hacia la raza europea se deba a la invasión del territorio selvático.

Ahora bien, Cumandá es la mujer protagonista que representa exóticamente un rol ambiguo en esta historia selvática. Su nombre metafórico que significa “patillo blanco”, es un indicio primordial para entender por qué su color de piel no es similar a la de los záparos, en este caso particular, su genética proviene de la raza blanca, la de su verdadero padre, Orozco. La segunda, es el odio de Tongana (Tubón) hacia Cumandá, tanto, que impediría que su comunidad indígena se mezcle con el linaje enemigo. De esta manera *Cumandá* simboliza en las letras del siglo XIX, la posibilidad de construir una nación republicana heterogénea, donde la unión entre razas sí es posible. A pesar de que inocentemente Cumandá se enamoró de su hermano, y ninguno de los dos sabe que incurren en el incesto, este amor representa la unión de las culturas, un amor sin objeto de deseo,

natural como el paisaje de la selva lugar donde las comunidades a pesar de su mal llamada vida salvaje, pueden vivir en armonía: “¡Oh, blanco, blanco!, los de tu raza no tienen el corazón ardiente como los de la mía” (Mera, 2014, p.110).

El odio de Tongana hacia Cumandá, también se debe a su ideología religiosa, aunque esta mujer ha adaptado su cuerpo al ambiente de la floresta y sus costumbres aborígenes, su veneración a la religión cristiana impide que su padre adoptivo le guarde respeto: “mi madre me ha dicho que cuando yo era muy chica me mojaron la cabeza en el agua milagrosa. Pero mi padre no quiere que seamos cristianos y solo la buena Pona me ha enseñado a ocultar algunas cosas” (Mera, 2014, p.111). Este tipo de sucesos, generó atracción en Carlos, pues ella cautivó su corazón de una forma natural, con su virginal cuerpo que representa lo inexplorado en la naturaleza selvática, por ello, este joven enamorado encontró en su carisma un don natural que las mujeres de su raza no poseían por su condición española civilizada.

Por otra parte, el fuego que prendió Tubón a la casa de Orozco no fue suficiente para mitigar su odio contra la raza española, recordar los azotes, el cepo y el desgarramiento de la piel con el rebenque en la espalda de su progenitor, fueron sucesos que acreditaron su desquite fraternal; sin embargo:

Del alzamiento ningún provecho sacó la raza indígena, a los opresores tampoco les sirvió de lección saludable la venganza de los oprimidos. Otras sublevaciones hubo posteriormente que tuvieron el mismo remate: la horca; y los blancos no se cansaron de instigar a los indios a la venganza, para luego ahorcarlos” (Mera, 2014, p.132).

Los tres atentados que promovió Tongana para matar a Carlos, evidencian el odio que tiene este nativo hacia la raza blanca, incluso, el cazabe que estos nativos beben para entrelazar hermandad entre tribus, es utilizado como medio para envenenar al extranjero: “¡Ea, blanco!, a ti me entrego, éste es el licor del juramento de la amistad; bebe hasta su última gota” (Mera, 2014, 173); pero, Cumandá vuelve a salvarlo e impide que tome dicho

veneno. La presencia de este joven cristiano en el territorio selvático, prefigura una especie de invasión en estos dominios, —la fiesta de las canoas que de alguna manera representa la paz entre los salvajes de las diferentes tribus, es un signo sagrado que no permite el derramamiento de sangre, porque la cosmovisión de la vida en este espacio gira en torno a la fraternidad, a la amistad y sobre todo a la unión que tiene el hombre con la naturaleza—. No obstante, Tongana olvida ese detalle, y su venganza parece ser más fuerte que el mandato de su clan; a pesar de que Orozco se volvió sacerdote para enmendar los maltratos que suministró a sus indios subalternos en el pasado, esto no fue suficiente para borrar el gran dolor que sembró en la memoria de Tongana, por ello, Tubón optó por devolver el mismo calvario a José Domingo.

Los intentos fallidos de Tongana por matar a Carlos, hicieron que utilice como último recurso el matrimonio entre Cumandá y Yahuarmaqui<sup>6</sup>, con el objeto de que el demonio mungía<sup>7</sup> que suele traer maldiciones entre los nativos, no logre su cometido de unir a Cumandá con Carlos. Al finalizar esta historia, se descubre que la joven nativa no tiene procedencia aborigen, ya que es la hija del padre Orozco y su verdadero nombre es Julia, luego de varios intentos de fuga para ser feliz junto a su amado, su única posibilidad para salvarlo del peligro de

---

<sup>6</sup> Según Burneo (2007), el nombre de este gran guerrero significa “manos sangrientas” (p.18); no obstante, dicha denominación posee un gran acercamiento metafórico y morfémico con: “Jaguar”-“Yahuar”. En el capítulo “Combate inesperado” de *Cumandá*, Yahuarmaqui luego de beber ayahuasca realiza un vuelo chamánico, donde sus ancestros le revelan la batalla que debe vengar ante Mayariaga jefe de los moronas. Es particular encontrar en la novelística amazónica, la metamorfosis de los curacas en jaguares con el objeto de proteger a su clan de los enemigos de otras tribus. En el caso particular de la novela de Mera (2014), se ejemplifica cómo “ambos se detienen un momento y se lanzan miradas abrasadoras como llamas que los rodean. Parecen dos tigres que, erizados los lomos, alzadas las esponjosas colas y abiertas las bocas que chorrean sanguinosa baba, se disponen a despedazarse” (p.201). Asimismo, en el capítulo “El canje”, Yahuarmaqui ratifica al mensajero del clan de los moronas que venía por el cuerpo del jefe Mayariaga, que: “el ciervo que cae en las garras del tigre es imposible que escape de ellas con vida” (p.206)”. De algún modo, Mera constituye en este personaje la poderosa imagen del jaguar que está dispuesto a vencer a cualquier enemigo e invasor que se interponga en su camino; de similar manera, Spruce (1990) describe en su recorrido amazónico ecuatorial que “el jaguar (*felis onça*)” habita en estas zonas, donde sus respetables rugidos indican su superioridad ante cualquier otro ser de la selva (p.549).

<sup>7</sup> Este término proviene de la voz toponímica de una ciudad de España, en este sentido, su inscripción en *Cumandá*, simboliza al hombre español; es decir, la raza blanca que es catalogada por los nativos como un ente invasor y demoniaco.

los jíbaros es el suicidio, este acto osado por parte de Cumandá, se puede entender como un sentido de comparecencia hacia su hermano; en otras palabras, es la expresión de la unión amorosa de dos seres diferentes.

En *Cumandá* la selva ecuatoriana puede ser vista como una alternativa para construir una nación heterogénea, aunque la evangelización haya sido la luz para encaminar a sus habitantes salvajes hacia la virtud civilizadora de España, se puede señalar que Mera efectuó una crítica al gobierno de la época que en su afán civilizatorio, olvidó aquellos grupos humanos que en su naturalidad mantuvieron una fuente primordial de conocimientos que ayudaron a enfrentar la problemática crucial, la de reconocer la diversidad y la posibilidad del entrecruzamiento entre razas y sus valores culturales.

Para cerrar la reflexión de este apartado, en las letras del siglo XIX en Ecuador, la novela de Mera vista desde la enemistad racial refleja el proyecto de construcción de nación que se pretendía establecer en aquella margen colonial, de igual forma, se puede catalogar como el primer texto amazónico que aviva la diferencia racial y cultural de este país. A pesar del fatídico final de sus protagonistas, su autor no olvida el tema de las costumbres, los ritos y demás simbologías ancestrales que perduran en la selva, lo que permite entender su iniciativa por reconocer la heterogeneidad cultural; “*Cumandá* evidencia la propuesta de que la patria se constituye en la medida en que la mirada se extiende más allá de las ciudades” (Balseca, 2001, p.145). Si para algunos críticos el romanticismo francés influyó en la creación literaria de Mera, es dable insistir que su novela se aleja de aquella cultura europea a través de su propio poderío amazónico, proclamando en Latinoamérica lo biodiverso en todo sentido; en cambio el autor de *Atala*, se apoya de una experiencia que no es la de su país natal, desatendiendo elementos claves que caracterizan a las selvas americanas y sus comunidades nativas; en otras palabras, “¿cómo puedo llorar a mi patria si mi padre no nació en el país de las palmeras?” (Chateaubriand, [1801]1971, p.100).

# Capítulo 2

*En el corazón de la América virgen* (1924) de Julio Quiñones:  
jaguarización y heterogeneidad

Julio Quiñones, oriundo del Departamento de Nariño, publicó en París la novela amazónica *Au Coeur de l'Amérique Vierge* (1924), una historia de gran densidad etnográfica por el modo de representar a la comunidad indígena uitoto y más específicamente el clan de los nonuya<sup>8</sup>, con quienes convivió durante cuatro años (1907-1911), según leemos en una nota introductoria a la segunda edición (1948), donde el autor afirma que “no es de ninguna manera una novela imaginaria, sino el relato de una aventura vivida” (Quiñones, p. 5)<sup>9</sup>. Esto indica que la novela resalta la riqueza cultural y la biodiversidad de la Amazonía colombiana; no obstante, la exigua recepción generó que sus innegables aportes se mantuvieran ocultos bajo la sombra del éxito internacional alcanzado por *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, publicada ese mismo año. Quiñones propone de manera escriptural<sup>10</sup> una historia amazónica diferente a la novela de Rivera, a *Toá* (1933), de César Uribe Piedrahita, y a *El Paraíso del diablo* (1966), de Alberto Montezuma Hurtado, novelas que se destacaron por evidenciar y denunciar de manera explícita el etnocidio ocasionado por la empresa cauchera de los hermanos Arana. El novelista colombiano busca compartir una inusual perspectiva etnográfica fundamentada en la palabra ancestral de

<sup>8</sup> Habitantes de la región del río Caraparaná, en el Amazonas. Siguiendo a Echeverri y Landaburu (1995), el término nonuya corresponde a las lenguas miníka y mika del grupo lingüístico uitoto, en donde nonuiai significa “gente de achiote” (p. 43).

<sup>9</sup> En el diario novelado *Lejanas añoranzas* (1952), Quiñones indica que el 21 de junio de 1911 llegó a Londres luego de haber vivido los cuatro primeros años de su juventud en las selvas amazónicas (p. 5). Más adelante expresa que entre 1912 y 1914 viajó a París. Aunque el autor no lo señale explícitamente, es legítimo formular la hipótesis de que Quiñones escribió su novela antes de la de Rivera. Por esto la versión en francés puede ser considerada como una denuncia temprana del exterminio cauchero.

<sup>10</sup> Recordemos que esta noción que alude a lo que está oculto en un texto. También es una categoría que actúa metafóricamente para reivindicar la oralidad y lo ritualístico de una comunidad aborígen. Ver Lienhard (1990) y Niño (2008).

los nonuya, una perspectiva que posibilite la comprensión del mundo desde la diversidad étnica y la armonía que ofrece la selva en su medio natural, enseñando que es un espacio que tiene su propia filosofía aborigen, interpelando a aquellos que buscan entre sus entrañas el beneficio individual y el mal uso de sus principios ecológicos.

La crítica en Colombia ha dejado de lado la existencia de *Au Coeur de l'Amérique Vierge*, convertida en objeto exclusivo de algunos estudios antropológicos, que por cierto promueven desde hace tiempo la idea de una nueva edición. Uno de los aspectos claves que motivó a su autor a traducir la obra al español y a publicarla en Colombia (Editorial ABC), en 1948, fue ofrecer a la juventud un conocimiento ancestral, toda vez que el imaginario global de los viajeros que visitan la Amazonía estigmatiza a sus habitantes como seres exóticos, ignorando que son personas que también aportan a la construcción de la nación y que su pensamiento ancestral es una contribución intelectual para toda la humanidad. Otra de las razones para traducir su novela después de veinticuatro años fue la necesidad de profundizar en el mundo indígena, presentar al público hispanohablante algo que desconocían, algo que puede corroborarse al comparar las dos ediciones, de las cuales es importante traer a colación algunos detalles que las diferencian.

En la edición de 1948, Quiñones incluye una apostilla, en la cual expresa que su interés no es únicamente mostrar “un relato novelesco, sino más bien un estudio etnográfico de las tribus de los Güitotos que habitaban la región colombiana del Caraparaná hasta 1911” (p. 11). Esto explicaría de alguna manera la importancia de dar a conocer dicha novela no solo en Francia sino en Hispanoamérica. Asimismo, el autor señala que quería evocar parte del lenguaje de los uitotos, como también perpetuar la memoria de sus personajes, quienes realmente existieron. Con el fin de representar la crueldad de los invasores caucheros, el autor incluye a taifé (espíritu del mal), mientras que en la edición francesa solo menciona a los siete brujos: “Le tigre a sept vies,

disait-il, car il est animé par sept esprits de sorciers. Ainsi disaient nos ancêtres et ils avaient raison, car ils savaient pénétrer dans les mystères de la vie et de la nature” (Quiñones; 1924, p. 49); este fragmento evidencia que el novelista hizo más énfasis sobre el tema del caucho en la edición en español.

En el “XI capítulo” de la edición en español, Quiñones utiliza el término *minika* “Juaré” (correctamente escrito sería *juáraï*) para aludir a dos cilindros de madera, tocados con baquetas recubiertas con caucho, utilizado por los nativos para comunicarse con otras tribus lejanas y para armonizar sus ceremonias, durante las cuales se canta y se danza. En la edición francesa, por el contrario, denomina a este instrumento simplemente “tambor”; tampoco incluye el riachuelo “Gimeray”, afluente del Caraparaná, ni alude a la utilización de la planta “barbasco” como narcótico para neutralizar a los peces, aspectos que pueden encontrarse en la edición de 1948, donde profundiza en la lengua *minika*, hablada por el clan *nonuya*, y describe mucho mejor el contexto amazónico:

Las hormigas rojas que los indígenas llaman “iquiriño” o sea “la ronda”, y las de color amarillo oscuro, como de dos centímetros de largo, que los cacheros del Putumayo les llaman *tambochas*, atraviesan el bosque constantemente, sobre todo en los bajos, en manchas compactas hasta de tres metros de ancho por más de cien metros de largo, destruyendo todo a su paso, plantas, hojas, insectos, reptiles y hasta grandes animales, cuando éstos se quedan dormidos, porque estas como “la ronda” también viajan en la noche. [...] Los indígenas cuando duermen en el bosque, lo hacen a las orillas de las quebradas y prenden un gran fuego como medio de defensa. Con frecuencia se encuentran en los caminos, esqueletos de animales, comidos por las voraces hormigas (Quiñones, 1948, p. 122).

Antes de entrar en otros detalles, es relevante considerar las anteriores ejemplificaciones porque determinan diferencias sustanciales entre las dos ediciones de la novela. De esta manera,

se puede verificar que el autor quiso contextualizar mejor su obra para los lectores hispanoamericanos, incluyendo aspectos claves para comprender las atrocidades caucheras ocurridas en el territorio amazónico de Colombia.

Considerar esta obra como una novela amazónica de corte testimonial y sobre todo como un valioso aporte etnográfico dentro de la tradición literaria colombiana, nos obliga a revisar y analizar algunos aspectos paratextuales. En uno de los primeros estudios sobre la novela nariñense Jaime Terán (1987) afirma que la novela de este departamento —especialmente la del siglo XX— es un producto que ha mantenido características de idiosincrasia regional, pero sin alejarse de los lindes y el nivel de la novelística colombiana, puesto que desde su heterogeneidad ha aportado temas excepcionales para el país. Con respecto a la obra de Quiñones, Terán asevera que el

autor acude a su gran imaginación para mezclar la realidad geográfica con un poco de fantasía romántica, las bellezas naturales, la humanidad primitiva, conmovedora y sencilla con sus creencias, sus temores, sus supersticiones, su cultura, se encuentran allí magníficamente exaltadas, con el marco exuberante de la majestuosidad de la selva (p. 143).

Terán se limita a describir la secuencia literal de la novela, detallando el matiz exotista del texto, sin destacar sus intersticios metafóricos, elementos claves que este crítico descuidó en su estudio, en cierto modo enfocándose únicamente en el carácter historiográfico de la novela en el departamento de Nariño. Cecilia Caicedo (1990), por su parte, ubica la novela de Quiñones dentro de las categorías novela testimonial y novela de selva, junta con la de Alberto Montezuma Hurtado. Esa novelística,

a partir de los años treinta, adentrada en los patrones realistas, produjo con fuerza y abundancia la novela testimonial; esto es, que el documento sobre todo tipo de temas es el centro de su esfuerzo anecdótico. De tal suerte, que la novela acogió en su temática la explotación de campesinos y caucheros (p. 53).

*En el corazón de la América virgen* encaja muy bien en esta categoría; porque gran parte de su novela es testimonial. En sus páginas se destaca la relación con el espacio natural y las costumbres aborígenes. Conocimiento de primera mano confirmado por uno de sus comentaristas:

Más o menos por la misma época y no lejos de la maloca que Robuchon visitó, el colombiano Julio Quiñones pasó cuatro años entre los indígenas Huitoto Nonuya de 1907 a 1911. Quiñones prestó servicio en un contingente colombiano que fue enviado al río Putumayo en 1905 y, luego de un ataque militar peruano a un puesto cauchero colombiano del río Caraparaná, vagó perdido por el monte siendo acogido por los Nonuyas con quienes vivió varios años y aprendió la lengua. Años después, en un relato novelado escrito en francés narra sus experiencias en un modo polarmente opuesto al de Robuchon (Echeverri, 2010, p. 54).

Entre otras cosas, se puede decir que la explotación del caucho en la Amazonía colombiana fue un pretexto clave para que Julio Quiñones encriptara en su obra el tema de las caucherías, que llegaron a un exceso devastador en los primeros decenios del siglo XX. La selva fue para Quiñones un ambiente de comparecencia tribal, porque “el conocimiento directo de la realidad referenciada hace que la obra, más que ser una novela imaginada, sea un relato de una aventura vivida” (Caicedo, 1990, p. 81). Para esta autora, la estilística literaria utilizada por el novelista es insuficiente. Esto no significa, sin embargo, que su contenido mágico, ritualístico y ancestral haya perdido relevancia al ser publicada en Francia, pues en ella “confluye el deseo de incorporar el espacio poblacional de América más desconocido e ignorado, tal y como lo había revelado a nuestros ojos también la actitud de los europeos” (p. 83).

Respecto a los manuales de la literatura colombiana, de los cuales se espera una fructífera información sobre los escritores que han publicado novelas en el país, tampoco existe información acerca de la producción literaria de Quiñones. Por ejemplo, Fernando Ayala Poveda (1992), en “Literatura viva aborígen”, solo

destaca los aportes narrativos de *Yurupary*; más adelante, el autor dedica diversos apartados a novelas como *La vorágine* y *Toá*, pero no menciona *En el corazón de la América virgen*; esto indica que en las cinco ediciones del mismo manual, Ayala no incluyó otras posibilidades novelísticas que también hacen parte de la historia de la literatura en Colombia, solo una perspectiva canónica que olvida el aporte de las literaturas regionales al panorama literario nacional. Por otra parte, Raymond Williams (1991), en “La tradición costeña”, cataloga la novela de Quiñones como una “novela anacrónica por su tono romántico y por el tratamiento ingenuo que le da a la cultura indígena” (pp. 143-144), comentario que no da cuenta de los elementos metafóricos de la obra y que ignora una posible comprensión de la etnografía y la heterogeneidad cultural del país. Jorge Verdugo Ponce (2004) menciona la obra de Quiñones; sin embargo, no se indica nada concreto sobre su contenido. Hugo Niño (2008) destaca que la narrativa de Quiñones tiene la misma importancia y similar contenido que la novela riveriana. Además, considera que es un libro

derivado del mismo contexto y del mismo periodo de *El libro rojo del Putumayo*. El texto o, más bien, el intertexto de Quiñones, resultado de cuatro años de convivencia y observación en el Putumayo colombiano entre 1907 y 1911, fue recibido por los etnógrafos como literatura y por los literatos como monografía etnográfica, algo nada extraño dentro del modelo estético europeísta fundamentado en una rígida taxonomía (pp. 26-27).

Por otra parte, se encuentra el estudio de Echeverri y Landaburu (1995) quienes destacan que “las palabras y expresiones en lengua indígena consignadas en el libro son claramente uitoto del dialecto *mika*” (p. 45). Incluso, estos investigadores señalan que algunos de los personajes, como Efuysitofe, Ripetofe y Fusicayna, existieron y figuran en los registros de la comunidad de achiote a inicios del siglo XX, lo que significa que la novela está cargada de diversos términos y antropónimos tomados de la realidad. Quiñones propone un proyecto de recuperación de costumbres ancestrales y de importantes vestigios de la lengua

mika, que lamentablemente se perdieron durante el holocausto cauchero. Con respecto a los comentarios emitidos en 1925 por varios intelectuales y críticos en diversos periódicos de París, Lille y Marsella, se puede comprender que la primera edición de la novela de Quiñones tuvo gran acogida en el exterior, quizá porque su trama selvática cautivó a los lectores europeos. En la segunda edición (1948), se incluyó un fragmento del periódico marsellés *Le Soleil Du Midi*, del 6 de febrero de 1925:

*AU COEUR DE L'AMÉRIQUE VIERGE* de Julio Quiñones, es de ninguna manera una obra de imaginación. Desde las primeras páginas se comprende que el señor Quiñones ha vivido en medio de las hordas salvajes del Amazonas. Él se ha aplicado, sobre todo, aprendiendo su lengua, a estudiar sus costumbres, sus tradiciones. Un poco de fantasía romántica se mezcla a esta obra documentaria que atenúa ciertos aspectos que podrían aparecer demasiado geográficos; pero los amantes de viajes y exploraciones amarán este libro en el cual encontrarán al mismo tiempo que poéticas descripciones, sustanciales elementos.

Las bellezas de la naturaleza se encuentran allí magníficamente exaltadas. Es el Amazonas, el gran río soberbio y orgullo con su serenidad o sus cóleras; es el misterio de las selvas, el esplendor de su vegetación, las llamadas nocturnas de las fieras; el grito nostálgico de las cigüeñas y las gaviotas. Este libro es tan apasionador como los *Natchez* de Chateaubriand.

Allí se vuelve a encontrar completamente evocada la imagen de una humanidad primitiva, conmovedora y sencilla. Una raza vibra con sus creencias religiosas, sus supersticiones, sus costumbres, en medio de la frondosidad de la selva. Esta obra es infinitamente más completa que un diario de explorador o que un relato de viajes (pp. 6-7).

Aunque el reseñista francés destaca la afinidad de la novela con una obra de Chateaubriand, cabe considerar, sin embargo, que el parentesco no se reduce a copia, pues *En el corazón de la América virgen* se trasgrede el exotismo y la inocencia de la vida salvaje para reconfigurar un sentido alegórico del mundo, aquel que comparte la diferencia racial y otras formas de pensamiento. *Les Natchez* (1826), por el contrario, contemplan un viaje

imaginativo por las selvas americanas del Mississippi, en el cual el autor no tuvo la oportunidad de convivir con los nativos.

En suma, en el año 2016 la Editorial Diente de León nos sorprendió con una nueva edición de la novela de Quiñones, en ella, se comparte una presentación clave por parte de los académicos Eudocio Becerra Vigidima y Roberto Pineda Camacho, la cual, guarda gran afinidad con la tesis que desarrollaremos en este apartado. Se trata pues, del tema del jaguar, donde los prologuistas señalan que “parte del núcleo central de la novela lo configura, como se dijo, el gran jaguar o tigre que arremete sin piedad contra la comunidad nonuya y cual verdadera calamidad —según se mencionó— la pone en jaque” (2016, p.9).

Continuado con la reflexión de la novela, Vivas (2015) considera que la poesía es más antigua que la misma escritura, su naturaleza ancestral aún persiste en diversas comunidades ágrafas y a través de su canto la humanidad encuentra un vínculo más cercano con la naturaleza (p.76). En este sentido, el siguiente fragmento de la novela permite apreciar la valoración de la poética ancestral de los nonuya:

La selva se veía como encendida por la aurora... Un interminable desfile de indígenas, hombres y mujeres, cargados de provisiones, se internaban en el bosque cantando el himno matinal al sol: Gitoma money comuneide, naizo moto etiño mare comuine (Quiñones, 1948, p. 96).

Este canto al sol, que no aparece en la edición francesa, es traducido con una gran fidelidad a la lengua *mika* por Quiñones (1948) a pie de página: “¡Oh! Sol, que engendraste el día para alumbrar el camino del hombre” (p. 96). Dichas palabras poetizan la magnificencia selvática, rescatando una concatenación de imaginarios ancestrales que la novelística colombiana no ha valorado incluso hasta hoy<sup>11</sup>. Por ello, desde el inicio de la

---

<sup>11</sup> La excepción a desprecio de la poesía indígena-amazónica en la novelística colombiana es *Finales para Alma* (2013) de Selnich Vivas Hurtado. Allí se aprecia la cosmovisión ancestral de los *minika* del río Igaraparaná. A través de la sabiduría de las plantas sagradas del *jibie* (harina de coca) y *yera* (miel de tabaco) se convoca al canto, tal como en la novela de Quiñones.

novela se puede apreciar la confabulación de una selva incólume, totalmente diferente a aquella que dejó la destrucción cauchera:

Sobre las cimas orgullosas que se esfuman en el horizonte inflamado, las palmeras indolentes se mecen desdeñosas, los árboles gigantes y los árboles de caucho, yerguen impasibles sus cabezas temblorosas, desafiando la cólera de los vientos, la tempestad, la tormenta y el hierro que empuña la mano del hombre. De las chozas y cabañas, el humo, cual incienso místico, sube hacia los cielos, blanco y puro, humilde como el símbolo de la paz y la felicidad que reina en el hogar salvaje, donde la maldad no encuentra nunca asilo. [...] Y la hora del crepúsculo llega dulce y lenta... El sol ya moribundo flota en el horizonte como un nenúfar de oro en un lago de sangre, y derrama sus últimos destellos sobre la selva sonora, sobre la selva profunda (p. 15).

Como se puede observar en este fragmento, Quiñones embellece el maravilloso mundo de la frondosidad, pero entre líneas también enuncia que este espacio natural se encuentra invadido por el hombre blanco y su enemistad racial. Por tal motivo, a través de un nivel de narración extradiegético en tercera persona del singular, el autor no solo relata sucesos de una experiencia adquirida en la selva, sino que también aprecia sus agrestes sendas, que, sin lugar a dudas, son una alternativa amazónica que fortalece los lazos culturales de la nación colombiana.

La novela de Quiñones se desarrolla en dos líneas argumentativas: la primera gira en torno a la imposibilidad de Fusicayna (líder de la tribu nonuya) de vencer a su enemigo metamorfoseado en forma de un jaguar que devoraba a los habitantes de la comarca con el propósito de vengar antiguas guerras. Trampas bien elaboradas y ubicadas en puntos estratégicos no eran suficientes para atrapar a este felino devastador, que sabía perfectamente cómo apresar con cautela a sus víctimas. Sin embargo, dos valientes guerreros de la tribu de los Emuas liberaron las afligidas almas de los nonuyas al cazar

al jaguar. En tributo a la osadía de estos dos jóvenes guerreros, Fusicayna ofreció a Quega a su hija Moneycueño como futura esposa; pero la historia no termina allí, pues tras la muerte del felino, se propagó una terrible epidemia que acabó con la valiosa vida del jefe nonuya. Como segunda línea argumental, Moneycueño debe realizar un rito especial durante su boda con Quega, consistente en ingerir las cenizas de su padre —víctima de la epidemia ocasionada por el jaguar— con el fin de seguir los mandatos del clan y así perpetuar la existencia metafísica de Fusicayna. Luego de un año debía cumplirse la ceremonia, que no se efectuó, ya que un extranjero llegó a esta tribu enamorando a Moneycueño; poco después de cumplirse el himeneo, la nativa decidió quitarse la vida, dejando a Quega triste, desolado, y a su tribu sin la reencarnación y representación totémica de su líder.

En este sentido, desde su contenido escriptural amazónico, la novela propone una alternativa para repensar la cultura. Al entrar a escalpelo en el carácter etnográfico y testimonial de su contenido se pueden hallar múltiples sentidos que vislumbran la riqueza ancestral ostentada por la selva: no solo revelando “en sus formas, sus contenidos y el sistema de comunicación implicado, una mezcla de tendencias divergentes. Este fenómeno guarda una relación evidente con los procesos de interacción cultural” (Lienhard, 1990, p. 132). A través del discurso intelectual indígena, que enseña a valorar la vida, la naturaleza y el mundo, la novela permite que los personajes hablen desde su visión de mundo y no apenas desde la visión del autor formado en la cultura europea. Al interpretar la novela de Quiñones, se puede observar que su narrativa comporta una simbiosis particular, a discrepancia de otras obras de tema indígena, porque establece un puente alterno para revalorar los aportes culturales de la selva en la construcción de nuevas naciones desde la palabra solariega y a través de manifestaciones tribales que se resisten ante el apocalíptico régimen occidental.

En algunas comunidades amazónicas, el jaguar en su condición metafísica se considera como el artífice o demiurgo de

los clanes aborígenes. Un ejemplo claro de esta postura ancestral se puede encontrar en el cine, donde el felino funge como posible defensor de la selva, aquel que rechaza al mundo occidental. En *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), de Werner Herzog, *The emerald forest* (1985), de John Boorman y *1492. Conquest of Paradise* (1992) de Ridley Scott se notan esos elementos. En la primera, se recrea la execrable búsqueda de “El Dorado” por parte de los españoles en el Amazonas; en el minuto 57’, cuando Lope de Aguirre y su tripulación intentan hablar con dos nativos en medio del río, uno de ellos revela el presagio de sus antepasados, lo cual indica que la llegada de los hombres blancos a esas tierras selváticas se asemeja al asecho del jaguar sobre una comunidad indígena. En la segunda el jaguar que aparece hacia el final del *film* ruje fuertemente con el fin de rechazar los avances industriales que intentan deforestar la Amazonía brasileña. Y la tercera presenta una escena clave (1 hora y 49 minutos), donde Cristóbal Colón es atacado por un aborígen que ruje como jaguar; dicho acto violento es una metáfora visual que simboliza la defensa del nativo ante los invasores españoles. Bajo esta óptica, en la novela de Quiñones el jaguar es el felino que habita en la selva y venga a las antiguas tribus que fueron profanadas en guerras que datan de la época colonial; también representa, por ventura, al enemigo e invasor cauchero, aquel que desea exterminar la comarca de Fusicayna; dicha alegoría es una alternativa metafórica que advierte sobre el peligro que asecha al clan nonuya:

Aquellos habitantes de la selva, de mirada fría y profunda, aquellos gladiadores constantes de la áspera naturaleza, no tenían la costumbre de retroceder ante el peligro, pero ellos veían en ese tigre, de garras asesinas, la sombra de un ser invulnerable, execrable símbolo del infortunio de los hombres, contra el cual todo esfuerzo de resistencia es vano.

Era para ellos como un fantasma del pasado que erguía de repente en su camino, aterrorizándolos con su mirada terrible. Ese fantasma llevaba, amontonados en su corazón, viejos odios e internos rencores que habían dormido largo tiempo en el polvo del olvido; y ellos ahora estallaban en una cólera trágica,

reclamando sin cesar la venganza, la venganza de las tribus aniquiladas por los Nonuyas en la horrible carnicería de las batallas de otros tiempos (Quiñones, 1948, pp. 41-42).

Así, la presencia del tigre representa el etnocidio y las epidemias que trajo la empresa cauchera de César Arana a las selvas de Colombia; la novela de Quiñones apunta intertextualmente a una realidad ignorada en el país, ya que en las postrimerías decimonónicas y los inicios del siglo XX, las tribus uitoto, boras y andoques aún conservaban sus costumbres. Lo que no quiere decir como afirma Casement que “prácticamente eran gente primitiva e intacta cuando los primeros caucheros colombianos, que bajaron de las regiones establecidas en la parte superior del Putumayo, se localizaron en diferentes puntos a lo largo del trecho principal del Carapará y Igarapará” (1985, p. 17). Eran comunidades que habían conservado su estilo de vida a lo largo de siglos. Por esta razón, puede deducirse que en aquella época se quería incorporar a los indígenas como esclavos dentro de una nación uniforme, aquella donde los uitotos no eran reconocidos como gente, sino como animales, sin derechos. No se les respetó su forma de cantar al sol, al amanecer que da vida, todo lo contrario su imaginario mítico-religioso fue atacado, aunque en él se encuentran valiosas informaciones sobre la ley de origen, es decir, la vida y su preservación.

Al continuar con la trama de la novela, cuando Quega mata al jaguar, este despliega su aliento pestífero en forma de epidemia, alegorizando las enfermedades traídas por los caucheros invasores al territorio selvático:

Las fiebres palúdicas habían comenzado a turbar la calma de los habitantes de la tribu. Una violenta y nueva epidemia había hecho también su aparición, propagándose rápidamente y haciendo un considerable número de víctimas; los indígenas le llamaban “tutucco”, enfermedad exótica venida de otros climas, que no era otra cosa que la viruela. Fusicayna, él mismo, estaba atacado de la horrible enfermedad y todos los indígenas se preocupaban mucho por la vida de su jefe (Quiñones, 1948, p. 80).

Al asumir este discurso literario de manera escriptural y al haber convivido con los nonuya, el novelista denuncia metafóricamente la explotación y el etnocidio que César Arana y los otros caucheros, colombianos, peruanos, brasileños, ocasionaron en esta vasta región. Aunque Quiñones no represente los hechos violentos cometidos contra los indígenas de manera explícita, tal y como lo hacen Rivera y Montezuma Hurtado, su obra nos enseña cómo era la vida nativa y su forma de entender el mundo desde una visión centrada en los procesos vitales. Por esta razón, lo encriptado en esta obra es la manifestación de una voz aborígen que enuncia de manera latente su heterogeneidad cultural.

Para predecir si el jaguar causaría alguna otra desgracia entre la tribu, es relevante resaltar que la *yera* (tabaco líquido que todavía se usa a diario en las comunidades uitoto de hoy) brindó la posibilidad de establecer una intercomunicación metafísica entre los nativos, de tal manera que Oyma (de la tribu Jeduas), al beber esta planta sagrada, realizó un vuelo chamánico y afirmó que el tigre sería derrotado por un joven guerrero, pero que el felino dejaría una terrible desgracia: la epidemia (etnocidio cauchero) que exterminaría la floreciente comunidad de los nonuya. Asimismo, la esperanza de un mejor mañana entre los nativos se prolongó cuando Fusicayna invitó a su tribu a dialogar, y dicho acto se fortaleció con el *yera*, sobre todo cuando el anciano Gitomanqueño<sup>12</sup> compartió su sabiduría a los más jóvenes de la tribu. En su virtud de gran sabedor, expresó:

¡Amo las supersticiones tan queridas a las almas delicadas; respeto mis tradiciones, porque no reniego de mis antepasados; amo siempre la luz nueva del sol siempre viejo! El sol, ese eterno amor, cuyo calor es la vida de los seres. Yo he tenido siempre una profunda simpatía por los crepúsculos, porque esta luz atormentada tiende sus brazos, como en un supremo espasmo, hacia una nueva aurora (Quiñones, 1948, p. 37).

---

<sup>12</sup> Este octogenario cumple un rol importante en la historia de la novela, porque su sapiencia ancestral alude a la epopeya de Gitoma (sol), padre ancestral de los uitoto. En este caso, Gitomanqueño a través del *yera*, una planta sagrada y medicinal, presagia la barbarie que producirá la empresa cauchera de Arana en su clan.

Se puede decir que las anteriores palabras dejan ver una nueva aurora, la luz de un mundo resguardado por la naturaleza, un espacio que sabe cuidar del bienestar colectivo y de los seres que lo habitan. En su propia construcción de nación, los nonuya no necesitan gobernantes, porque su mandato es respetar las tradiciones de sus antepasados; los ritos y plantas sagradas les ofrecen paz interior y armonía selvática, porque es la madre natura quien les da el *jágyi*<sup>13</sup>, un soplo ancestral que ayuda a conservar el verdadero origen de la vida y a renovar la sapiencia que les permite habitar con destreza en la infinita floresta; además, la coca que mascan los sabedores durante el rafue, ceremonia de cantos y danzas, representa otra fuente de conocimiento de los nonuya, porque

si hay rafue, hay abundancia y salud en la comunidad. Durante el rafue se construyen y divulgan los saberes del entorno físico conocido (plantas, animales, territorio, enfermedades, recursos naturales, chagra, etc.) y las obras de creación colectiva, dentro de las que se destacan los cantos y las danzas de armonización. Canto y danza son los lenguajes empleados por los sabedores del bosque tropical húmedo para expresar sus conocimientos del mundo y su gratitud con la Madre Tierra. El rafue fija las reglas de educación, de comportamiento colectivo e individual y de administración de la cultura (Vivas, 2015, p.90).

Gitomanqueño, después de mojar nuevamente sus dedos en el *yera*, habló con la tribu de los nonuyas, donde sus palabras eran como una lámpara que guiaba a los jóvenes nativos que deseaban encontrar la sabiduría. Aquel lenguaje se convierte en una alternativa para mantener las leyes de la naturaleza y, con ellas, la paz entre las tribus:

¡El que vence sus pasiones es más fuerte y tiene más gloria que el que abate a los tigres, porque las pasiones son también fieras temibles que devoran sin piedad nuestros sentimientos

---

<sup>13</sup> Siguiendo a Vivas (2015) este término escrito en lengua minika significa “aliento de vida” y pertenece al *jagagi*, un género poético de los hijos del tabaco, la coca y la yuca. Es un canto dialogado que permite sustentar la existencia de “los clanes, los ríos, los pozos, las cascadas, las plantas sagradas, los alimentos; donde se ponen a prueba las leyes morales, intelectuales, los órdenes ecosistémicos” (p.121). Del mismo modo, Quiñones reitera el uso del *yera* como iniciador de las grandes narraciones de los nonuya.

y nuestro ideal; más terribles aún, que el infortunio mismo! (Quiñones, 1948, p. 76).

Esto permite entender que al aborigen que ha devorado la experiencia selvática durante su vida, con el tiempo la jungla también le devora su edad, de tal manera que su pasión es aprender más de la naturaleza, espacio que le permite propagar los conocimientos oportunos para alcanzar la fraternidad, porque su misión es transmitir la palabra épica de su comunidad, la de Gitoma, que “es la base de la memoria huitoto, de su ordenamiento simbólico, fuente de consulta e interpretación” (Niño, 2008, p. 247). En suma, en este primer recorrido por *En el corazón de la América virgen* se puede observar otro aporte importante en forma escripturada: el jaguar, alegoría del peligro y la invasión de los caucheros en tierras selváticas de la tribu nonuya; por tanto, la jaguarización como categoría en la novela de Quiñones, funciona como un —devenir animal (jaguar) que se manifiesta en devoración del enemigo—; o quizá un “yo-jaguar” que va más allá de la condición humana, es decir, el “pasaje hacia otra heterogeneidad suplementa su habla y se concretiza al manifestar el devenir en su cuerpo” (Ferreira, 2013, p. 154).

Quiñones, que optó por la denominación de *América virgen* para destacar lo profundo e inexplorado de la selva, también alude al sentido virginal de la nativa Moneycueño, mujer que no había experimentado en su vida el verdadero amor, solo las pasiones de la selva que la complacía en cada amanecer. Además, “en su carácter contemplativo, había algo de melancólico; ella había visto sonrientes auroras y lúgubres crepúsculos y bellezas misteriosas que la naturaleza virgen le dejaban, a veces en el alma, una inquietud indefinible” (p. 80). En la jungla, la vida se rige según las leyes de origen; en este caso particular, Quega, antes de casarse con Moneycueño, debía cazar y llevar leña a sus suegros como símbolo de respeto; su suegra, Nonoray, en gratitud por su trabajo le brinda casabe, carne ahumada, frutas frescas y cahuana, alimentos silvestres que representan la hermandad entre los clanes. Fusicayna, que murió tras la epidemia ocasionada por el jaguar, fue

incinerado y sus cenizas guardadas cuidadosamente durante un año hasta la víspera del rodorite, fiesta ancestral en donde, según las tradiciones de los nonuya, el espíritu de su jefe debía reencarnarse en una nueva vida, en este caso, en el hijo fruto de la unión entre Quega y Moneycueño; todo ello debía cumplirse según el mandato hereditario, pero no se efectuó, ya que sucedieron cosas imprevistas cuando un extranjero llamado Willy apareció en la selva tras huir de la esclavitud impuesta por la empresa de Arana:

Yo vengo desde lejanas tierras, continuó Willy, donde somos menos felices que vosotros, ¡vengo huyendo de los hombres!

Vosotros ¿tenéis? aquí el bosque, la amistad, el sol, la paz, y en cambio nosotros no tenemos sino un árido trabajo en tierras estériles, donde solamente el mal es fecundo.

Yo dejé el hogar de mis padres, bajé el Putumayo y establecido con otros compañeros en el bajo Caraparaná, teníamos nuestras moradas a las orillas de ese río, pero sorprendidos por gentes procedentes de La Chorrera, que codiciaban nuestros bienes, quemaron nuestras casas y varios de mis compañeros fueron asesinados por ellos; yo pude escapar internándome en el bosque (Quiñones, 1948, p. 132-133).

Este fragmento evidencia los despiadados sucesos que causó la empresa cauchera en la Amazonía colombiana. Aunque este hecho no aparece referenciado en la edición francesa de 1924, Quiñones (1948) no olvidaría esta trágica experiencia: en el “Capítulo X”, a pie de página comparte el siguiente testimonio:

El autor de este libro vio a Ifé en noviembre de 1907 en el puerto de la Unión (que ya no existe) sobre el Caraparaná, encadenado, lacerado su cuerpo con las huellas del ronزال y su orgullo humillado, llevando sobre sus espaldas, el equipaje de Víctor Coronado, un empleado de la empresa de La Chorrera, quien iba hacia el Giddima, en busca de los Yahuyanos y gran jefe de todas las tribus de los Güitotos, murió, según parece, en el camino, agotado de fatiga y a causa de sus heridas, maldiciendo a los biracuchas que llevaran el dolor, la vergüenza y la muerte y augurando que esas tierras tan fecundas, serían más estériles para ellos (pp. 133-134).

Volviendo a la novela, Moneycuerdo y Willy empezaron a compartir varias experiencias; ella, por ejemplo, le enseñó su lengua nativa, le contó historias y lo instruyó para enfrentar los peligros selváticos, de tal forma que paulatinamente se fueron enamorando. Durante esta convivencia, Moneycuerdo también le confesó los prejuicios que sentía por los biracuchas<sup>14</sup>, aquellos que asesinaron vilmente a su tío Ifé:

—Los biracuchas [...] ellos mataron a Ifé hermano de mi madre. Todos saben en la tribu que el gran jefe de los Yahuyanos fue abandonado en las soledades del Giddima y su cuerpo fue pasto de las voraces hormigas; por eso nuestra raza ha consagrado su odio a ellos, que nos han traído las enfermedades, los dolores y la muerte. Tú eres de esa raza, pero no tienes la culpa; tú también has sufrido como nosotros, tú no puedes ser malo, porque nosotros te hemos hecho bien (p. 134).

Por otra parte, al llegar el día de la fiesta del rodorite, Willy se enteró de que Moneycuerdo tenía que cumplir con el mandato sagrado, y que dicho acto no le permitiría estar con ella, quien no tenía derecho a amar a otra persona que no fuera Quega:

Moneycuerdo, silenciosa y pálida, como asombrada de esta triste visión, quería encontrar el silencio y la soledad; furtivamente, ella salió de la casa, buscando como un alivio, el seno profundo de la noche.

¿Dónde iba ella, sola, en medio de las sombras? Las tradiciones, por tanto, prohibían a las jóvenes salir de su morada a una hora tan avanzada. ¿Por qué se acercaba ella sin temor, sin escrúpulo hacia el agua durmiente y sombría del río solitario? ¿Qué fuerza la animaba? ¿Qué deseo insensato, qué pensamiento horrible inquietaba su espíritu para que ella violase así las leyes sagradas de las tradiciones de sus antepasados? [...] Ella evocaba todos los recuerdos de su infancia, el amor de su padre, la ternura de su madre, las dulzuras del hogar, el encanto infinito de la selva, y todo sin embargo, le era diferente; ella no escuchaba en su corazón sino la voz suplicante de Willy, hablándole de amor y de ternura en un lenguaje acariciador y

---

<sup>14</sup> En la novela, a pie de página, Quiñones (1948) aclara que este término hace alusión a los caucheros pseudo-blancos de Colombia y el Perú, aquellos capataces que maltrataban y mataban impudicamente a los nativos.

dulce que ella no había oído antes; como una obsesión, ella veía su imagen, donde se pintaba su profunda tristeza, y sentía su alma cautiva dirigirse hacia él. Su corazón se consumía, poco a poco, sin poder tomar un partido favorable en el horrible dilema: escuchar la voz de su corazón o la orden implacable del deber (pp. 222-223).

Al desarrollar la segunda secuencia argumental, es importante traer a colación el tema de la exogamia y el incesto. Estos factores, al ser heredados ancestralmente, están ligados a las prohibiciones tribales, que se ejemplifican en las vivencias de los nonuya; no obstante, hay que hacer una claridad. Si no se permite la exogamia con un forastero blanco, sí se permite la exogamia entre comunidades aledañas o culturas indígenas lejanas, como es el caso de la unión matrimonial entre Quega (emuas) y Moneycueño (nonuyas). En otros apartes de la novela, se puede observar un proceso mimético, puesto que al enamorarse del extranjero, Moneycueño hace que su madre siga su ejemplo, estableciendo lazos exogámicos entre Nonoray y Willy:

Como ella continuaba hablándole muy bajo, Willy la miró lleno de sorpresa, pero ella no escuchaba sino la voz de la naturaleza; en sus ojos profundos y negros ardía el deseo, ella lo tomó por el brazo y lo apretó fuertemente con una mano calenturienta y convulsiva, pero Willy la apartó suavemente, espantado sin poder escapar al brazo salvaje de esta mujer enamorada, que había guardado tanto tiempo en su corazón la confesión mortal de su amor (pp. 214-215).

En esta fase es necesario entender el porqué del suicidio de Moneycueño, pues ella no quería violar la palabra sagrada ni incumplir la tradición ancestral. La posible reencarnación de Fusicayna en su nieto simboliza el ciclo de vida constante en este clan; la exogamia se valida, pero al extenderse a otro ser que no es de la comunidad, y que en este caso es un extraño a las leyes de origen, se convierte en ruptura de la norma; por ello la hija del líder opta por quitarse la vida. Por su parte Willy, al ser un joven proveniente de una cultura ajena al pensamiento

ancestral indígena, generó instintivamente atracción en la madre de Moneycuerdo, aun sabiendo que su esposo Fusicayna estaba muerto. De este modo se puede comprender que la prohibición marca una barrera cultural en la selva: un individuo que presenta diferencias, en este caso culturales, no puede tener contacto sexual con alguien del clan; incluso se veda la presencia de las mujeres en los ríos cuando los nativos van a pescar con barbasco. En un primer momento, Quiñones establece la unión de dos etnias distintas a través del amor entre una nativa y un mestizo; pero lamentablemente esta alternativa fracasa, puesto que al final de la novela los dos personajes se suicidan, lo que simboliza los límites de la exogamia en el linaje nonuya.

La novela de Quiñones es altamente singular dentro la novelística colombiana, primero porque aborda con la sensibilidad propia del mundo indígena temas absolutamente desconocidos en la literatura colombiana y, segundo, por su contenido metafórico que rebasa los alcances de *La vorágine*, *Toá* y *El Paraíso del Diablo*. Su perspectiva etnográfica en torno a la intercomunicación chamánica a través del *yera*, la cahuana y el mambe, permite repensar la nación homogénea que se intentaba construir en aquella época, pues si los indígenas fueron estigmatizados como minorías, el autor de *En el corazón de la América virgen* reivindica sus legados ancestrales para repensar una posible nacionalidad pluricultural.

Por lo anterior, sin duda *En el corazón de la América virgen* es la primera novela amazónica en Colombia, primera no tanto por la cronología (*La vorágine* es también de 1924), sino por la gran densidad cultural y etnográfica que entrega esta obra a la literatura nacional. Quiñones desde su propia experiencia selvática, proyecta la selva hacia el resto del mundo, por ello quizás decidió publicarla primeramente en Francia. Además, es la primera en idear —la heterogeneidad cultural por el intercambio de experiencias y conocimientos entre el mestizo y comunidades nativas, así, esta novela enuncia la hipótesis de que la novelística colombiana se constituye heterogéneamente en la medida en que se incluya la selva dentro de su marco nacional—.

# Capítulo 3

*Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade: un mundo amazónico en diálogo con las vanguardias latinoamericanas

“Mucha tambocha y poco bizcocho, luchas son que al Brasil dejan mocho...” (Andrade, [1928] 2011, p.94).

Las alternativas literarias que han permitido legitimar la diversidad cultural en Latinoamérica, tienen resonancia en el epígrafe de arriba, el cual invita a reflexionar, cómo las masas amerindias buscan a través de sus saberes ancestrales y populares, un lugar de reconocimiento dentro de una localidad enmarcada por la homogenización nacional. En esta medida, *Macunaíma: el héroe sin ningún carácter* (1928) del escritor brasileño Mário de Andrade, funge como un puente alternativo para poner en diálogo la nación brasileña con su mundo amazónico, produciendo un discurso de enunciación atávica que ayuda a consolidar la heterogeneidad cultural del país y el continente americano.

Sin duda, la novela de Andrade es altamente indivisa dentro de la novelística brasileña, en primer lugar porque aborda con la sensibilidad propia del mundo amazónico, acervos amerindios ignorados en esta literatura, incluso en la vanguardia latinoamericana (interesada por otro tipo de rupturas del canon) y, segundo, por su gran densidad etnográfica que rebasa los alcances de otras novelas coetáneas como *La vorágine* de José Eustasio Rivera. Su perspectiva amazónica entorno al sentido mítico y su intercomunicación selvática, permite reflexionar el dualismo entre selva y ciudad, ciertamente la modernización capitalista e industrial del Brasil cobraba vida en el ambiente citadino, la jungla también es un circuito que produce conocimiento intelectual a través de los saberes ancestrales, porque en las culturas étnicas “el mito explica la vida y entrega un marco de referencia para las

conductas individuales y sociales. Tiene además otra función, la de la comunicación con sus deidades” (Pizarro, 2009, p.204).

En la edición crítica de *Macunaíma* preparada por Casa de las Américas en 2011, João Cezar De Castro Rocha propone dos maneras clave para entrar a estudiar esta novela. En primer lugar se encuentra la tonalidad vanguardista de la narración como movimiento cultural e histórico; en segundo lugar, se puede leer como una obra base de la literatura brasileña que habla de las circunstancias socioculturales del país. No obstante, también se podría proponer otro tipo de enfoque para comprender su vasto contenido, como puede ser la categoría amazónica como enunciación latente dentro de la fenomenología vanguardista latinoamericana y el panorama de la novelística en Brasil. Por esta razón, Candido (2007) señala que Mário de Andrade en *Macunaíma*:

Comprendió alegremente leyendas de indios, dichos populares, obscenidades, estereotipos desenvueltos en la sátira popular, actitudes ante lo europeo, mostrando cómo a cada valor aceptado en la tradición académica y oficial correspondía, en la tradición popular, un valor recalcado que necesitaba adquirir la condición de literatura” (p.169).

Al anterior supuesto, se suma además del contenido amazónico, los vestigios africanos que también están presentes en la novela y que amplían su sentido de heterogeneidad cultural.

En esta óptica, las artes en Brasil tuvieron la oportunidad de innovarse gracias a la proyección cultural de la Semana de Arte Moderna realizada en São Paulo en 1922, lo que permitió al país adentrar sus primeros manifiestos literarios y modernistas en las famosas vanguardias latinoamericanas, las cuales, se encontraban en pleno apogeo. Años después, Mário de Andrade publicó *Macunaíma*, en la que se puede observar meramente una tendencia modernista que rescata el acervo amazónico. Es una novela cargada de bastante humor y sentido ancestral, lo que significa que la obra no se limita en una sola categoría de análisis como lo antropofágico (devorador del régimen occidental), sino también es una alternativa para entender la cultura y la literatura latinoamericana desde la popularidad brasileña y su espacio

selvático; por ello *Macunaíma* “basado en el legendario indígena de la región Amazónica, bridará la encarnación cabal de ese anti-héroe aborigen” (Campos, 1981, p. 40).

Mário de Andrade como uno de los principales modernistas brasileños, se preocupó por revalorar las tradiciones de la Amazonía instalándolas en una suerte de diálogo estético con la vanguardia literaria, lo que ratificaría que *Macunaíma*, sea la primera novela vanguardista que juega con los imaginarios silvestres y que pone en alto relieve las particularidades de una narración de ruptura con la tradición literaria en Brasil, ya que “para disponer de técnicas narrativas novedosas, con frecuencia los relatos de vanguardia se dedican a explorar un tópico: la autorreferencialidad, la tendencia a dar mayor realce a formas y técnicas con respecto a contenidos” (Eraso, 2011, p. 171). Asimismo, es dable tener en cuenta que en *Macunaíma* muestra la cosmovisión indígena y su vitalidad misticante gracias a que su autor devela el rudimento, pues las experiencias amazónicas —que insertan un nuevo movimiento literario de vanguardia en términos de oralidad mitológica— se debe a la influencia de Theodor Koch-Grünberg<sup>15</sup>, un viajero alemán explorador de las florestas en la Amazonía a inicios del siglo XX y que posteriormente publicó como experiencias de viaje el libro *Vom Roroíma zum Orinoco* (1924). De esta manera, Mário de Andrade en Schwartz (1995) señala:

Pois quando matutava nessas coisas topei com Macunaíma no alemão de Koch-Grünberg. E Macunaíma é um herói surpreendentemente sem caráter. Vivi de perto o ciclo das façanhas dele. Eran poucas. Inda por cima a história da moça deu enxerto cantando para otro livro mais sofrido, Tempo de Maria... Então vem vindo a idéia de aproveitar para un romancinho mais outras lendas casos brinquedos costumes brasileiros ou afeiçoados no Brasil.

[..] (Este livro afinal não passa duma antologia do folclore brasileiro).

---

<sup>15</sup> Cuando exploró la Amazonía colombiana logró documentar valiosos aportes sobre las lenguas y tradiciones de los nativos Huitoto. De tal manera que su trabajo también sirvió como fuente etnográfica para recrear en la película *El abrazo de la serpiente* (2015) del director Ciro Guerra, las cosmovisiones amazónicas de sus indígenas, cuyas simbologías e imaginarios se asemejan a las costumbres ancestrales que Mário de Andrade plasmó en su novela *Macunaíma*.

(Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea um conceito étnico nacional e geográfico) (pp.551-552).

El anterior comentario refleja un hallazgo autóctono-tribal que permitió a Mário de Andrade en su novela, emerger un nuevo discurso cultural amazónico dentro la cultura nacional y su canon literario ilustrado. Además cabe agregar que la narrativa marioandradina subvierte la causalidad del espacio entre selva y ciudad, lo que le aprueba como escritor de vanguardia “compenetrarse con lo externo para que el adentro se convierta en interior gestante, la más alta alquimia, el inicio de un nuevo adentro, de una nueva vida” (Eraso, 2011, p.173). Así, la propuesta literaria del escritor brasileño, ofrece un lugar de enunciación exiguamente trabajado dentro de la literatura latinoamericana, porque su interés modernista fue reivindicar el espacio amazónico y la cultura popular del Brasil dentro de un proyecto de nación que estaba siendo homogenizado por el capitalismo y la industria europea.

Al revisar el diario de viaje de Theodor Koch-Grünberg, se puede observar que Mário de Andrade recreó su personaje central de la novela gracias a los mitos y leyendas que el alemán recopiló en el segundo tomo de *Vom Roraima zum Orinoco* (1924). Dichos relatos fueron contados al explorador por dos nativos que dominaban gran parte del conocimiento amazónico, estos fueron: Mayuluaípu de la comunidad Taulipáng ubicada en la Sierra del Roraima y Mösecuaípu del clan Arekuná resguardados en el río Caroní y sus afluentes de la Guayana venezolana. —A pesar de que las dos comarcas habitaban en lugares diferentes, sus cosmovisiones ancestrales ostentaban de similar simbología; incluso, veneraban a los mismos dioses y seguían las mismas leyendas sobre héroes, entre ellos, el creador de la naturaleza y los animales, Makunaíma—.

Pues bien, lo que hace aún más singular la novela de Andrade, es que su tonalidad narrativa está cargada de leyendas

y mitos amazónicos que para la época no eran compatibles con la erudición de las letras y el conocimiento enciclopédico. De similitud forma, dichas tradiciones orales presentaban acontecimientos maravillosos, como:

Trasformaciones de muy diversa clase de hombres en animales, de hombres y animales en objetos de la vida ordinaria y viceversa. Tratan de utensilios mágicos, hombres antropófagos y monstruos en forma de hombres y animales. [...] Son anécdotas llenas de humor, algunas de una comicidad grosera, que provienen de épocas muy distintas y que aún en la actualidad deben su existencia al placer de fantasear, según se puede reconocer por algunos rasgos completamente modernos” (Koch-Grünberg, [1924]1981, p.17).

Estos elementos típicos de la Amazonía brasileña y venezolana, fueron claves para la creación de *Macunaíma*, es allí donde su obra cobra un valor único dentro de la novelística brasileña y por supuesto la vanguardia latinoamericana, porque en aquella época, todavía a ningún modernista se le había ocurrido —amalgamar imaginarios entre la selva y la ciudad—, generando así, un texto prodigiosamente polisémico. Además, Andrade fue muy oportuno al incluir en su novela aspectos tribales para otorgarle un nuevo sentido artístico y cultural a su país. De tal manera que al haber entrelazado el poderío selvático conjuntamente con el auge capitalista de la ciudad, hizo que su obra cobre un valor sugestivo dentro de la literatura brasileña, convirtiéndola, —en una novela amazónica de vanguardia—, ya que en el espacio agreste los nativos también cuentan narraciones modernas que desbordan la fantasía primitiva.

Con todo, al revisar *Macunaíma*, se puede hallar múltiples valores epistémicos que hacen parte del mundo amazónico, esto es, que si la crítica especializada ha encontrado en esta obra una estética antropofágica, también existe la posibilidad de entrar a leer la novela en su abstracción selvática, pues la danza, el canto, el rito (intercomunicación entre plantas sagradas coca, tabaco y cazabe), las costumbres, los presagios y su mitología circunscrita en seres sobrenaturales, hacen que el texto no represente tan solo el dualismo entre lo primitivo y lo civilizado, sino también la

vindicación de un patrimonio amazónico que se insurrecciona ante la cultura hegemónica.

La influencia amazónica de *Macunaíma* trasmutado en arte moderno se acaece en la selva, donde Andrade empezará a justificar el humor carnavalesco de su trama, de tal manera que la idea de un nuevo lenguaje literario se verá reflejada en la búsqueda de su autonomía amerindia y su propia identidad brasileña. De esta manera, entre la manigua brasileña aparece Macunaíma<sup>16</sup>, un ser sin carácter que no le gustaba hacer casi nada, a duras penas decapitar las tambochas que circundan en su caserío, lo demás le genera tedio, por ello, él dirá: ¡Ay qué flojera! Sus dos hermanos<sup>17</sup> Maanape y Yigúé son las principales víctimas de las travesuras de este héroe, al igual que sus cuñadas a lo largo de la historia; sin embargo, Macunaíma “a los viejos les tenía respeto y frecuentaba con aplicación la muruá la poracé el toré el bacororó la cincog, todas esas danzas religiosas de la tribu” (Andrade, 2011, p.4).

Macunaíma no es ningún héroe, porque en el trascurso de la novela todo lo hace mal, incluso es miedoso y huye varias veces de sus enemigos, pero su especialidad es jugar con sus cuñadas, por ejemplo, la madre del héroe pidió a su nuera Sofará que llevará a pasear por los matorrales a Macunaíma, lugar donde este personaje se convirtió en un agraciado príncipe y lograron jugar en varias ocasiones. Este aparte de la novela enuncia dos aspectos sustanciales que tienen relación en la tradición amazónica, el primero se trataría de un posible incesto político, puesto que Macunaíma al haber tenido relaciones sexuales con su cuñada representa los tipos de tabú que se mantienen en la selva. No obstante, hay que aclarar que, dicha eventualidad expone a mayor medida una exogamia entre comunidades aledañas, puesto

<sup>16</sup> Siguiendo a Koch-Grünberg (1981), Macunaíma es el dios cristiano para los nativos Akawoío y el héroe de los Taulipánng y Arekuná. Su nombre presenta la siguiente etimología Maku=malo y ima=grande; es decir, “el gran malo”. No obstante en la novela, representa al héroe sin ningún carácter.

<sup>17</sup> Estos dos personajes fueron referenciados del diario de viaje de Koch-Grünberg (1981); por tanto, se dirá que Zigé=nigua (Yigúé) es el hermano menor de Makunaíma, es el más astuto con mayor poder mágico; por su parte, Ma'nápe=semilla de totuma (Maanape) es el de mayor edad y casi no sirve para nada (p.18).

que Macunaíma es descendiente de tez negra de los Tapañumas, en cambio la mujer de Yigüé es una natural amerindia.

En segundo lugar se encuentra la conversión del héroe en príncipe, aquí se presenta la primera interpelación ante el sistema europeo que la vanguardia brasileña manifestará; puesto que Andrade utiliza como pretexto el espacio natural de la selva para contrastar dos razas, donde la blanca aparentemente representa la belleza dominante, pero aquella que será devorada por la nativa: “la muchacha le tarascó el dedo gordo del pie suyo y se lo tragó. Macunaima chillando de alegría tatuó el cuerpo de ella con la sangre del pie” (Andrade, 2011, p.8). También se puede observar que la cultura amazónica alegóricamente devora a la occidental, Andrade alude a que la cultura brasileña no depende de la occidental, fragmentando el estigma de que América es una especie de apéndice de Europa. Dicho aspecto se puede evidenciar cuando el príncipe luego de caer de un bejuco tras jugar con la maromera tiene una especie de ilusión óptica:

Quando el héroe dejó de ver estrellitas, buscó a la muchacha y ya no estaba. Iba enderezándose en su búsqueda, cuando de un gajo bajo, encima suyo, el temible bramido del puma perforó el silencio. El héroe se acurrucó de miedo y cerró los ojos para ser comido sin ver. Entonces se escuchó una risita y Macunaíma se llevó un escupitajo en el pecho. Era la moza.” (Andrade, 2011, p.8).

“El jaguar, signo de canibalismo en la cosmología amerindia” (Ferreira, 2013, p.150), también representa en la novela cómo la cultura brasileña intenta devorar a la foránea, en este acápite, Andrade (2011) empieza a construir el mensaje antropofágico, demostrando que el modernismo brasileño fue un movimiento de vanguardia latinoamericana.

En *Macunaíma* se puede ver que el hambre es una constante que trasciende en la comunidad del héroe, por tanto, el cazabe es el alimento que va a mitigar dicho problema. Además, es interesante ver cómo los personajes de la novela utilizan el conocimiento amazónico para pescar, por ejemplo, el barbasco es una de las

plantas de la selva que sirve para neutralizar los peces y así atraparlos fácilmente. Esto indica que Andrade incluye en su obra diversos detalles sobre las tradiciones aborígenes, otorgándole al contenido novelístico mayor legitimidad etnográfica. De similar manera, en el segundo capítulo aparece uno de los seres más populares de la selva llamado El Currupira, un protector de los animales y la naturaleza, quien además tiene el poder de hacer extraviar a los sujetos que ingresan a la manigua, tal y como quiso hacerlo con Macunaíma luego de haberle dado un trozo de carne de su pierna.

Por otra parte, es relevante resaltar cómo Macunaíma logra convertirse en Emperador de la Selva, luego de luchar a muerte con Ci, la Madre de las Matas:

El héroe se le echó encima suyo para jugar. Ci no quería. [...] Al héroe le estaban dando. [...] Al final, viéndoselas color de hormiga porque de veras no podía con la amazona, el héroe largó a huir llamando a los manos:

¡-Socórranme que si no mato! ¡Socórranme que si no mato!

Los manos acudieron y agarraron a Ci. Maanape trenzó los brazos de ella por detrás mientras Yigüé con la murucú le daba un macanazo en el coco. Y la icamiaba cayó sin auxilio sobre los helechos de la soto-selva. Cuando quedó bien inmóvil, Macunaíma se acercó y jugueteó con la Madre de las Matas. Vinieron entonces muchos carapaicos mucho guacamayo-rojo tuies guaros pericos, mucho papayago a saludar a Macunaíma, el nuevo Emperador de la Selva-Espesa (Andrade, 2011, pp.20-21).

Macunaíma logra empoderar su trono en la floresta al lado de la icamiaba con quien le gustaba jugar mucho, hasta que el héroe llegó a sentir pereza por corresponderle a cada instante. En este punto, el rol del emperador y su compañera guerrera representa el erotismo, el placer omnipresente en el espacio selvático junto a su ambiente tropical. Los dos guardianes de la selva tuvieron un hijo que murió a causa de beber leche del seno de Ci que en la noche anterior fue absorbido por la Boa-Prieta (serpiente negra del Amazonas o Boiúna). Lo destacable en este capítulo es la intersección de los imaginarios selváticos, pues la Boiúna como el Currupira o Curupira son las formas espectrales

por las cuales en la Amazonía se puede reinventar la vida; es decir, dichos imaginarios permiten resignificar los orígenes y con ellos la existencia en cada territorio aborigen, irrumpiendo además con los paradigmas preestablecidos por mitología occidental. Es aquí donde Andrade demuestra que la vanguardia no solo consiste en inventar nuevos lenguajes estéticos, sino también reinventar tradiciones olvidadas que permiten revalidar las deidades amazónicas.

Luego de despedir al hijo del héroe con un solemne ritual silvestre, Ci, tiene que subir al cielo y convertirse en estrella, pero antes, obsequia a Macunaíma un Muiraquitán<sup>18</sup> en forma de caimán, es aquí donde inicia la línea argumental de la novela, puesto que el héroe tendrá que cuidar este preciado tesoro, que en cierto modo, también simboliza la —riqueza amazónica y su belleza paradisíaca—, por ello, la piedra es de color verde y posee la forma de un reptil y sólo se la puede encontrar en los afluentes del Amazonas. Asimismo, en este tramo narrativo Andrade sostendrá un discurso que resignifica el mundo amazónico, a pesar de que el personaje principal se dirija a la ciudad y se contagie de la imaginería occidental e industrial, siempre existirá una realidad nativa que estará en tensión con la hegemonía cultural. Lamentablemente, Macunaíma se da cuenta que extravió su piedra tras huir de la cabeza de Caipe, quien había engañado al héroe en forma de Boa-Prieta. Conjuntamente con sus hermanos buscaron el amuleto en el río, preguntaron a todos los animales allí presentes, pero nadie daba razón del Muiraquitán. Un pescador había encontrado el amuleto verde dentro del estómago de una tortuga, pero él la ferió a Venceslao Pietro Pietra, un hombre adinerado que vivía en la ciudad de São Paulo.

Macunaíma está dispuesto a recuperar el regalo de Ci-estrella antes de llegar a la ciudad, debe dejar su conciencia tranquila en la isla Marapatá junto al río Negro en Brasil. Este acto significa también que debe renunciar a su albergue selvático y su legado tribal, puesto que dicho conocimiento no será de

<sup>18</sup> Ci, al ser una amazona guerrera, comparte este talismán mágico como símbolo de protección. Además, Siguiendo a Pizarro (2009) se creía que las Amazonas eran “mujeres célibes que llevan consigo a los hombres cuando quieren sexo y que luego los dejan ir. Las Amazonas se encuentran una vez al año con sus amantes” (pp. 64-65); esto ayuda a comprender que la Muiraquitán se otorgaba al hombre en tributo por su servicio sexual.

mayor utilidad en la ciudad, donde todo funciona mecánicamente. Igualmente, otro de los actos que distorsiona la cultura amazónica del héroe, es cuando se introduce en un río encantado, lo cual, dicho ensalmo dio como resultado que el personaje central de la novela cambie su color de piel, “cuando el héroe salió del baño estaba blanco, rubio y con ojos zarquitos; el agua había lavado la prietura suya. Y nadie podría ser capaz de señalarlo como hijo de la tribu retina de los Tupañumas” (Andrade, 2011, 38). Se puede corroborar entonces, que Macunaíma entra a la civilización con una nueva identidad, incluso, su imaginario silvestre choca con la visualidad citadina, su sentido organoléptico se trastorna y nada parece ser como en su comarca:

De mañanita le enseñaron que todos aquellos píos berridos cuqueadas soplidos ronquidos rugidos no eran nada de eso, sino que eran cláxones campanitas pitos bocinas y que todo era máquina. Los pumas no eran onzas pardas, se llamaban fordcingos hupmobiles chevrolés dodches hispano-suizas y eran máquinas. [...] ¡Eran máquinas y todo en la ciudad era solo máquina!” (Andrade, 2011, pp.41-42).

Venceslao Pietro Pietra era Piaíma, un gigante antropófago. Su altura representa la cultura hegemónica de occidente, además en la mitología Jone'wó este personaje cumple el rol de jaguar, lo que significa que es un devorador de la cultura nativa, por tanto, Macunaíma tendrá que luchar con él no solo para recuperar la Muiraquitán, sino también para no ser devorado por la cultura superiora. Sin embargo, el héroe en un primer intento fue cazado por el gigante, pero su hermano Maanape quien era hechicero y no había perdido su don ancestral cuando se sumergió en el agua encantada, logró revivir al héroe a través de un ritual amazónico: “llegando allá puso al cesto en pie soplándole humo y Macunaíma fue saliendo medio entamalado aún y muy dado al cuás de entre las hoja: Maanape dio guaraná pal mano que quedó de nuevo tronconudo” (Andrade, 2011, p.48).

La pluralidad de voces amazónicas en *Macunaíma* es latente, esta vez el héroe intentó nuevamente recuperar su tesoro y no le

importó disfrazarse de francesa (prostituta) para seducir al gigante para que le cuente donde guardaba su piedra, pero nuevamente fue un intento fallido. Posteriormente, Macunaíma recurre a otras alternativas como sus deidades africanas (Echú) y amazónicas (Tupí) en Río de Janeiro. Allí encontró a Tía Ciata una descendiente afro experta en el rito vudú. Sus rezos invocaron a Jigüe-Bufeo conocido en la Amazonía como Bôto, un ser apócrifo en forma de delfín que le gusta seducir a las mujeres, y a la diosa africana de las aguas llamada Yemanyá, con el fin de traer al demonio Tentador para que le dé una golpiza al Piaíma. El héroe en aquel acto de brujería pudo vengarse del gigante hasta dejarlo ensangrentado. De esta manera se puede ratificar que Andrade constituye en su novela, una suerte de pluralidad de voces amazónicas, puesto que no deja hablar a una sola representación identitaria, sino más bien busca construir varias unidades discursivas dentro de la unidad textual. Mito y literatura se cohesionan para legitimar los valores amazónicos y africanos en Brasil frente a un espacio modernista que intenta soterrar lo autóctono; esto es, que las fuentes tribales utilizadas en la composición rapsódica de la novela, permiten emerger un nuevo discurso vanguardista en Latinoamérica, donde la perspectiva occidental no es la única voz, y que la cosmovisión ancestral también enuncia un mundo de miscegenación tribal por antonomasia.

En el capítulo IX se presenta una epístola bastante sugerente en la que el héroe se dirige a las Amazonas en un lenguaje erudito. Dicho paratexto funciona en la novela como una interpelación de la cultura brasileña con su paraje amazónico y la lengua Tupí en contra de la idealización portuguesa. De similar sentido, la carta enuncia una añoranza que siente el protagonista al no poder recuperar su imperio ancestral:

Como veis pues, asaz hemos aprovechado esta posada en ilustre tierra de pioneros y si no descuidados el talismán nuestro, por cierto también, no ahorramos esfuerzos ni vil mental, en aprender las cosas más principales de esta eviterna civilización latina, para que iniciemos cuando sea nuestro retorno a la Mata-Virgen, una serie de mejoramientos, los que

mucho nos facilitarán la existencia, y difundirán más nuestra prosapia de nación culta entre las más cultas del Universo. Y por ello ahora os diremos algo sobre esta noble ciudad, puesto que pretendemos erigir una igual en vuestros dominios e imperio nuestro (Andrade, 2011, p.90).

Volviendo al caso del Muiraquitán, Macunaíma una vez derrotó al gigante, pudo recuperar su talismán, no obstante, nuevamente se verá en aprietos, pues luego de salir de la civilización paulista, Macunaíma fue acorralado por tres monstruos amazónicos, bicho Pondé, Mapinguarí y Oibé, todos eran antropófagos. Con los dos primeros no tuvo mayores contratiempos, en cambio con la culebra amazónica sí, porque el héroe comió sin permiso el mondongo que estaba preparando para alimentarse. Macunaíma fue perseguido por este monstruo por extensas distancias. Al llegar al vasto río amazónico del Brasil, el Araricoera, fue recibido como un extraño por su cara pálida, el héroe quería recuperar su conciencia y con ella su vida natural ya que el Araricoera representaba su mundo amazónico, su carácter tribal.

Hacia el final de la novela se puede ver que Macunaíma pierde del todo el Muiraquitán, Ururalo el monstruo del río se lo tragó, esto indica que el héroe derrochó la mínima identidad amazónica (emperador de la selva) que le quedaba, dejándose contagiar desde su llegada a la ciudad por la civilización europea. Ni su principal instrumento de caza como era la cerbatana le importaba, lastimosamente un revólver que compró en São Paulo fue su único medio de intimidación frente a sus enemigos. “Entonces Macunaíma dejó de encontrarle gracia a esta tierra. [...]Macunaíma se encontraba aún medio indeciso sin saber si se iba a vivir al cielo o a la isla de Marajó” (Andrade, 2011, p.194). En *Macunaíma* es constante encontrar que varios personajes se han convertido en estrellas, sin duda el autor enfatiza en varios acápites el génesis de los cuerpos celestes y su relación con el mundo terrenal, este tipo de sucesos son comunes en los imaginarios amazónicos, puesto que cuando un miembro del clan muere, sus familiares confían en que su espíritu seguirá existiendo en forma

de estrella, pues “la Vía Láctea es el camino por el cual las almas de los difuntos van al más allá” (Koch-Grünberg, 1981, p.24); por tal razón, el héroe decide irse al cielo en busca de un futuro promisorio, pues en la selva lo había perdido todo:

La Osa Mayor es Macunaíma. Es el mero mero héroe pernimocho que de tanto penar por la tierra sin bizcocho y con mucha tambocha, se fastidió de todo, y se fue por ahí paseando con la nostalgia mortal a su lado por todo el vasto campal de los cielos (Andrade, 2011, p.197).

En el epílogo de la novela se puede extraer que la selva está totalmente invadida por la soledad, ya que hace falta la presencia de su emperador, Macunaíma. Toda la influencia occidental que recibió en la ciudad brasileña causó la pérdida de su buen carácter, el de un nativo que tiene el ardiente anhelo de defender su mundo amazónico. Lamentablemente el héroe en la isla Marapatá “agarró la conciencia de un hispanoamericano, se la enjaretó en la cabeza y se dio bien de la misma manera” (Andrade, 2011, p.172); lo que significa que a su identidad estética (blanca) se sumaba una identidad ideológica (europea).

Para finalizar, sin duda la novela de Andrade se distingue por su sugestiva técnica narrativa, pero la reivindicación del mundo amazónico actúa como una política de resistencia ante el régimen avasallador de occidente que se ha apoderado de la brasileña tal y como se puede observar con aquellas reliquias que guarda en su castillo el italiano Venceslao Pietro Pietra. La crítica de la lengua erudita (portuguesa), el uso de regionalismos, la implementación de distintos presagios populares y entre otros elementos de la tradición amazónica, hace que la novela de Andrade confirme su bandera brasileña en la vanguardia latinoamericana. Así, en *Macunaíma*, la cosmovisión amazónica es una propuesta contra-hegemónica, la novela trasgrede la estética de la literatura en Brasil, posicionando una ética del pensamiento amazónico que sin duda permite reorganizar el mundo desde los imaginarios ancestrales.

# Capítulo 4

Oni Xuma e Icaro: potencias de vida selvática en *Las tres mitades de Ino Moxo* (1981) de César Calvo

En “La mirada anterior”, palabras preliminares que dedicó Octavio Paz a *Las enseñanzas de don Juan* (2001) de Carlos Castañeda, señala que “la ficción literaria es ya un documento etnográfico” (p. 9), lo que nos invitaría a pensar que la novela *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (1981) de César Calvo, también funge como un documento literario de gran carga etnográfica. Nos permite reflexionar cómo desde el espacio selvático se producen múltiples imaginarios que a través de las de plantas sagradas y los cantos amazónicos se puede resignificar la cultura, porque en las tradiciones del pensamiento aborigen circundan *otros* saberes que se descentralizan de las realidades cotidianas, pero son tan posibles como la realidad del mundo en el cual se nos enseñó a vivir. Por esta razón no es venturoso decir de entrada, que la novela de Calvo no se limita tan solo a narrar una experiencia de viajes alucinógenos que develan acontecimientos banalmente surrealistas, sino también comparte una concatenación de escenarios cósmicos que trasgreden paradigmas occidentales de cultura.

Lo sugestivo de la novela de Calvo, es su mecanismo testimonial-narrativo que ahonda en un mundo cíclico donde el tiempo es indeterminado, la historia cronológica del Perú se desvanece, copulándose *otra* historia alternativa a través de las múltiples voces chamánicas que aparecen a lo largo de la obra. Cada vuelo chamánico es una recuperación del tiempo perdido, una experimentación ascética de los cuerpos que transitan por —la mística de la ayawaskha, aquella planta sagrada que deviene guardiana de la Amazonía, una potencia de vida selvática que reafirma la heterogeneidad de pensamiento intelectual en América Latina—.

El nivel de narración homodiegético en *Las tres mitades de Ino Moxo*, nos permite observar que el protagonista decide explorar la frondosa selva peruana para conocer a Ino Moxo, el mayor sabedor de los amawakas, que en su lengua nativa significa “Pantera Negra”. Este chamán amazónico es el guía espiritual de Calvo, quien le enseñará los valores epistémicos de la naturaleza producto de la sabiduría de la oni xuma (ayawaskha, ‘soga-del-muerto’), un instrumento ancestral que emula a mayor profundidad la capacidad de reconocer otras realidades alternas en el mundo, otras axiologías que ayudan a comprender la relación cósmica entre hombre y naturaleza. De este sentido, la cosmovisión amazónica presente en la novela de Calvo, exhorta la heterogeneidad de la cultura y la literatura latinoamericana, porque las visiones y experiencias relatadas en el texto, no pueden ser consideradas como evasiones de los límites de la conciencia, todo lo contrario, la potencia sagrada que estimula la ayawaskha, concibe la realidad como una fuente de sabiduría que altera la razón occidental, a ello nos referimos a que es un mundo paralelo al nuestro que puede ser tan legítimo siempre y cuando se evada la mirada panóptica que nos heredó occidente; de hecho, “para ver la otra realidad hay que dudar de la realidad que vemos con los ojos” (Paz, 2001, p. 21).

Visto así, Ino Moxo enseña a Calvo la potencia de mirar a través de la ayawaskha con el propósito de reconocer otras realidades que van más allá de un simple visión, además este chamán se apoya de los icaros (cantos amazónicos) para trasportar al neófito a un mundo totémico, donde además los sentidos con la ayuda del estado enteógeno se apoderan del tiempo y el espacio de una manera alquímica para legitimar la más poderosa simbiosis entre todos los seres vivos de la naturaleza; por tanto, las visones del novelista peruano sirven como fuentes testimoniales para entrelazar los tres hemisferios heterogéneos del Perú (Costa, Sierra y Amazonía), en una suerte de vigilia y sanación histórica. El chamán amazónico que orienta a César por las sendas del oni xuma, es el mayor portador de la sabiduría

selvática, a pesar de que es un mestizo, él supo apropiarse del conociendo de las plantas sagradas gracias a su maestro Ximu, con el propósito de —saber administrar el poder sobrenatural que mantiene en equilibrio la existencia humana—. Como brujo “se propone con todas esas manipulaciones romper la visión cotidiana de la realidad, trastornar nuestras percepciones y sensaciones, aniquilar nuestros endebles razonamientos, arrasar nuestras certidumbres —para que aparezca la *otra* realidad—” (Paz, 2001, p. 25).

En esta mirada, Ino Moxo cumple el rol de ser el mayor sabedor-hacedor de la floresta tras haber heredado la sapiencia ancestral de su maestro Ximu. Aunque Manuel Córdova no posee sangre mestiza pues su padre era blanco (virakocha) y su madre Uru (incaica), su carácter chamánico es una apuesta por defender la Amazonía peruana que ha sido invadida por las transnacionales, “-winchester contra flechas, imagínese usted, armas de repetición contra lanzas de palo, y solo para despojar a los indios de sus tierras llenas de árboles de caucho” (Calvo, 1981, p. 96). Por esta razón, su nombre en amawaka traduce “Pantera Negra”, félido que deviene guardián<sup>19</sup> de la selva, en el estado metamorfoseado de chaman-jaguar. De este modo, Ino Moxo aprende los secretos de la cultura ashaninka o campas del río Mishawa y en agradecimiento de aquel aprendizaje, César proyecta con su novela aquellas visiones de mundo ancestral que trasgrede el apelativo de primitivismo, confirmando que el salvajismo lo acreditan los caucheros porque agredieron la selva y sus tradiciones culturales.

Cabe señalar que dentro de los estudios críticos contemporáneos, no se ha interpretado correctamente la representación literaria y la significación del estado enteógeno que producen las plantas sagradas, insertándose el apelativo de

---

<sup>19</sup> Se puede interpretar en la novela que Ximu rebautizó a Manuel Córdova con el nombre Ino Moxo, “Pantera Negra”, porque su raza proviene de los virakochas, aquellos caucheros que invadieron la Amazonía peruana, y que la comunidad amawaka los asemeja como el peligro del jaguar: “antaño, muy antaño, cuando el gran otorongo cayó sobre los campas y los dispersó” (Calvo, 1981, p.70). Sin embargo, este brujo aprendió el conocimiento de su maestro convirtiéndose en shirimpiare (jefe-brujo); en otras palabras, en el protector y guía espiritual del clan de los amawakas.

“droga” que producen la alteración de la conciencia; en otras palabras, se ha deslegitimado todas aquellas obras literarias que aparentemente no ofrecen valores epistémicos para los estudios literarios. La novela de Calvo evade dichas marginaciones eurocentristas del farma-poder y se concentra en representar un discurso sensorial que —promueve la existencia de un conocimiento intelectual amazónico, que entendido desde una perspectiva sensorial de la ayawaskha, vindica las deidades de las culturas amazónicas, clarificando la existencia de *otros* conocimientos alternos—.

Con lo anterior, no es posible dudar del gran poder sanativo que producen las plantas sagradas y su importancia para entender la creación desde una mirada diferente al sentido panóptico de la evangelización cristiana. Agenciando dichos aportes epistémicos de lo ancestral, tenemos la experiencia particular que el poeta francés Antonin Artaud vivió en 1936 en México con el peyote<sup>20</sup>. El cacto sagrado le permitió dejar su cuerpo pútrido por el opio e introducirse dentro de una experiencia ascética, que a su vez le asintió dejar su mundo occidental y aprender del mundo ancestral de los Tarahumaras. La alternativa que permitió a Artaud liberar el alma de su cuerpo purulento, se encuentra refugiado en el organismo vegetal del peyote, dicha planta sagrada acompañada del canto y la danza, ofreció al iniciado un viaje supremo por diversas dimensiones no convencionales, así como también, un vasto conocimiento inalienable que purgó la opresión infernal de su ser. Encontrar la sensibilidad aurática de su alma le implicó explorar la sabiduría atávica de los tarahumaras, pues el cúmulo de sucesos ordinarios que había vivido en Europa se resignificó en la mitificación del ciguri; por tanto, su experiencia, también es una —potencia de vida—, pues aprendió a liberar su alma y elevar su condición espiritual hasta alcanzar el punto supremo de su existencia.

---

<sup>20</sup> El etnógrafo Wade Davis (2004) en su libro *El río: exploraciones y descubrimientos de la selva amazónica*, recopiló varias expediciones científicas y etnobotánicas que el estadounidense Richard Evans Schultes experimentó en México. En ellas se explica que el peyote representa para los tarahumaras el *hikuli*, el ser espiritual sentado al lado del Padre Sol; asimismo, expresa que es una planta muy poderosa que porta cuatro caras y permite percibir la vida en siete dimensiones (p. 82).

Lo que Artaud<sup>21</sup> compareció con el peyote funcionó como una vía alterna para llegar al conocimiento ancestral, búsqueda incansable por hallar la verdad profunda en el mundo cósmico de los tarahumaras. Su lenguaje es más decidor cuando su cuerpo atraviesa el umbral de la razón y encuentra su alma en un estado supremo, esto significa que su mente no está alucinando, sino que se encuentra en tensión entre la divinidad cristiana y el conocimiento ancestral. Es dable resaltar que Artaud a través del peyote quiso conocer y aprender de la cultura mágica de América, puesto que su mundo occidental se encontraba en decadencia social, de tal modo que su experiencia leída como documentación etnográfica, contribuye al amplio saber que produce el ciguri, ya que esta construye una lógica alter(nativa), una nitidez intelectual indígena dentro de la cultura racionalista. La conciencia en el peyote es corpórea, y lo aparentemente ilógico es el secreto de una categoría que explica el orden del mundo y su vitalidad; “de todos los esoterismos que existen, el esoterismo mexicano es el único que se apoya aún sobre la sangre y la magnificencia de una tierra cuya magia sólo los imitadores fanatizados de Europa pueden ignorar” (Artaud, 1995, p. 122).

Pensemos entonces, que la purga de Artaud funcionó como la transustanciación del cuerpo en luz espiritual, después del vuelo enteógeno su vieja conciencia occidental, sanó:

El peyote devuelve el yo a sus orígenes verdaderos.

[...] Pues, hay una cosa que los sacerdotes del peyote de México me ayudaron a advertir y que el poco peyote que tomé abrió en mí consciencia. Que en el hígado humano donde se produce esta alquimia secreta y esté trabajo a través del cual el yo de todo individuo escoge lo que le conviene, lo adopta o lo rechaza, entre las sensaciones, los deseos, que el inconsciente

---

<sup>21</sup> Para Artaud el opio posee la virtud de regresarle la realidad, mantenerlo estable, aparentemente sin delirio ni alucinación. Por su parte en Walter Benjamín, el hachís que experimentó en Marsella le permitió pasar el umbral entre la tristeza que sentía por su país natal y el síntoma extasiado de la alegría. “Y al acordarme de aquel estado, me inclino a pensar que el hachís sabe persuadir a la naturaleza para que nos habilite —de manera egoísta— ese despilfarro de la propia existencia que conoce el amor” (2015, p. 20). Así como Artaud encuentra el punto supremo de su alma cuando el peyote embriaga su hígado, Benjamín halla el cenit de sus sentidos cuando el cáñamo índico estalla sus pulmones de placer y euforia.

le forma y que componen sus apetitos, sus concepciones, sus creencias verdaderas, y, sus *ideas*. Es ahí que el yo se vuelve consciente y que su poder de apreciación, de discriminación orgánica extrema se manifiesta. Porque es ahí donde Ciguri trabaja para separar lo que existe de lo que no existe. El hígado es el filtro de lo inconsciente, pero el bazo es la respuesta física de lo infinito (Artaud, 1995, pp. 323-325).

Lo anterior indica de alguna manera que, el peyote no le permitió entrar a un mundo nuevo, sino salir de un mundo falso (el movimiento surrealista occidental). Asimismo, la experiencia de Calvo con el oni xuma, no le permitió evadir los límites de su conciencia, al contrario, utilizarlo como instrumento para aprender a distinguir la realidad occidental de la peculiar realidad amazónica. Además, logró reconocer otros orígenes diferentes a su identidad mestiza compareciendo la heterogeneidad tribal que guarda cada ser en el mundo. La ayawaskha por tanto, es un puente alterno para sentir el espíritu de los innumerables organismos que habitan en la selva como también el anverso y reverso del ser humano: cultura y aura espiritual. Así, el conocimiento de la oni xuma, mantiene mutua relación con el nativo amazónico, porque así como Artaud mantuvo sus nupcias sagradas con el peyote para aprender de la sabiduría de los Tarahumaras, Manuel Córdova consagró sus órganos con la armonía de la ayawaskha para encontrar la felicidad que necesita el hombre junto a la naturaleza; es allí donde estos dos neófitos llegaron a las plantas ancestrales como objeto a estudiar, pero en el camino de la experimentación, se convirtieron en el objeto estudiado por los maestros del ciguri y la oni xuma.

En esta medida, la novela de Calvo no se limita a un trabajo literario-testimonial producto de un reportaje, también devela potencias de vida en el sentido en que la ayawaskha acompañada con tohé produjo en el protagonista-autor, un amplio sentido para ver las cosas que para otros, en condiciones aparentemente normales, son estigmatizadas como alucinaciones. Sin duda, la magia verde que contiene cada entresijo esta novela, es una marca evidente de que existen poderíos selváticos que van más allá de

la vida humana, en el primer capítulo por ejemplo, de manera singular Ino Moxo describe lo indescriptible del elemento aire, todo porque en su sentido ancestral está la maestría para escuchar la creación, es un intérprete de la trascendencia orgánica, que también se puede apreciar como poética ancestral:

El *jergón*, al revés, también se mimetiza pero a propósito: conforme crece va adquiriendo su piel un color marrón moteado, de hojarasca brillante, y solo puedes distinguirlo por su aura, por ese resplandor que el jergón deja en el sitio *por donde va a pasar*, como aviso, como ánima. Tantas y tantas existencias oyes, tanta callada sabiduría escuchas cuando escuchas la selva (Calvo, 1981, p. 26).

La sabiduría que escucha Ino Moxo en el vuelo chamánico, es la que comparte a Calvo en las pintas, de alguna manera, aquellos sonidos funcionan como icaros que orientan al viajante por sendas inefables, quizá tortuosas, pero también ostentosas de magia amazónica. La selva dicta a Pantera Negra lo que Calvo debe escuchar, ver y sentir desde la visión del oni xuma, “porque todo lo que uno va a escuchar, todo eso suena, anticipado, en medio de la noche de la selva, en la selva que suena en medio de la noche” (Calvo, 1981, p.30). El tohé sumado a la ayawaskha potencializa la visión durante el viaje enteógeno, es una potencia más que se adhiere al poderío selvático, “tomando tohé se ve todo, me dijo, lo sucedido y lo por suceder, nada se escapa” (p. 58).

Ahora bien, el icaro<sup>22</sup> en la novela es una potencia más de vida, porque el canto dentro de las tradiciones amazónicas ayuda a armonizar los estados de la naturaleza. El icaro es una canción mágica que ayuda a invocar a los espíritus de los antepasados, icarar, es por tanto, rezar con música para trasportarse a la realidad que en verdad es posible. El icaro es una potencia de vida porque le da vida al nativo, así como él le entrega vitalidad

---

<sup>22</sup> Los icaros en *Las tres mitades de Ino Moxo* guardan un legítimo acienciamiento con los anents de los shuares representados en *Un viejo que leía novelas de amor*, pues de similar manera, son cantos o plegarias que sirven para pedir el crecimiento de las plantas, perpetuar la vida de los animales y el buen uso de los conocimientos en el mundo selvático.

al manguaré<sup>23</sup> para que sus sonidos sigan retumbando en la selva y así convocar a los clanes para la fiesta y hallar el júbilo de compartir la tranquilidad que se encuentra en la Amazonía. En la selva, los icaros cumplen diferentes funciones, existen cantos para curar con oni xuma, para proteger, para intercambiar conocimientos y para celebrar la vida. Los icaros son fundamentales para acompañar el performance de los nativos quienes pintan sus cuerpos con achiote y wito. Por ejemplo, en el caso de Hildebrando, el mayor brujo de la magia verde en Pucallpa, icara a los enfermos diciendo:

*Ira Ira Iraká*

*Kura Kura Kuraká*

*Nai Nai Nai*

*Epirí Ririritú*

*Yamaré*

*Yamaré Yamararémo...*<sup>24</sup> (Calvo, 1981, p. 114).

Es interesante observar en la novela de Calvo cómo un canto puede curar a una persona enferma, durante el rito su dolor se intensifica, pero efectivamente el icaro mitiga el mal hasta concluir la curación. Por ello, el icaro es una potencia de vida que confluye entre el conocimiento del poder y poder del conocimiento como diría el propio Ino Moxo, quien maneja adecuadamente la sabiduría del icaro que se canta con la memoria

---

<sup>23</sup> El manguaré es un instrumento sumamente importante para las culturas amazónicas, es tan remoto que desde 1540 en la expedición del país de la canela, los nativos Arawak de la región Orinoco-río Negro proclamaban sonidos de guerra en contra de los invasores españoles, Francisco de Orellana y Gonzalo Pizarro. Esta acotación se puede ver muy bien representada en la novela *Argonautas de la selva*: “pronto todo el río se llena con el ruido de los tambores. No es un golpe cualquiera ni incierto. Los tambores tienen un lenguaje. Hay inteligencia coordinadora en el ritmo de las percusiones. [...] Seguramente se conciertan para avisar el peligro y la novedad de los hombre blancos. Y precisa ganar la delantera antes de que se agrupen los indios a quienes llaman el tambor de guerra con su idioma misterioso” (Benites, 2002, p.56). Asimismo, este tambor ancestral lo podemos encontrar confluído en un mismo sentido armónico para declarar guerras o celebraciones de fiestas sagradas en otras obras amazónicas como las que hemos mencionado a lo largo de este estudio. Cabe agregar, que Pizarro (2009) señala que el nacimiento del tambor se debe al producto de una deidad, en la que un hijo producto del incesto se convierte en árbol, para luego ser transformado en manguaré (p.204).

<sup>24</sup> Este icaro podría significar según el protagonista: “/Cura, Cura, Cura acá/, /Espiritu/, /Llamaré/, /Llamaremos/”.

del corazón. En *Las tres mitades de Ino Moxo*, a partir del tercer capítulo podemos seguir reflexionando sobre la categoría de potencia de vida, ya que desde dicho apartado el protagonista comienza a contar su más afectuoso acercamiento con la Pantera Negra en lo más recóndito de la selva:

-¿Podría contarnos cómo, no siendo usted amawaka, ha llegado a jefe de los amawakas?

-.....

-Su piel no es de indio puro, habla usted mejor que un blanco...

-Soy amawaka -me interrumpió-. Purísimo amawaka.

Hijo de chori más que de virakocha, hijo de andino más que de blanco, es cierto, pero también descendiente de urus por parte de mi señora madre...

-Don Hildebrando dijo que usted...

-Soy legítimo yora -se mortificó-. Yora, que ustedes conocen solamente como amawaka. Ino Moxo, eso soy (Calvo, 1981, p.222).

Con lo anterior es clave reflexionar la cuestión de identidad, lo cual, Ino Moxo enseña a sus visitantes que la raza no se define por pigmentación, ni mucho menos en clave genética, sino también puede establecerse de manera performativa. Ximu lo eligió como su sucesor porque observó en él la potencia para saber utilizar con responsabilidad los conocimientos de la selva, aunque Pantera Negra confirma que es un hijo de chori (hombre de los Andes), mantiene su legítimo carácter tribal como yora (nativo amazónico), esto permite confirmar que —la identidad no existe únicamente en noción de sangre-raza, sino también es de carácter performativa, cuerpo-cultura—. Además, otra de las razones por las que el curaca mayor de los amawakas, depositó la confianza en Manuel Córdova desde que tenía trece años, es que depositó la esperanza<sup>25</sup> en este hombre mestizo quien protegería el futuro de su nueva familia que se encontraba al borde de la aniquilación cauchera:

<sup>25</sup> Mientras que en la novela de Calvo, la esperanza de Ximu para salvaguardar su comarca tiene que ver en que Ino Moxo debe enseñar a los amawakas a utilizar escopetas para liberarse de los caucheros, en la novela *Un viejo que leía novelas de amor*, el honor es alcanzar la venganza ante los colonos pero sin las armas de fuego, solo con el poderío arcaico de la cerbatana.

-Los amawakas somos pocos, bien pocos, tú lo has visto. Entre los que vivimos aquí y los de más abajo, de otros sitios, no pasamos de doscientas familias. ¿Sabías que llegamos a ser miles en el tiempo de Ximu? Los virakochas nos fueron exterminando, reduciendo. Solamente por nuestras tierras, por eso nos mataban. Y mataban también a muchas gentes de otras naciones, jíbaros, yaminawas, aguarunas, tzipibos, mashkos. Porque nuestros territorios estaban llenos de balata, eran zonas con mucho árbol de jebe, puras veredas gordas de caucho, dicen que para el progreso de la Patria. Así andan diciendo hasta ahorita. En nombre del progreso fue que nos despojaban y nos baleaban... (Calvo, 1981, p.225).

Continuando con esta hipótesis, se puede observar en la novela que Ximu utilizó las potencias de vida para guiar a Manuel Córdova hasta los amawakas y convertirlo en su discípulo. Aquellas potencias de vida le permitieron como maestro icarar con ayawaskha a Ino Moxo para que llegue hasta su clan:

Con un icaro de esos fue que el maestro Ximu me hizo venir, de llamado. Como si yo fuera espíritu de protección, así me hizo venir. Y antes de echar al aire su icaro para mí, Ximu tuvo que dietar, hacer ayuno. Porque el ayawaskha. Como todo vegetal que sabe, tiene cuatro requisitos: no sal, no azúcar, no grasa, no sexo durante todo el tiempo que dure la preparación, la toma y sus efectos. Ayunó Ximu para poder llamarme, después tomó ayawaskha y me icaró. Y vine. No podía sino obedecer. Porque se trata de una sabiduría de siglos, muchos muertos dietando, equivocándose, desde la época de nuestros padres urus, desde antes de los inkas, muchos muertos... (Calvo, 1981, p 227).

Para Ino Moxo dicha experiencia le permitió volver a nacer, pero esta vez como un amawaka más de la Amazonía peruana. Este discípulo y heredero de la sabiduría de Ximu, aprendió desde niño a manejar el conocimiento de las plantas sagradas, desde aquella instancia el infante comprendió que el oni xuma es una potencia de vida que posee un poder mágico e inigualable, pues a través de aquella planta podía presagiar el tiempo futuro, distorsionar el presente y retornar al pasado:

El gran maestro Ximu, yo lo vi siendo niño, reciencito cuando fui raptado, él me hizo presenciarlo como primer aprendizaje, se puso a pensar fuerte, fuerte, llamando a los espíritus, comenzando los ritos de venganza. Ayunaba en el monte, dietaba sin clemencia para con su cuerpo, ingería oni xuma cada día, ayawaskha mezclada con hojas de tohé, para nutrir más visiones, y con hojas de coca para adivinación, visiones plateaditas, doraditas pero bien reales, naturales. ¡Quitáitre, quitáitre, llamaba el brujo. ¡Tranquilo, tranquilo!, así llamaba. Y bebía wankawisacha para limpiar el ánimo, para poder separar el ánimo del cuerpo y enviarla lejos, lejos, en el tiempo, la bebía juntándola con el oni xuma, y también ingería chirisanango, y uchusanango en otras ocasiones. Yo, muchachito, trece años tenía, aprendí a ver las visiones que él veía. Él me dictaba todas las visiones para que yo fuera aprendiendo. La última vez que estuve así, mirando sus visiones de llamado, sus visiones de venganza contra los virakochas, me quedé como tieso, bajó mi presión sin yo sudar. El jefe Ximu tuvo que echarme de cabeza al río Mishawa para que yo reaccionara. Yo continuaba sin parar en las visiones, ya mejorcito de mi cuerpo pero ídem de mi ánimo. Fue esa la primera vez que Ximu me *separó*. Y mi ánimo veía (Calvo, 1981, p. 243).

Una vez Ino Moxo se enroló con el vasto conocimiento de las plantas y los diversos cantos amazónicos, aprendió a distinguir e imitar perfectamente los sonidos de los animales, aprendió a hablar sus lenguajes, para poder emprender los vuelos chamánicos con el fin de dominar con destreza las potencias de vida sagrada en la selva. Por medio de la oni xuma, el otorongo negro pudo escuchar los espíritus de la vegetación, controlar sus poderes para proyectarlos al mundo al ritmo de los icaros, ya que “el ayawaskha es puerta, sí, pero no para huir sino para eternar, para entrar a esos mundos, para vivir al mismo tiempo en esta y en las otras naturalezas, para recorrer las provincias de la noche que no tiene distancia, inabarcables” (Calvo, 198, p.254). A pesar de que la luz de la oni xuma es negra, ésta tiene el propósito de

iluminar la salud para que entre en el cuerpo enfermo, por esta razón no es una simple planta que activa los sensores del cerebro para producir alucinaciones, todo lo contrario, es una potencia de vida que cura, porque las plantas confluyen con otras palabras, “desamarran potencias, liberan otras fuerzas. Si la persona que oye mis palabras tan solo sabe oír mis palabras, es una lástima pero no interesa ya se hallan las potencias por ahí, desde el aire, recorriendo y trasformando el mundo” (p.p. 256-257).

El oni xuma entonces, es una potencia de vida porque activa la memoria del corazón, lo cual genera que los cantos del chaman produzcan ecos ondulatorios cargados de gamas estelares, múltiples alquimias corporales, de tal manera que la visión se convierte en una experiencia formidable e irreplicable para el invitado. La potencia de vida entonces, es la que persiste en su resplandor natural, a pesar de que se intente desaparecer su esencia, perdurará como un cuerpo ínfimo sobre el aire, “los ashaninkas dicen que soñar es hablar con el aire, que durante el sueño se despierta a la vida de otro tiempo, a una de las vidas del tiempo de esta vida. Lo que se mira desde el oni xuma es tan real o mucho más real” (Calvo, 1981, p. 308); la ayawaskha es una -potencia de mirar-, e Ino Moxo con sus icaros fue Pachakamaite: Padre-Dios de la selva.

*Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* es heterogénea de otras novelas amazónicas por su gran resonancia chamánica para demostrar una valiosa mirada etnocentrista que trasgrede los límites de la ficción. Por ello, Ino Moxo comparece amawaka, para sentirse uno de ellos a pesar de que su raza demuestre lo contrario, pues él mismo sintió el dolor ajeno, de aquellos amazónicos que resistieron con sus potencias de vida el régimen cauchero: “hasta ahora recuerdo la crueldad de Fizcarrald y de sus mercenarios. Y de solo pensar que aquellos genocidas eran hombres, hasta hoy, por momentos, me dan ganas de nacionalizarme culebra, o palosangre, o piedra de quebrada, cualquier cosa...” (Calvo, 1981, p. 273).

Para terminar, la novela de Calvo comparte un discurso disímil que comparte diversas resonancias acústicas de

realidades alternas, que van más allá de la simple cotidianidad humana. De hecho, propone una virtualización de saberes que permiten dinamizar la representación selvática, irrumpiendo las miradas hegemónicas que se ha establecido desde la conquista de la Amazonía. Sabemos que la presente novela es una apuesta etnográfica para dar a conocer la sabiduría ancestral de los amawakas, también es un texto que establece múltiples líneas de fuga para evocar la intelectualidad amazónica.

# Capítulo 5

*Finales para Aluna* (2013) de  
Selnich Vivas Hurtado: el polvo  
ínfimo del cuerpo amazónico

“Ninguna escritura nos exime  
del delito.  
Semilla es  
de las decapitaciones” (Sveta, 2008,p. 3).

**F***inales para Aluna* (2013) de Selnich Vivas, es una novela que invita a repensar el esteticismo de la novelística colombiana, pues su autor de una manera sugestiva, trasporta el espacio selvático y toda su simbología amazónica hacia el mundo académico en Alemania, lo que implicaría analizar detenidamente su proyección intercultural, así como también, su gran enunciación etnográfica que entrega a la cultura nacional, pues se puede apreciar gran parte del pensamiento ancestral de la cultura indígena *minika*, comunidad que aún habita en el río Igaraparaná en la Amazonía colombiana. Además la novela de Vivas, se puede leer como una posibilidad transgénero que desvirtúa la idea de que la selva está homogeneizada por una sola tendencia sexual, sino también desde lo amazónico se puede reflexionar la diversidad, pues como bien expresa Judith Butler, “el género se construye culturalmente” (2007, p. 54).

Así, pues, *Finales para Aluna* es la historia de una nativa lesbica, que en el desarrollo de la novela, se presenta a través de un heterónimo que le permite desempeñar diferentes roles, Rita Feind (cristiano), Sveta Aluna (literario) y Nĩmairango (espiritual o chamánico). Esta lideresa indigenista fue aparentemente raptada en la ciudad de Freiburg en Alemania, por ir en contra del sistema capitalista que se encarga de explotar la tierra sagrada de la Amazonía, pero, lo que realmente se ve a lo largo de la narración es que su cuerpo fue desmembrado por su amante

Barbara Ehinger, rectora de la Universidad de Freiburg, quien además la decapitó dejando como trofeo tan solo su cuero cabelludo (*scalp*). Más adelante se suscita algo insólito para la cultura europea, pues se realiza en la Catedral de Freiburg la primera minga amazónica en la historia alemana, donde las participantes feministas proclaman la liberación de Rita. No obstante, por intereses políticos y para no desatar una guerra diplomática entre Alemania y los movimientos aborígenes de América Latina, la canciller Angela Merkel, decide conjuntamente con las victimarias del crimen suplantar a Aluna con una vietnamita de similar apariencia física, quien utiliza la *scalp* de Nĩmairango para mitigar la protesta, devolviendo la tranquilidad en la ciudad de Friburgo.

Con la anterior línea argumental sobre la novela de Vivas, son múltiples las entradas para encontrar un diálogo crítico, pues el solo hecho de hallar una representación nativa-lésbica en la narración, ya es una interpelación hacia la cultura homogénea que se presenta en Alemania, asimismo, realizar un rito en medio de la Catedral de Freiburg, también es una trasgresión a la norma católica de Europa. De este modo, en la novela de Vivas hay una suerte de cuerpo extraño, porque en un primer momento no se define su identidad, ¿europea o amazónica? En segundo lugar, el tipo de cuerpo que se re-crea en *Finales para Aluna*, es un cuerpo sin órganos (fragmentación del ser), en el cual, Aluna alcanza el punto supremo de su existencia cuando logra la desorganización de sus entrañas a través de la intercomunicación chamánica admitida por el empleo de plantas sagradas.

Así, en la obra encontramos una tensión cultural que implicaría pensar las dominaciones de representación; esto es, reflexionar críticamente posibles categorías, como: —la decapitación, las máscaras y el polvo ínfimo del cuerpo amazónico—, puesto que a través de las personajes que representan a una determinada nacionalidad en la novela, las europeas por ejemplo, intentan minimizar a la cultura nativa en una especie de grilla biopolítica;

pues la *scalp* de la protagonista, alegoriza la decapitación de la cultura amazónica, lo abyecto para la cultura occidental.

En la novela de Vivas, encontramos en primera instancia un secuestro simulado, aparentemente Los Ángeles de la Civilización (grupo paramilitar) son los que quieren eliminar a Sveta, pero, es la Rectora de la Universidad de Freiburg quien la despedazó en su propio cuarto de estudio por razones de celos fruto de un triángulo amoroso-lésbico, “el *scalp* se puede quedar como trofeo del amor colectivo; pero el resto del cuerpo debe desaparecer definitivamente y lo antes posible. No me importa que lo tengamos que quemar” (Vivas, 2013, p. 42). De esta manera, se supone un falso secuestro político con la indigenista quien estaba en contra de las multinacionales más poderosas del planeta, aquellas que en varias ocasiones amenazaron con aniquilarla, “—no tenemos tiempo; la van a obligar a hacer huelga de hambre, pues se negará a comer en cautiverio. —O la van a trozar” (Vivas, 2013, p. 18); por esta razón, la rectora inventará un plan que le permita enmascarar la muerte de su amada Aluna.

Bárbara, luego de fragmentar el cuerpo de Sveta, recordó el afecto que sentía por ella, su amor había nacido por atracción intelectual, “mi Aluna era más la fuerza en el pensar que la belleza exótica. Menos la mujer diminuta y más el poder que me imantaba. Esa mezcla de anarquismo eslavo y de beligerancia indígena” (Vivas, 2013, p.18). De alguna manera, esta podría ser una de las razones por las que desea conservar su *scalp* como trofeo con el fin de eternizar su sabiduría aborigen, sin duda una reliquia que simbolizaría el triunfo del pensamiento europeo sobre el nativo. No obstante, el cuero cabelludo también representa el conocimiento ancestral de la cultura amazónica, aquel que la protagonista va a regresar a través de un *rafue* (canto de poder, vuelo chamánico) para recuperar su identidad, porque el rol de Rita Feind gira en torno a múltiples identidades y máscaras. Su carácter amazónico es meramente espiritual, aunque sus genes provienen de una madre checa alemana de Bohemia y de

un padre nativo de la Sierra Nevada de Santa Marta, quienes se conocieron en Praga en un Encuentro de Juventudes comunistas, esto le permite de algún modo ser una mujer militante de las culturas indígenas suramericanas, defendiéndolas frente aquellos mecanismos europeos que intentan reducirlas o aniquilarlas, “a Sveta Aluna se la llevaron para acallar nuestras voces, para silenciar y ocultar los crímenes de la multinacional germano-china Kulturerde, para negar los derechos ancestrales a la felicidad de los pueblos más antiguos de América” (Vivas, 2013,p. 24). De este modo, Aluna en vida, fue una mujer que trasmitió con sus cantos otras formas alternativas de concebir el mundo, enseñando en la academia occidental que aún prevalecen formas ejemplares de pensar y vivir en armonía con la madre natura.

En esta perspectiva, la desaparición del cuerpo de Nímairango, representa la aniquilación del pensamiento amazónico, puesto que al suplantarse un secuestro político por un crimen pasional, Barbara Ehinger y sus cómplices Polinka y Nadjenka, intentarán borrar su existencia a como dé lugar. Por tanto, la rectora realiza una especie de tzantza occidental, en el caso de los amazónicos shuares<sup>26</sup> reducen la cabeza del enemigo y la guardan como trofeo e incluso como objeto intimidante para las futuras guerras entre clanes, pero en este caso hay una decapitación, donde solo se conserva el cuero cabelludo de la protagonista como adorno de museo. De igual forma, en el trascurso de la novela se puede observar que el discurso también es una herramienta utilizada por la rectora para fragmentar el cuerpo de Aluna, dicha hipótesis se puede validar cuando la profesora Sonia Herz en un correo electrónico reclama el maltrato generado hacia Nímairango:

Usted la destruye con ataques horribles a su autoestima, usted la corta en pedacitos con sus resentimientos viscerales. Usted

---

<sup>26</sup> En la novela *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonia* (1981) del escritor peruano César Calvo, se puede apreciar cómo los mal llamados jíbaros realizan adecuadamente la fórmula sagrada para reducir las cabezas de sus enemigos. Entre líneas se describe: “Un guerrero jíbaro tiene derecho únicamente a reducir la cabeza del contendor que él mismo ha dado muerte peleando, que él supo vencer de igual a igual enfrentándolo sin ventaja ni emboscada, previo anuncio de guerra y con armas idénticas” (p.192).

tiene una forma tan venenosa de tratar a los seres que la aman que una palabra suya basta para hacerlos migajas.

[...] Usted se aprovechó de su sed intelectual, de su deseo de cambiar el mundo, para volverla esclava de la cama. Usted ya no la amaba; apenas la citaba para insultarla y degradarla. Ahora se la ve fracasada, desganada, sin energía interior. Por momentos parece disecada, muda, lerda. Ella se siente un montón de huesos, incapaz de pensar, cantar, danzar y escribir (Vivas, 2013, pp. 85-86).

A través de este fragmento y a lo largo de la narración, se puede observar que el cuerpo de Aluna es aniquilado en todo sentido, si bien las manos de la rectora son un mecanismo de violencia en extremo, el discurso de la amante también es un medio por el cual se puede reprimir el carácter intelectual y cultural de la protagonista. Por esta razón el cuerpo de Nímairango es un cuerpo fragmentado, porque hay una pérdida evidente de sus miembros corporales que le impide ser una mujer compacta, este supuesto en palabras de Deleuze y Guattari podría entenderse como un cuerpo vaciado (2002, p. 156).

En *Finales para Aluna*, no se puede prescindir el lugar de enunciación del autor, pues dentro de su experiencia amazónica, Selnich Vivas<sup>27</sup>, ha comparecido de la sabiduría ancestral de los miníka para vindicar la cosmovisión amazónica en su novela, aquella que ha sido reducida en diversos sentidos de representación por la cultura hegemónica de occidente. Es más, el propio autor explica cómo la protagonista de su novela luego

27 La formación académicamente recibida en Alemania le ha permitido conocer más sobre las culturas indígenas de su país, lo que motivó de similar forma, a introducirse por varios años en la selva amazónica de Colombia para aprender la lengua y las tradiciones ancestrales de los nativos miníka del río Igaraparaná. Selnich Vivas es escritor, editor y profesor de Literatura del Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana (GELCIL) de la Universidad de Antioquia. Doctor en Literaturas alemanas y latinoamericanas de la Universidad de Freiburg, Alemania. Estudió lengua y literaturas alemanas en la Universidad de Innsbruck, Austria, y literatura en la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Entre sus obras se encuentran: *Komya uia: poética ancestral contemporánea* (Ensayos, 2015), *Utopías móviles* (Ensayos, Diente de León, 2014), *Contra editores* (Cuentos, Unalula, 2014), *Finales para Aluna* (Novela, 2013, Ediciones B), *Zweistimmige Gedichte* (poemas en colaboración con Judith Schifferle, Prut Verlag, 2012), *Déjanos encontrar las palabras* (poemas sobre Paul Celan e Ingeborg Bachmann, Premio Nacional de Poesía, Universidad de Antioquia, 2011), *Sveta Aluna. Stolpersteine —poemas tráspies* (El Astillero, 2008), *K. migriert* (en torno a la obra de Franz Kafka y Colombia, Universität Freiburg, 2007, online) y *Para que se prolonguen tus días* (novela, El Astillero, 1998).

de ser fragmentada, logra a través de las plantas sagradas, el canto y la danza, un *rafue*, es decir, un modelo —alternativo de conocimiento— que le permite alcanzar la intercomunicación con el mundo selvático:

¿Cómo se estimula el vuelo chamánico en el caso de Sveta Aluna? Existen múltiples maneras de provocar el estado alterado de la conciencia y no todas ellas, como se suele creer, están asociadas a sustancias enteógenas. El trastocar de los sentidos en el caso de Sveta Aluna se produce por una impostación, por máscaras, por préstamos y robos estéticos.

Me explico: Sveta Aluna me permite una forma del travestismo; suelo creer que soy y puedo hablar y escribir como una mujer que ha vivido y amado en alemán, español y dos lenguas indígenas: el *minika* y el *magü tagü*. En tal sentido realizo mi muerte verdadera. Doy muerte a todo lo evidente y me reinvento en cada poema. Simulo su voz y me embriago con sus historias. Sveta es una colección de máscaras que necesito para aliviar mis dolencias y transitar de vez en cuando entre los delinquentes que gobiernan esta sociedad. Ella es otra forma de pensar y de sentir este país, sin la cual no podría resistir la violencia vuelta espectáculo (Vivas, 2015, p.66).

El anterior fragmento, ayuda a comprender el sentido ancestral en la novela de Vivas, pues si bien la visión enteógena en la que se apoya el autor, ayuda a ocultar su identidad a través de múltiples máscaras, a su vez, funcionan como alternativas que permiten a la voz narrativa aparentar nuevas identidades culturales-europeas; esto explicaría los significados que presenta el heterónimo de la protagonista: Rita Feind en alemán significaría “enemiga”, aquella que a lo largo de la narración representa lo antagonico en la cultura occidental; Sveta Aluna, siguiendo a Manuela Fischer y Theodor Konrad Preuss, [/aluna/], que en la sabiduría de los Mamas de la cultura Kágaba de la Sierra Nevada, hace referencia a “pensamiento”, “recuerdo” o “sentimiento”; es decir, representa la madre de los lagos de sal<sup>28</sup> (1993, p.143);

<sup>28</sup> Ver mito Kogi: “La sal” de Alfonso Auigi (Noavaka) recopilado por Fischer y Theodor Konrad Preus, 1993, p143-144.

por su parte, Nĩmairango comparte la simbología amazónica de los mĩnĩka, aquella representación intelectual y espiritual que se mantiene latente en Alemania.

Por otra parte, se puede distinguir que la protagonista de la novela representa la lucha de la cultura amazónica, aquella que está siendo subyugada por el régimen occidental, por lo tanto en la novela se establece una especie de *kulturbegründer*, esto es, aquellos mecanismos de poder que se encargan de hacer la verdadera cultura, por ejemplo: “los Ángeles de la Civilización se la llevaron. La multinacional de la Kulturerde no quiere suspender la explotación de yacimientos petrolíferos en los territorios sagrados de los hermanos indígenas. Por eso quieren atemorizar a mi Sveta o, peor aún, la quieren eliminar” (Vivas, 2013, p. 14). De esta manera, se puede establecer que Los Ángeles de la Civilización más que un grupo paramilitar al servicio de las multinacionales germano-chinas, son los que controlan la cultura menor que en este caso son los nativos; sin embargo, el pavor que tiene esta agrupación es que Nĩmairango podría acabar con sus explotaciones lo que permitiría eximir a sus coterráneos indígenas de aquel capitalismo:

Me ha dicho la profesora doctora Herz, actual directora del *Romanisches Seminar*, que es hora de cambiar la perspectiva colonialista de nuestra universidad. Y con razón. ¿Qué universidad se puede sentir digna de su función y de su origen si se pone al servicio de los megaproyectos expansionistas sobre otros continentes y culturas? ¿Qué universidad se puede sentir digna de su función si se presta al servicio del embrutecimiento científico y la reducción de lo humano? La nuestra no es la excepción. Los estudios de la Romanística, por ejemplo, siguen suponiendo que América Latina no es otra cosa que un apéndice de Europa y suelen creer que lo único valioso en ese continente es la continuación de la cultura europea, para así facilitar el neocolonialismo global. Se deja de lado el estudio de las lenguas nativas y se promueve la expansión del pensamiento occidental. Estudiar los cientos de lenguas vivas de ese continente significaría, y aquí cito a Nĩmairango darles el reconocimiento

político a los pueblos que las hablan, es decir, el legítimo derecho a defender sus culturas, su modo de vida, su visión de mundo. Lo que a la postre obligaría a las multinacionales a salir de los territorios sagrados de los indígenas. [...] Si el mundo aceptara la palabra ancestral, los pueblos más antiguos de América lograrían detener el avance del capitalismo salvaje (Vivas, 2013, pp.24-25).

Como se puede observar anteriormente, la novela de Vivas es muy sugerente en cuanto a la suprarrepresentación cultural, “en la cual una voluntad de presencia integral se da al espectáculo del aniquilamiento de la posibilidad representativa misma” (Nancy, 2006, p.p.20-21). Tanto la cultura hegemónica de occidente representada en la rectora y demás sistemas capitalistas, buscan exterminar la cultura menor que en este caso es la amazónica representada en Aluna, pues como dice Jean-Luc Nancy, exterminio “es ir al extremo, no dejar que nada subsista” (2006, p.11). No obstante, en la narración hay una interpelación ante dichos mecanismos de civilización empleados en el intento por reducir la cultura nativa, “yo soy tu verdadera Alunochka, la que te dará la estocada final y te cortará en pedacitos y los exhibirá en el museo de la universidad, con el fin de demostrar que a mayor humanismo, mayor brutalidad de la civilización europea. Los periódicos dirán: Escritora, doctora en literatura y asesina de profesoras” (Vivas, 2013, p.58).

Igualmente, Vivas en su novela revive los valores epistémicos del mundo selvático, pues el conocimiento impartido desde este hito, es una alternativa que permite acceder a diversos espacios de confrontación con la cultura nacional, como un valor más para hacer *kulturbegründer* y no estigmatizarlo en la noción de que destruye la cultura pura (*kulturzerstörer*), sino la consolida y la diversifica. Por tal razón, Vivas no olvida la simbología del cuerpo amazónico, en la cual, refuta la supremacía cultural de occidente que intenta borrar la representación de la cultura alternativa que se enuncia desde la selva. Por ello, el autor de *Finales para Aluna* reconstituye la posibilidad de que

el conocimiento ancestral sirve como un medio alternativo para generar hermandad entre la humanidad occidental y el mundo amazónico; además, increpará aquella nacionalidad que busca expandir el pensamiento occidental en busca de la reducción de la intelectualidad amerindia. Por ejemplo, veamos el siguiente caso de la protagonista:

Esta diminuta mujer de tez oscura y cabello largo, lacio y negro brillante, padeció aquí y allá del Atlántico el racismo acendrado en contra de nuestros hermanos indígenas y en contra de los modelos alternativos del conocimiento. Por eso desde muy niña se convirtió en una de las defensoras de los derechos humanos de los pueblos ancestrales y luchó con discursos contundentes, fundados en el conocimiento de la historia y la investigación empírica, por reparación cultural y económica justas. Luchó por la devolución de las tierras sagradas de sus ancestros los kankuamo, hoy día aniquilados; luchó por la educación propia y la defensa del idioma y las tradiciones poéticas de los minika, hoy reducidos por el cristianismo y el alcohol. En ambos casos se enfrentó a un enemigo muy poderoso: el capital transnacional dispuesto a globalizar el planeta con formas de vida absolutamente deshumanizadas que han transformado no solo a los indígenas sino a la casi totalidad de los habitantes de la Tierra en esclavos del dinero y del consumismo. La esclavitud y el colonialismo no han terminado en el mundo. En América Latina no cesa la invasión del bárbaro europeo y de sus máquinas buscadoras de petróleo y de oro (Vivas, 2013, p.p.23-24).

Con lo anterior y retomando la posibilidad de construir una cultura diferente a partir del conocimiento alternativo que comparte la selva más allá de lo occidental, en la novela de Vivas, también se ve enfáticamente la venganza por parte de la cultura minoritaria representada en Aluna hacia la cultura superior de su examante, que en varias ocasiones la redujo hasta el borde del exterminio, “he sido torturada y violada por ser indigenista, he sido incinerada por ser europea, pero nada me duele tanto como tu forma de humillarme por ser una mujer pobre, fea y bruta. Rectorcita, ahora viene mi venganza: destruiré tu cultura libresca

en un viaje “(Vivas, 2013, p.54). Si bien es cierto que la novela entre capítulos enuncia cómo la cultura superior europea intenta avasallar y destruir la minoritaria por diferentes intereses políticos, capitalistas y sentimentales, la noción de *kulturbeogründer* (fundador de civilizaciones) también es válida para el espacio amazónico, por tanto hay una suerte de desquite por parte de la cultura minoritaria a través del *rafine* y las plantas sagradas con el fin de liberar a Aluna del supuesto secuestro y la opresión occidental:

Durante toda la noche y hasta el amanecer los dos grupos alternarán su participación con un repertorio muy variado de cantos. Se convocará al sol, al agua, a la planta de coca, a la de tabaco, a las abejorras, a las hormigas, al chontaduro y a la albahaca, para pedir por la libertad de Rita Feind. A media noche se hará un conjuro en el que Finorango y Anirango beberán, mezcladas con *kaschiri*, las cenizas del cráneo de Nimairango, la mujer de la sabiduría. *Menschlicher Frauenkopf*, recordaré uno de sus versos: Cabeza humana de mujer. El cráneo habrá sido quemado, pilado y cernido hasta volverse un polvo fino que yo misma mezclaré con la bebida. Depositar una manotada de polvo de Nimairango en el *kaschiri* será una labor de rutina, una pizca de azúcar más para afinar el sabor. Las manifestaciones prometerán al mundo, entre sorbos de *kaschiri*, devolverá la libertad y la vida a Nimairango (Vivas, 2013, p.p.76-77).

El transitar de un lugar a otro entre el mundo occidental y amazónico, impide que Aluna pueda mantener su identidad natural, por ello se justifica el uso ambivalente de las máscaras. Según la voz narrativa, la protagonista defraudó la ideología cultural de sus progenitores, pues ambos le habían enseñado inconscientemente a repudiar Europa y a defender América, “no será capaz de vivir como una india en el Amazonas ni como una centroeuropea en Alemania. Le costará desprenderse de sus lujos burgueses *hippies* y ecologistas, le costará dejar los libros, el computador, el celular. Se hará indigenista por trabajo, por arrogancia y vanidad, para escandalizar a los europeos con su polvo verde y su pasta de tabaco, con sus viajes de vómito y diarrea entre espasmos de yagé” (Vivas, 2013, p.60). Asimismo,

Barbara por medio de un email dirigido a su examante Sonia Herz, expresa su repudio hacia Aluna por sus conductas ambiguas:

Yo la conozco y sé que es parte de sus juegos de roles: una vez se siente más europea y otra vez más indígena. Un día ama como una mujer y al otro como un hombre. Defiende y ama la literatura, pero propone la quema de libros. Su mística le sirve para cantar los *ruakiai* de los *minika* y para atacar a los hombres que subordinan a la mujer. Ella no puede actuar de otra manera. Ella quería que yo la olvidara y al mismo tiempo la buscara, que la aborreciera con amor.

[..] Rita es una persona de muchas caras y cientos de máscaras ridículas. En cada lengua que estudia multiplica máscaras. (Vivas, 2013, p.p.88-91).

Con todo lo señalado arriba, se puede decir que las experiencias académicas y amorosas que ha tenido Aluna en Europa, ha generado que su cultura parezca occidental, pero, su poderío amazónico está impregnado en su ciclo menstrual que se reconstituye en cada luna (A-luna), que junto a las plantas sagradas, le facilitan el conocimiento suficiente para transitar entre dos espacios totalmente opuestos, Alemania y la selva.

Se puede entender como polvo ínfimo del cuerpo amazónico, a la permanencia absoluta de los restos del cuerpo de Aluna, en otras palabras, sus órganos fueron fragmentados y desaparecidos, pero, su vida aún sigue latente entre los recuerdos de sus amantes y por supuesto, resplandece por medio del *rafue* en el momento en que su cuerpo entra en un estado introspectivo de meditación y búsqueda del punto supremo de la existencia humana, medio que también le permite que su espíritu aurático regrese en busca de su ínfima parte corpórea, su *scalp*. Siguiendo a Deleuze, se podría agenciar el polvo ínfimo con la categoría de “la inmanencia de la vida” porque se podría entender como una especie de —plétora vital—; en términos propios del filósofo francés, “la pura inmanencia es UNA VIDA y nada más. No es la inmanencia de la vida, sino que lo inmanente es en sí mismo una vida. Una vida es la inmanencia de la inmanencia, la

inmanencia absoluta: es potencia, beatitud plena” (2007, p.37); dicha acotación de Deleuze sobre la inmanencia de la vida, presenta gran afinidad con el presupuesto teórico de Agamben (2000) cuando ejemplifica que:

Auschwitz marca el final y la ruina de toda ética de la dignidad y de la adecuación de una norma. La nuda vida, a la que el hombre ha sido reducido, no exige nada ni se adecua a nada: es ella misma la única norma, es absolutamente inmanente (p.71).

Ahora bien, uno de los primeros instantes donde se puede ratificar la posibilidad de que se valide el polvo ínfimo en la novela de Vivas, es a partir del momento en que la rectora expresa que a pesar de haber eliminado el cuerpo de Aluna, su imagen continuará proyectándose en una suerte de apariciones metafísicas, “para no decirles que cada día, por fin, creía librarme definitivamente de Alu, quien, sin embargo, se me aparecerá con más fuerza después de la muerte. Como si ella me soñara, me viviera y me reinara” (Vivas, 2013, p.20). A pesar de que Nadjenka y Polinka, utilicen sahumero para mitigar el olor del cadáver de Aluna, la vida seguirá inmanente, porque el polvo ínfimo está impregnado en la nariz y pulmones de las criminales como una espina imposible de extraer, esto sería de alguna manera, la beatitud amazónica, “le desollaré a mi Aluna amada la piel del cráneo. Un corte perfecto, sin echar a perder ningún cabello. La sangre y el semen convertirán mis palabras en un solo olor que jamás lograré extirpar de mis pulmones” (p.63).

Por otra parte, el polvo ínfimo estará presente en el cuerpo de las amantes de Aluna, la rectora y la profesora de literatura. En el caso de la primera, la vida de Sveta está latente cuando recuerda los besos que se desplegaban por todo su cuerpo, en un sentido erótico, los fluidos salivales y vaginales determinan de algún modo la presencia indiscutible del espíritu de Nímairango, que a pesar que está muerta, su vida sigue presente. Por ejemplo, Barbara imagina la siguiente escena con su víctima:

Aceptaré y empezaré a sentir su presencia retumbante, su humedad entre mis labios. “¿Todavía es una formalidad

aprisionada en los principios occidentales o por fin se decidió a arrancarse de sí misma y a encarnar en mis ganas irracionales?”. No habrá miedo en sus narices anchas y afiladas y se permitirá romper la distancia, la maldita racionalidad de la academia. [...] Ella será ahora la sabiduría, interrogará y sostendrá el mundo con sus palabras simples. Dispongo solo de unos instantes, diré, para probar los decibeles de su impulso. “En ese caso, desaparezco”, y se esfumará a tiempo, justo antes de que Polia, Nadja y yo nos apropiemos de su cuerpo y le arranquemos el *scalp* (Vivas, 2013, p.p.47-48).

Para ejemplificar mucho mejor la categoría sobre el polvo ínfimo, se podría traer a colación el documental *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán, en el cual, la potencia de la vida está latente entre el ambiente desértico, al igual que el espíritu de Aluna en el espacio occidental. En el caso de lo ocasionado por la dictadura chilena, los cuerpos desaparecidos siguen inmanentes tanto en el recuerdo de los familiares como también en la arena de Atacama, es decir, las partículas óseas de las víctimas siguen desplazándose entre el ambiente atmosférico. Además, es interesante encontrar en este film, que mientras el observatorio astronómico que está situado en el mismo sector de los crímenes, se dedica a estudiar los cuerpos celestes del espacio exterior, los familiares mantienen sus esperanzas vivas por hallar el más mínimo trozo de sus allegados en la tierra. La textura de una estrella que a lo lejos se ve tan brillante, a través del telescopio se puede comprobar que dicho astro se extinguió desde hace muchos años luz, pero su brillo sigue presente para el ojo humano, esto ilustraría la inmanencia absoluta, al igual que los restos humanos que permanecen ínfimamente extraviados en el desierto.

Lo anterior en correlación con la novela de Vivas, a pesar de que el cuerpo de la protagonista fue fragmentado, su vida sigue latente en la *scalp*, esto es el polvo ínfimo de la vida amazónica, porque se reconstituye a través del vuelo chamánico y se intensifica con el recuerdo erótico del trío lésbico, “no solo invento mis fantasmas, querida Alunochka; también los alimento



Aunque te encueves en tu búnker, no te librarás de mí, hittlercita. [...] En mi cama, antes de las primeras luces, recordaré uno de sus versos más repetidos y convertido en grafiti en las paredes de la universidad y volveré a desear su *scalp*, sus huesos, sus músculos, su semen: “Keine Schrift befreit uns vom Verbrechen”. Ninguna escritura nos libera del delito. Yo le enseñé la pasión por los libros y ahora Rita promueve la quema de libros. Qué horror, destruirá a Occidente si no la detengo. Si antes no la quemo con sus arengas” (Vivas, 2013, p. 54).

Además, por otro lado se encuentra la posibilidad de liberar a Aluna del supuesto rapto cuando varias mujeres marchan por la Maria-Theresien-Straße disfrazadas de Nĩmairango, utilizando toda la indumentaria que simboliza el poderío amazónico y el performance dancístico que escenifica la potencia de la selva pura (Schwarzwald): “sus cuerpos reinventados de collares de dientes de jaguar, coronas de plumas de tucán y papagayos, extensores de yanchama o corteza de árbol; sus cuerpos tatuados para la protección y maravillosamente poblados de mensajes geométricos que exaltarán la fertilidad, la abundancia, el poder de a menstruación y la libertad de la mujer. Sus cuerpos pretenderán un único cuerpo paciente que exigirá el retorno a la vida de Rita” (Vivas, 2013, p.65).

El *rafue*<sup>29</sup> como línea de fuga permitirá reconstituir el aura espiritual de Aluna, al llevarse a cabo en la catedral de Freiburg, tanto Finorango (profesora Sonia Herz) y Anĩrango (rectora Barbara Ehinger) beberán las cenizas del cráneo de Nĩmairango, dicho acto ancestral es una alternativa para convocar su retorno vital, también es un *jágĩjĩ*, que en la tradición de los *minĩka*, significa “aliento de vida”, es decir la sabiduría que se requiere para vivir en armonía en la selva. De tal manera que utilizar plantas sagradas como la *yera* (tabaco), el *jibie* (coca) y la *una uai* (yagé) permiten restituir a través de una fuerza espiritual de la protagonista, en términos de Deleuze, esto sería la inmanencia de

---

<sup>29</sup> Siguiendo a Vivas (2015), “el rafue fija las reglas de educación, de comportamiento colectivo e individual y de administración de la cultura. Por eso el rafue es un kirĩgai o canasto del conocimiento” (p. 90).

la vida. Asimismo, la potencia de la vida de Aluna está marcada en el rasgo erótico de su cuerpo y apariciones metafísicas, “Nimairango te obsequiaba la felicidad y te la arrebatava en un mismo orgasmo fuera clitoral o vaginal” (Vivas, 2013, p.81).

A pesar de que Anirango enseñó varias lenguas a Nimairango y a pensar desde el mundo europeo, Aluna decidió liberarse de aquella farsa cultural que no le permitía ser ella misma, por tanto decidió pensar por ella misma (*selbstdenken*), lo que significa que tuvo la iniciativa por recurrir a otra posible línea de fuga, más aún, cuando conoció y se enamoró de la profesora Herz quien le inculcó los valores y el respeto por la diversidad, algo que no hubiera podido entender de la misma manera con su amante rectora:

Finorango fue efectivamente la primera mujer que me habló de Hannah Arendt y de Judith Butler. Gracias a estas autoras entendí que la pregunta no era por mi género o por mi rol sexual, sino por mi diversidad en el pensar. Discutir en torno a las concepciones sociales y políticas de la mujer me llevó a descubrir que yo pertenecía a unas minorías que habían sido borradas de la memoria de la humanidad. Y Finorango me animó, justamente, a sentirme indígena. Me habló del derecho que tenía de elegir una cultura, la que quisiera, las que me gustaran. Hablaba de una condición humana distinta a la programada en Europa. Esa fue una palabra mágica, me encantó y me enamoró.

[...]Eso me bastó para dedicarme en mi tesis doctoral al estudio de la influencia del pensamiento indígena en la literatura alemana. ¿Quién se hubiera imaginado que mi universo se trasladaría en un santiamén de la Mascha-Kaléko-Straße al Kótue en la selva amazónica? (Vivas, 2013, p.p.100-101).

Por medio del anterior fragmento, se puede decir que otra de las líneas de fuga de Aluna es el amor como medio para reencontrarse con sus orígenes amazónicos, “Finorango me dio la fuerza para volar cada vez que necesitaba refugiarme en la selva” (p.101), en tal sentido que, su pensar se introdujo en un dualismo epistémico entre lo occidental y la sabiduría que

adquirió con los *minika*, esto explica que su identidad se oculte entre máscaras y que su actitud se multiplique según sus intereses sexuales, políticos e ideológicos.

No obstante lo anterior, Aluna realiza un *ruaki* (rito a manera de canto) amazónico en medio de un bosque nevado de Alemania, apoyándose de las fuerzas inspiradoras de la *yera*, el *jibie* y el *una* logra fugarse de occidente para adentrarse en la verdadera selva junto al espacio ancestral de los *minika*. La sabiduría que facilitó el *yagé* en su cuerpo fue inefable, pues el *yagé* actuaba como un cuerpo extraño dentro de su ser que le permitió alcanzar el conocimiento inminente; es decir, la línea de fuga o el vuelo chamánico que le accedía ser una-*otra* dentro de Europa; por tanto, “no había algo más necesario en su vida que un viaje a su interior. No quería huir de este lado del mundo, quería traer el otro lado del mundo a este” (Vivas, 2013, p.108).

El montaje de la liberación de Aluna que se suscita hacia el final de la novela, ejemplifica claramente las categorías propuestas en este acercamiento crítico. Al suplantarse el cuerpo de Aluna con el de una vietnamita de similar apariencia física, indica que hay ciertos límites miméticos, en el sentido en que Sveta es irremplazable por su *yo* amazónico. A pesar de que se utilice todos los mecanismos para que su voz y sus ojos azules parezcan los mismos, la asiática que la remplazará utilizando la *scalp*, no alcanzará la figuración exacta de la víctima, quizá dicha imitación retorne la vida de Aluna porque el polvo ínfimo de la vida está en la cabellera, sin embargo, el ser espiritual no podrá escenificarse en público, porque la plenitud del ser amazónico y su sabiduría no se puede remplazar con lentes de contacto o una grabadora que reproduzca la misma voz, “la multitud conmocionada ovacionará a Sveta Aluna, la líder indigenista liberada, y arrojará sobre ella paja de pino y flores de maguay. Nosotras, las del escuadrón de las *ladies* entonaremos el canto a la alegría con las flautas de los huesos de Rita Feind” (Vivas, 2013, p.128). Desde este punto de vista, el polvo ínfimo del cuerpo amazónico en términos de Agamben (2013), podría explicarse

como “la capacidad de constituirse a sí mismo y de construir a los otros como vida a la que puede darse muerte pero no sacrificar” (p.131).

El cuerpo de Aluna, es un CsO intensivo no solo porque fue fragmentado y suprimido por la cultura dominante, sino porque también está lleno de intensidades ancestrales; es decir, las plantas ancestrales (*yera, jibie y unazí*) que utiliza la protagonista genera una desorganización de los órganos de tal manera que su cuerpo adquiere un estado volátil (vuelo chamánico), el cuerpo se pierde pero el espíritu retorna para emanciparse del crimen y para vengarse de sus opresoras. Además, dichas plantas le ofrecieron la sabiduría necesaria para que Nímairango recupere sus orígenes, es allí donde el personaje se reconstituyó como legítimo ser amazónico.

La novela de Vivas sin duda vindica la importancia de las culturas que han sido absorbidas y vilipendiadas por las masas occidentales que ejercen hegemonía. De alguna manera la presente obra funge como un proyecto anticolonial, porque a pesar de que Aluna fue fragmentada, el campo de inmanencia está presente en la *scalp*, que a lo largo de la narración significa la sabiduría amazónica, aquel conocimiento alternativo que permite construir un mundo más digno, menos individualista y mercantilista como diría el propio autor.

# Palabras finales

La concepción de novela amazónica que se propone en este estudio, ayuda a recuperar la palabra oral de las comunidades indígenas, aquellas que han sido soterradas por occidente en distintos procesos culturales, tal y como sucedió desde el periodo colonial y su limitada representación histórico-literaria. Dicho tipo de novela, es una alternativa que promueve diversos valores epistémicos olvidados por otras literaturas de América Latina. Por ello, esta clase de narrativa vincula las culturas ancestrales silenciadas por aquellas hegemonías, compartiendo enunciaciones más autóctonas y autónomas, con imaginarios propios que promueven otra forma de ver y comprender el mundo, reclamando su propia expresión indígena en lo que se conoce como literatura heterogénea en el continente.

A través de la noción de novela amazónica como constructo estético dentro de la literatura latinoamericana, podemos rescatar un corpus elemental para reescribir la memoria de las culturas aborígenes que fueron vilipendiadas por la historicidad. Además porque promueven ante el régimen eurocéntrico, principios clave que permitieron abolir el etnocidio en la Amazonía, aquellos exterminios del cuerpo amazónico que se manifestaron desde la conquista española hasta la invasión y explotación del caucho. En esta región también se presenció uno de los mayores genocidios de la humanidad, donde el nativo amazónico no formaba parte de la cultura del colono, por esta razón, la novela amazónica cuenta aquella historia omitida con la posibilidad ficcional de reconfigurar sucesos. Por tanto, se puede obtener que la novela amazónica trasgrede las tendencias clasicistas, proponiendo una noción diferente de literatura, aquella que admite la multiplicidad de representación cultural.

La novela amazónica de alguna manera reterritorializa la cultura aborígen y su contenido funge como un discurso que reincorpora su condición historial; es decir, es una alternativa

que permite reinterpretar el mundo. Por ello al desenciptar la metáfora se puede hallar una suerte de texto que narrativiza el espacio amazónico a través de líneas de fuga históricas. Sin duda, este tipo de novela posee elementos estéticos de gran valor y su importancia radica en la forma particular de representar la selva. Por tanto, “el problema ahora no es clasificar para hacer nuevos cánones. El problema ha sido y es cómo desplegar estrategias para construir nuevos significantes que restituyan la fuerza experiencial del diálogo adelantado con la comunidad y que legitimen la tremenda deformación que implica, toda traducción, así sea cultural” (Niño, 2008, p. 71).

La categoría de confluencia heterogénea se valida cuando se estudia la estética de la novela amazónica, pues su contenido no sólo se encarga de mostrar una representación selvática diferente, sino también su línea argumental se apoya desde otras aristas de articulación diversa como lo ficcional, lo documental lo testimonial y lo autobiográfico. Así, este tipo de novela es diferente dentro de la noción heterogénea que estableció Cornejo Polar, ya que su “estrategia narrativa consiste en la construcción de nuevos significantes capaces, desde luego, de profundizar o ampliar y, en algunos casos, conmutar significados” (Niño, 2008, p. 176); en términos de Pizarro (2009), porque “la selva, así tiene una operatividad diferenciada en los relatos y su función es variable” (p.171). Así, la novela amazónica, también revaloriza la riqueza cultural de la Amazonía y todos sus imaginarios productos del canto, la danza y el rito, elementos que un entonces fueron banalizados por las representaciones nacionales y la crítica literaria especializada.

Este tipo de novela no sólo tiene la particularidad de rescatar sucesos históricos de una identidad amazónica, sino también intenta generar conciencia sobre los atropellos cometidos en la región. En un sentido etiológico, en la novela amazónica confluyen epistemologías ancestrales resguardadas en la esencia metafórica del texto, que en cierto modo funciona como un discurso histórico que performa la cosmovisión de la selva y sus

mandatos sagrados. Aunque esta clase de representación no sea predilecta para la crítica especializada, “aquí es cuando ficción e historia dejan de ser opciones para convertirse en elaboraciones interfronterizas” (Niño, 2008, p.106); así, es como la novela amazónica funciona como un producto de recuperación cultural.

En suma, dentro de la literatura latinoamericana es fundamental reconocer discursos estéticos que resignifiquen la unívoca forma histórica de conocer el mundo, aquellas que reterritorialicen la heterogeneidad cultural y literaria en el continente, incluyendo las representaciones amazónicas que han sido ignoradas desde tiempos remotos, sin volverlas a reducir a lo mitológico o folclórico. De esta manera, la narrativa amazónica en su mayoría, establece una alternativa para reconfigurar la historia colonial que se ha encargado de subyugar y silenciar a la Amazonía, aquella, que puede ser considerada como “un primer dispositivo simbólico, es decir, un mecanismo de producción cultural, que tiene que ver con la construcción de una entidad alternativa a la cultura europea” (Pizarro, 2009, p. 19).

# Obras consultadas

- Agamben, Giorgio. (2013). *Homo sacer*. Valencia: Pre-Textos.
- (2000). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo, homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Andrade, de Mário. (2011). *Macunaíma: el héroe sin ningún carácter*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Artaud, Antonin. (1995). *México y viaje al país de os Tarabumaras*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Ayala, Fernando. (1990). *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Educar.
- Balseca, Fernando. (2001). “En busca de nuevas regiones: la narración y la narrativa ecuatoriana”. En Gabriela Pólit Dueñas, compiladora., *Antología: crítica literaria hacia un nuevo siglo*: 141-155. Quito: Flacso.
- Becerra, Eudocio y Pineda, Roberto. “Una novela en el <<tiempo de los jaguares>>”. *En el corazón de la América virgen*, 2016. Bogotá: Bogotá: Diente de León.
- Benjamín, Walter. (2015). *Escritos sobre habéis*. Madrid: La Llama.
- Benites, Leopoldo. (2002). *Argonautas de la selva*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Butler, Judith. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Caicedo, Cecilia. (1990). *La novela en el Departamento de Nariño*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Calvo, César. (1981). *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

- Cándido, Antonio. (2007). *Literatura y sociedad*. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Campos, de Haroldo. “Selección y prólogo”. En: Andrade, Oswald de. *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- Casement, Roger. (2011). *Libro Azul Británico. Informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el Putumayo*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.
- Castañeda, Carlos. (2014). *Las enseñanzas de don Juan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castro, German (1978). *Perdido en el Amazonas*. Bogotá: Círculo de lectores.
- , (1998). *Hágase tu voluntad*. Bogotá: Planeta.
- Chateaubriand, François. (1971). *Atala, René, Los Nátchez*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Cornejo, Antonio (2003). *Escribir en el aire*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Davis, Wade. (2004). *El río: exploraciones y descubrimientos e la selva amazónica*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- De León, Lydia. (1971). *La novela de la selva hispanoamericana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. (2009). “La inmanencia una vida”. En: *Ensayos sobre biopolítica: Excesos de vida*. (pp.35-39). Buenos Aires: Paidós.
- Echeverri, Juan. (2010). La suerte de Robuchon. En E. Robuchon, *En el Putumayo y sus afluentes* (Segunda edición con nuevos materiales y notas), ed. Juan A. Echeverri. Popayán: Biblioteca del Gran Cauca.

- Echeverri, Juan y Landaburu, Jon. (1995). “Los nonuya del Putumayo y su lengua: Huellas de su historia y circunstancias de un resurgir”, en Pabón, M (Ed.), *La recuperación de lenguas nativas como búsqueda de identidad étnica* (pp. 39–60). Bogotá: Universidad de los Andes, CCELA. Disponible en enlace: [[https://www.academia.edu/6686716/Los\\_nonuya\\_del\\_Putumayo\\_y\\_su\\_lengua\\_Huellas\\_de\\_su\\_historia\\_y\\_circunstancias\\_de\\_un\\_resurgir](https://www.academia.edu/6686716/Los_nonuya_del_Putumayo_y_su_lengua_Huellas_de_su_historia_y_circunstancias_de_un_resurgir)].
- Eraso, Mario. “*Cosme* de José Félix Fuenmayor: La inserción de una novela colombiana en la historia de la vanguardia latinoamericana”. En: *Revista Historia de la Educación Colombiana*. Colombia: Vol.14, año 2011.pp.169-188.
- Ferreira de Almeida, María y Arévalo, Diego. (2013). *Escribir al otro: alteridad, literatura y antropología*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Fischer, M y Preuss, Theodor K. (1993). *Kogi: los pueblos indios en sus mitos*. Quito: Abya-Yala.
- Gallegos, Rómulo. (1982). *Canaima*. Barcelona: Espasa-Calpe.
- Gheerbrant, Alain. (1989). *El amazonas un gigante berido*. Madrid: Aguilar Ediciones.
- Hall, Stuart. (2013). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Hernández, Arturo. (1970). *Sangama*. Lima: Populibros Peruanos.
- Hudson, William. (2006). *Mansiones verdes*. Traducción de Marta Pessarrodona. Barcelona: Acantilado.
- Koch-Grünberg, Theodor. (1924). *Vom Roroima zum Orinoco*. Stuttgart: Strecker y Schröder.
- (1981). *Del Roroima al Orinoco*. Caracas: Ediciones del Banco Central de Venezuela.
- Lienhard, Martín. (1990). *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas.

- Mera, Juan. (1891). *Cumandá, o un drama entre salvajes*, 2a. ed. Madrid: Fernando Fe.
- (1948). “Prólogo” de Augusto Arias”. Quito: Clásicos Ecuatorianos.
- (1998). “Estudio preliminar y edición crítica” de Trinidad Barrera. Sevilla: Ediciones Alfar.
- (2007). “Estudio introductorio” por Cristina Burneo. Quito: Velásquez & Velásquez Editores.
- (2014), 5ª. ed. “Edición” de Ángel Esteban. Madrid: Cátedra.
- Montezuma, Alberto. (1966). *El paraíso del Diablo*. Madrid: Cultura Clásica Moderna.
- Nancy, Jean-Luc. (2006). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Nenquimo, Ima. (2014). *Tagaeri Taromenani. Guerreros de la selva*. Quito: Fundación Apaika Pee.
- Niño, Hugo. (2008). *El etnotexto: las voces del asombro*. La Habana: Casa de las Américas.
- Osorio, Nelson. (2000). *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*. Murcia: Coedición de la Universidad de Alicante & la Universidad de Santiago de Chile.
- Paz, Octavio. (2001). “Prólogo”. En: *Las enseñanzas de don Juan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pizarro, Ana. (2009). *Amazonía: El río tiene voces*. Chile: Fondo de Cultura Económica.
- “Imaginario y discurso: la Amazonía”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXI, N° 61, 2005, pp. 59-74.
- (2004). *El sur y los trópicos: ensayos de cultura latinoamericana*. Madrid: Cuadernos de América sin Nombre.

- Quiñones, Julio. (1924). *Au Coeur de l' Amerique vierge*. Paris: Peyronnet Éditeurs.
- (1948). *En el corazón de la América virgen*. Bogotá: Editorial ABC.
- (1952). *Lejanas Añoranzas*. Medellín: Editorial Bedout.
- Ramos, Julio. (1962). *La Selva*. Caracas: Ministerio de Educación.
- Raymond, Williams. (1991). *Novela y poder en Colombia 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Rivera, José. (1973). *La vorágine*. Barcelona: Losada.
- Rojas, Ángel. (1948). *La novela Ecuatoriana*. Quito: Editorial Ariel.
- Sepúlveda, Luis (1989). *Un viejo que leía novelas de amor*. Barcelona: Tusquests.
- Schwartz, Jorge. (1995). *Vanguardas latino-americanas polémicas, manifiestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras FAPESP.
- Spruce, Richard. (1996). *Notas de un botánico en el Amazonas y en los Andes*. Quito: Abya-Yala.
- Terán, Jaime. (1987). *Aproximación en la historia de la literatura nariñense*. San Juan de Pasto: Editorial Correo de Nariño.
- Vargas, Mario. (2010). *El sueño del celta*. Quito: Alfaguara.
- Verdugo, Jorge. (2004). *Sobre el canon y la canonización de la narrativa en Nariño en el siglo XX*. San Juan de Pasto: Edinar.
- Vivas, Selnich. (2015). *Komuya Uai*. Medellín: Sílabas Editores. Editorial Universidad de Antioquia.
- (2013). *Finales para Aluna*. Medellín: Ediciones B Colombia.
- (2011). *Anáneko: actualidad del pensamiento aborigen en América Latina*. [CD-ROM]. Universidad Nacional Sede Medellín: Fundación Luis Restrepo Arango.
- (2008). *Stolpersteine (Poemas- Traspies)*. Bogotá: El Astillero Editorial.



