

Animalidades en *La vorágine* de José Eustasio Rivera

Animals in *The Vortex* by José Eustasio Rivera

Agathe CASTEX
Université Franche-Compte, Francia
agathe.castex@univ-fcomte.fr

Resumen

La vorágine de José Eustasio Rivera concede un lugar importante a la descripción de los llanos y la selva amazónica. Debido a este tema central, la novela ha sido objeto de estudios bajo el prisma de la ecocrítica, que se centra en las relaciones entre el ser humano y su entorno natural. Proponemos ampliar el concepto de naturaleza incluyendo a los animales. Aunque son muy numerosos en *La vorágine*, han recibido poca atención. Cuando se trata de los animales, la crítica tiende a reducirlos a símbolos de los instintos humanos y, en general, les atribuye un valor negativo. Sería olvidar la diversidad de los vínculos que unen a los seres humanos y a los animales, y que van desde la dominación hasta la hibridación, pasando por el cuidado y la imitación. Este artículo también nos permitirá explorar los antagonismos subyacentes entre narradores: mientras Arturo Cova trata de imponer una visión antropocéntrica del mundo basada en la dominación del animal a través de la narración en primera persona, Rivera deja espacio para otras voces, que se oponen a la de Cova. En los intersticios del texto y gracias a los distintos narradores, Rivera ofrece una representación más positiva de las relaciones entre los seres humanos y los animales.

Palabras clave: ecocrítica - zoopoética - naturaleza - animales

Abstract

José Eustasio Rivera's *La vorágine* places great emphasis on the description of the plains and the Amazon rainforest. Because of this central theme, the novel has been studied through the prism of ecocriticism, which focuses on the relationship between human beings and their natural environment. We propose to extend the concept of nature to animals. Although they are very numerous in *La vorágine*, they have been little studied. When it comes to animals, critics tend to reduce them to symbols of human instincts and, in general, to attribute a negative value to them. This overlooks the diversity of the relationships between humans and animals in the novel, ranging from domination and hybridization to care and imitation. This study will also allow us to explore the underlying antagonisms between the narrators: while Arturo Cova attempts to impose an anthropocentric vision of the world based on the domination of the animal through a first-person narrative, Rivera leaves room for other voices that oppose Cova's conception. In the interstices of the text and thanks to the different narrators, Rivera proposes a more positive representation of human-animal relations.

Keywords: ecocriticism - zoopoetics - nature - animals

Introducción

La novela de José Eustasio Rivera ha sido analizada a menudo como un "prototipo de la novela de la selva" (Franco J., 1987, p. 135). La crítica se ha interesado principalmente por los aspectos simbólicos y metafóricos relacionados con la selva. Por ejemplo, es considerada como un laberinto para los personajes (Franco J., 2002, p. 51) o también como un infierno (Castillo Berchenko A., 2002, p. 172), como si fuera un reflejo del alma humana en una perspectiva anthro-po-céntrica y no un protagonista con todo su derecho. Pero hoy en día, un nuevo enfoque aparece, el de la ecocrítica, que examina los vínculos entre la literatura y el medio ambiente. Las obras latinoamericanas empiezan a ser estudiadas bajo el prisma ecocrítico, como lo muestra el estudio de Gisela Heffes (Heffes G., 2014). Si nos interesamos más específicamente por *La vorágine*, notamos que varios trabajos han adoptado la perspectiva ecocrítica, como los de Germán Bula (Bula G., 2009) así como el de Claudia Hachenberger, muy interesante, que analiza la selva como un personaje que se venga de la dominación de los hombres occidentales sobre el medio ambiente (Hachenberger C., 2021). También, en su libro *Una cultura de invernadero: trópico y civilización en Colombia (1808-1928)*, Felipe Martínez Pinzón dedica un capítulo entero a *La vorágine*, y en particular a la "voz de los árboles" en la novela (Martínez Pinzón F., 2016, p. 139).

Pero antes de continuar, hay que volver sobre la noción de ecocrítica. El prefijo "eco-" procede de la palabra "ecología", neologismo inventado por el científico Ernst Haeckel en 1869 para mostrar que existe una relación entre el ser humano y su medio (Suberchicot A., 2012, p. 10). En efecto, en griego, *oikos* significa "casa", "hogar", es decir, el entorno en el que vive el hombre. En cuanto a la ecocrítica, nace en los Estados Unidos en los años 1990 bajo el impulso de Lawrence Buell (Buell L., 1995). Cercana a los estudios culturales y a los estudios postcoloniales, la ecocrítica intenta mostrar que la naturaleza no es solo un paisaje al segundo plano de la narración, sino también un verdadero tema, incluso un protagonista. Además de eso, la ecocrítica intenta denunciar las formas de dominación del hombre sobre la naturaleza, representada como víctima de las violencias humanas. Al principio, el corpus de la ecocrítica estaba sobre todo compuesto de obras anglosajonas que presentan una concepción romántica de la naturaleza (De Reynies J. y Gannier O., 2016), pero después ha sido extendido a múltiples espacios, épocas y géneros.

Como consecuencia, *La vorágine* se presta particularmente a una lectura ecocrítica en la medida en que la novela aborda la cuestión de las relaciones entre el ser humano y el medio ambiente. Para Rivera, no se trata solo de describir el entorno como un paisaje de fondo, sino también como un verdadero protagonista en lucha contra la influencia del ser humano (Hachenberger C., 2021, p. 35). Sin embargo, cuando hablamos de la naturaleza y del medio, tendemos a limitarlos al mundo vegetal sin tener en cuenta el mundo animal, que, en el caso de *La vorágine*, tiene un papel importante. En efecto, en esta novela, las descripciones de los animales abundan: hay animales domésticos como los caballos y los bueyes; animales salvajes como los caimanes o las pirañas; protagonistas transformados en insectos como Mauco, etc. Estos pocos ejemplos demuestran la riqueza de las formas animales en *La vorágine*. Además de representar varios tipos de animalidad, la novela propone una reflexión sobre la relación entre el ser humano y el animal. El libro explora los vínculos de dominación, de protección, de solidaridad o de hibridación que pueden existir entre la bestia y el hombre. Asimismo, la narración hace posible una permeabilidad entre la condición animal y la condición humana.

Por lo tanto, deseamos centrar la cuestión animal en este estudio. Este enfoque le da continuidad a un movimiento crítico y reciente, el de la *zoopoétique*, que ha sido teorizado específicamente en Francia por Anne Simon en su ensayo *Une bête entre les lignes: essai de zoopoétique*¹ (Simon A., 2021). La noción, que ha aparecido en los años 2010, existe en francés - *zoopoétique* - y en inglés - *zoopoetics* - (Simon A., 2021, p. 16). Sugerimos adoptar la palabra en español, en la forma "zoopoética". La *zoopoétique*, según Anne Simon, está estrechamente unida con la ecocrítica, pero en vez de estudiar solamente al medio ambiente como un lugar, lo considera como un conjunto de seres vivos, que reúne tanto a los humanos como a los animales. Así, hay muchas relaciones entre ecocrítica y *zoopoétique*,

1 Traducción del título: "Una bestia entre las líneas: ensayo de zoopoética" (Si no se indica lo contrario, todas las traducciones son nuestras).

pero lo que hace la especificidad de esta, es que se concentra más en los animales. En cuanto a las obras que forman parte del corpus de la *zoopoétique*, podemos distinguirlas en dos clases: los textos contemporáneos que intentan, por medio de experimentaciones narrativas, dar voz a los animales, imitando su pensamiento; a menudo los libros más antiguos que representan los animales, incluso tenuemente. Si los textos iniciales de la *zoopoétique* eran principalmente las obras contemporáneas, Anne Simon destaca la necesidad de extender el corpus a la literatura - clásica o marginal - que no aborda directamente la cuestión animal, como lo dice aquí: "La *zoopoétique* no solo se interesa entonces en los textos que representan las bestias en gran número, ni en los que abordan directamente la cuestión animal, [...] sino también en su carácter transversal, incluso discreto e indeciso, en obras en donde no nos lo esperamos, incluso las que están relegadas en las márgenes de la historia literaria."² (Simon A., 2021, p. 31).

Los trabajos que han mencionado la cuestión animal en *La vorágine* han llamado la atención sobre las características simbólicas de los animales. En efecto, la crítica considera a menudo los animales como símbolos de la psicología humana o de los impulsos de los personajes. Por ejemplo, según Monserrat Ordoñez, los perros tienen una función simbólica, figurando las tentaciones de los protagonistas, como lo escribe: "La procesión se cierra con los dos perros que los han acompañado durante toda la ruta y que simbólicamente representan dos de los imanes de esta vorágine: el dinero y el alcohol, Dólar y Martel" (Ordoñez M., 1990, p. 38). Pero estos estudios no tienen en cuenta la riqueza de las formas animales del libro. La restricción del análisis a la función simbólica corresponde a una tendencia tradicional de la crítica literaria, como lo deplora Anne Simon. Si la *zoopoética* puede interesarse por las características simbólicas de los animales, no puede limitarse a estas. En otras palabras, el "estatus simbólico es efectivamente importante para la *zoopoétique*, pero era tiempo de dejar de considerarlos únicamente como alegorías sociales y arquetipos psicológicos"³ (Simon A., 2021, p. 24). Además, hay otra tendencia de la crítica que consiste en destacar los aspectos negativos vinculados con los animales. En *La vorágine*, es cierto que varios animales representan el envilecimiento y la pérdida de la humanidad, como lo muestra Jean Franco. Según él, lo que causa la caída del hombre es "su propia naturaleza, su instinto animal" (Franco J., 1987, p. 144-145). Por ejemplo, al final de la novela, cuando Cova y Barrera se pelean, son comparados con serpientes, lo que puede ser un símbolo de bestialidad y de pérdida de dignidad (Franco J., 1987, p. 145). La identidad entre el animal y la degradación es un topos en la literatura, que Rivera hace suyo. Sin embargo, además de este topos, el autor da a ver otras imágenes de los animales que son más neutras, incluso positivas. La novela explora las relaciones de hibridación que disminuyen las fronteras entre los humanos y los animales.

El objetivo de este estudio es el de mostrar la riqueza de las formas animales en *La vorágine*, en una perspectiva *zoopoética*. Deseamos dejar al margen la interpretación únicamente simbólica para enfocarnos en la cuestión animal en toda su complejidad. Consideraremos el conjunto de relaciones que unen a los hombres y a los animales, tales como la dominación, el cuidado o también la hibridación. Para estructurar el análisis, podemos subrayar dos grandes tipos de relaciones entre los seres humanos y los animales que coexisten en la novela: el *antropocentrismo*, fundado en una idea de superioridad del ser humano sobre los no-humanos; el *zoocentrismo*, que reconoce más el valor de los animales (Gouabault E. y Burton-Jeangros C., 2010, p. 300 y 302).

El *antropo-centrismo* o la frontera entre el mundo humano y el mundo animal

La primera relación entre los humanos y los animales que podemos estudiar es la de Cova con la fauna que le rodea. Es importante recordar que la narración, a la primera persona, expone principalmente el punto de vista de Cova. Aunque el libro da voz a otros personajes como Clemente Silva o El Pipa, es la voz de Cova la que se impone. Por eso empezaremos a examinar la relación de Cova con los animales. Esta relación está basada en la idea de frontera. Tanto los animales domésticos como los animales salvajes son considerados con una cierta distancia. Los primeros son tratados por Cova y por los llaneros como herramientas de trabajo, lo que implica una distancia en el sentido de desprecio; al

2 Traducción del francés: "La *zoopoétique* ne s'intéresse dès lors pas simplement aux textes mettant en scène les bêtes de façon massive ou abordant la question animale de façon frontale, [...] mais aussi à leur discrète et indéçise transversalité, dans des œuvres où on ne les attend pas, voire reléguées dans les marges de l'histoire littéraire."

3 Traducción del francés: le "statut symbolique importe certes à la *zoopoétique*, mais il était temps d'arrêter de les considérer uniquement comme des allégories sociales, des archétypes psychologiques".

contrario, los segundos son idealizados, pero se quedan alejados porque son más frutos de la imaginación que verdaderos animales. Por consiguiente, todo es visto bajo el prisma humano: o el animal es un instrumento al servicio del hombre, o es un objeto deformado por su imaginación. Eso corresponde al concepto de *antropocentrismo*, que consiste en pensar en "el animal en función del interés que puede tener para el humano, nunca para sí mismo"⁴ (Gouabault E. y Burton-Jeangros C., 2010, p. 300). Salvaje o doméstico, el animal es considerado según un punto de vista antropocéntrico.

No obstante, hay que recordar que los términos "doméstico" y "salvaje" son nociones confusas, que no tienen realmente sentido para la antropología. El antropólogo Jean-Pierre Digard define la domesticación según los criterios de protección, de alimentación y de reproducción, que dependen de la acción del hombre (Digard J.-P., 1991, p. 71). Pero el error sería de considerar la domesticación como estable y acabada, mientras que "ninguna especie ha sido nunca total o definitivamente domesticada"⁵ (Digard J.-P., 1991, p. 70). Mejor podemos decir que existen grados de domesticación. Jean-Pierre Digard muestra que hay permeabilidad entre los dos estados y que la frontera entre "doméstico" y "salvaje" no es "fijada una vez y para siempre"⁶ (Digard J.-P., 1999, p. 161). Además, lo que algunas sociedades consideran como salvaje es visto por otras como totalmente familiar o domesticado. Esta idea es desarrollada por Philippe Descola en el capítulo "El huerto y la selva" de *Más allá de naturaleza y cultura* (Descola P., 2012, p. 74). Descola muestra que, para el pueblo achuar, la selva y la fauna son muy bien conocidas. Los animales que el cazador encuentra no son bestias salvajes, sino "seres casi humanos a quienes debe seducir y halagar para sustraerlos al influjo de los espíritus que los protegen" (Descola P., 2012, p. 78). Así, la representación que hace Cova de la selva como infierno y lugar salvaje corresponde a una concepción muy parcial del mundo natural. Pero veremos que, en los intersticios del texto, otro punto de vista aparece, el de los personajes guahibos, para quienes las fronteras entre salvaje y doméstico son muy diferentes.

A pesar de todo, no podemos dejar de lado la cuestión de la oposición entre doméstico y salvaje, porque el narrador la utiliza y hay que estudiarla. Encontramos la palabra "salvaje" varias veces en la narración, y se opone al término "domesticadas" que figura, por ejemplo, en este pasaje: "¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas!" (Rivera J. E., 1990, p. 296). El narrador tiene una relación diferente en función del estado del animal: las bestias domésticas son consideradas como meros recursos, mientras que la fauna salvaje es fuente de fascinación, porque es desconocida. El personaje de Cova recuerda las figuras de exploradores europeos en busca de nuevas especies vegetales y animales. En consecuencia, tenemos que estudiar estas dos relaciones, destacando siempre la distancia que subsiste entre el narrador y los animales.

El animal doméstico, un recurso

Para empezar, el adjetivo "doméstico" incluye realidades diferentes y parece muy complejo. En el sentido estricto, el animal doméstico es criado por el hombre porque representa un servicio o una fuente de beneficios (Gresle F. et al., 1994, p. 94). Por lo tanto, se trataría de todos los animales que pueden ser utilizados como herramienta de trabajo. Sin embargo, con la evolución de nuestra percepción de los animales desde el siglo XIX (Gouabault E. y Burton-Jeangros C., 2010, p. 302)⁷, la idea de domesticación ha sido extendida a los animales que no tienen una función utilitaria y que llamamos generalmente "animal de compañía". En *La vorágine*, los animales domésticos son principalmente útiles, pero, de vez en cuando, hay animales que hacen pensar en los animales de compañía. La oposición entre el animal-recurso y el animal que no tiene utilidad existe en la novela de Rivera, aunque aparentemente es de importancia secundaria. Cuando Cova llega por primera vez a La Maporita, describe dos tipos de pájaros: el pavo real y la gallina. El primero tiene únicamente una función ornamental, como lo sugiere la frase de Cova: "Alrededor de la huerta daban fresco los platanales, de hojas susurrantes y rotas, dentro de la cerca de guadua que protegía la vivienda, en cuyo caballete lucía sus resplandores un pavo real" (Rivera J. E., 1990, p. 99). El "caballete" indica que el

4 Traducción del francés: "pensez qui ne se préoccupe véritablement que de l'humain, ou pense l'animal dans l'intérêt qu'il peut avoir pour l'humain, jamais pour lui-même [...]."

5 Traducción del francés: "aucune espèce n'est jamais totalement ni définitivement domestiquée."

6 Traducción del francés: "elle n'est pas [...] fixée une fois pour toutes".

7 Los autores de este artículo notan una evolución de las sensibilidades en el siglo XIX, con la aparición de una nueva función, la de los animales ociosos, los animales de compañía, o pet en inglés.

pájaro está en lo alto y que parece dominar la escena. La descripción de este animal es positiva. Al contrario, las gallinas son consideradas como recursos y se sitúan abajo, puesto que Sebastiana les echa grano, gritando palabras secas: "- ¡Chite, uise! - gritó tirando una cáscara a las gallinas que escarbaban la era" (Rivera J. E., 1990, p. 99). La antítesis espacial representa una diferencia de consideración según la función de los animales, en el seno mismo de las especies domesticadas: algunos están sujetos a consideración; otros son simples recursos. En este estudio, nos enfocaremos en los animales de recursos, porque están más representados que los otros. No obstante, hay que tener presente la idea de que en la novela coexisten muchas formas de domesticación y que no se limita al sentido estricto. En *La vorágine*, el animal-recurso tiene diferentes funciones, definidas en relación con las necesidades humanas. En una lógica antropo-céntrica, el animal beneficia siempre al ser humano, de varias maneras, que vamos a explorar.

Desde el principio, los animales aparecen como medios para trasladarse o para trabajar. Los caballos, por ejemplo, son omnipresentes en la obra y les permiten viajar a los hombres: "Por las afueras del pueblo pasamos a prima noche, y desviando luego hacia la vega del río, entre cañaverales ruidosos que nuestros jamelgos descogollaban al pasar, nos guarecimos en una enramada donde funcionaba un trapiche" (Rivera J. E., 1990, p. 82). La palabra "jamelgos", en plural, expresa tanto el desprecio como la ausencia de singularidad. Los caballos forman un conjunto del cual ninguno se destaca, ni por su apariencia, ni por su nombre. Su única función es la de llevar a los hombres y la de cortar las cañas frente a ellos. Hay también otro tipo de animal doméstico que encontramos con frecuencia en la novela, a saber, el buey. En las primeras páginas, Cova describe la labor de un grupo de bueyes: "por el resplandor de la hornilla donde se cocía la miel cruzaban intermitentes las sombras de los bueyes que movían el mayal y del chicuelo que los aguijaba" (Rivera J. E., 1990, p. 82). Como los "jamelgos", los bueyes no son caracterizados por un nombre y se utilizan por su fuerza. Además, el buey es el arquetipo de la bestia de carga, y con los caballos, es el primer animal que aparece en la novela. Es como si Cova se limitara a representar los animales como objetos útiles, porque tiene un concepto muy "clásico" de la domesticación.

Pero cuando hablamos del animal-recurso, no pensamos solamente en la fuerza del trabajo. El animal es también una fuente de lucro. Los gallos son criados en un objetivo muy preciso, para las apuestas. Los hombres los adiestran para las peleas y los consideran como meros objetos. A este respecto, podemos analizar este extracto:

Rabiosos, entre el vocerío de los espectadores que ofrecían gabelas, se acometieron una y otra vez, se cosían a puñaladas, se prendían jadeantes; y donde agarraba el pico, entraba la espuela, con tesón homicida, entre el centelleo de los plumajes, entre el salpique de la sangre ardorosa, entre el ruido de las monedas en el estadio, entre la ovación palmoteada que hizo la gente cuando vio rodar al canaguay con el cráneo abierto, sacudiéndose bajo la pata del vencedor, que erguido sobre el moribundo saludó a la victoria con un clarineo triunfal (Rivera J. E., 1990, p. 157).

Notamos que, en esta escena muy violenta, los cuerpos de los gallos son descritos como simples pedazos. El cuerpo del animal no es considerado en su totalidad, sino de forma fragmentada, como lo vemos con los términos "pico", "espuela", "plumajes", "cráneo" y "pata". El animal ya no tiene integridad y llega a ser solo un medio de ganar dinero. El espectáculo sangriento, en vez de afectar a Cova y a los llaneros, suscita alegría. Los gritos estallan en un ambiente casi épico, lo que hace olvidar el horror de la escena. Asimismo, durante toda la pelea, hay referencias al dinero - "ofrecían gabelas", "el ruido de las monedas" - lo que contribuye a hacer de los animales simples objetos de especulación. En cuanto a los otros animales, forman parte de este sistema lucrativo porque son considerados como moneda. Los gallos son los animales por los que se apuesta, y los toros son la moneda de la apuesta. Es lo que muestra estas palabras de Zubieta: "- ¡Voy cien toretes al requemao contra el canaguay! [...] - ¡Escojo el pollo y voy las doscientas cincuenta reses que le gané a los dados!" (Rivera J. E., 1990, p. 155). Por lo tanto, casi todos los animales domésticos están encerrados en esta mecánica lucrativa: se les reduce a una función pecuniaria.

Finalmente, en *La vorágine*, los hombres parecen utilizar a los animales como símbolos de valor y de fuerza. Una vez más, vemos que el animal no es considerado para sí mismo, sino como medio. La doma de los caballos y de los toros es un criterio para estimar el grado de valor de un hombre, como lo

muestra la pregunta de Zubieta, que quiere asegurarse del valor de Cova: "- ¿Y gloria, por qué? - interrogó el viejo -. ¿Sabe montá? ¿Sabe enlazá? ¿Sabe toreá?" (Rivera J. E., 1990, p. 141). La valentía del hombre depende de su habilidad a someter la fauna que le rodea. Esta relación entre los hombres y los animales es una característica de las "novelas de la tierra" (Rozotto D., 2019, p. 126) que dan mucha importancia al tema de la doma. Por ejemplo, en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, Santos Luzardo adquiere el respeto de los llaneros cuando muestra su capacidad de domar a los animales. La doma es un símbolo de valor en esta novela. Los animales son también símbolos de superioridad, porque permiten trasladarse más rápidamente y en altura. Sin su caballo, Cova se siente más vulnerable. Lo vemos cuando se separa de su alazán: "Cuando mi alazán sudoroso se sacudió, libre de la montura, [...] me sentí indefenso y solo" (Rivera J. E., 1990, p. 194). Además, para Cova, el dominio de los animales representa un ideal de "virilidad". En una de sus muchas fantasías, el narrador se imagina domando un toro bajo la mirada admirativa de Alicia, como lo dice aquí:

¡Decidí luego irme del ható sin esperar a las mujeres, y aparecer una tarde, confundido con los vaqueros, trayendo a la cola del potrejón algún toro iracundo, que me persiguiera bufando y me echara a tierra la cabalgadura, para que Alicia, desfallecida de pánico, me viera rendirlo con el bayetón y mancornarlo de un solo coleo, entre el anhelar de la peonada atónita! (Rivera J. E., 1990, p. 164).

Cova subraya la fuerza y la furia del toro con el adjetivo "iracundo" para aumentar su propio valor de domador capaz de someter a un animal tan peligroso. De nuevo, según el narrador, el animal sirve ante todo para impresionar a las mujeres y a probar su valentía. El toro no es considerado por sí mismo, sino como un animal-recurso.

Por consiguiente, en *La vorágine*, la mayor parte de los animales domésticos son considerados por los hombres como fuerzas de trabajo, fuentes de lucro, símbolos de valor, de superioridad o de virilidad. Eso contribuye a mantener una distancia tan física como afectiva entre los seres humanos y los animales, porque la relación está basada en el principio de utilidad más que de reconocimiento. Al contrario, los animales salvajes fascinan más a Cova, y no tienen función de recurso. Sin embargo, vamos a ver que esta idealización implica una distancia ineluctable entre Cova y la fauna.

El animal salvaje: ¿objeto poético?

Muchos animales salvajes son descritos por Cova de manera muy estética, incluso enfática. El narrador compara a los animales con objetos de arte y a la selva con edificios. Todo es visto bajo el prisma artístico y poético del hombre. Pero esta idealización artística no significa que Cova este más cerca de los animales salvajes que de los domésticos. Es un fenómeno que constata la antropología: los animales salvajes son "más fascinantes para la mayoría de la gente, principalmente urbana, porque están lejos y, por tanto, son más fáciles de idealizar"⁸ (Gouabault E. y Burton-Jeangros C., 2010, p. 305). Antes de trasladarse a los llanos, Cova llevaba en Bogotá una vida de poeta, muy alejada de las realidades de la selva. Este bagaje poético modela profundamente su relación con la fauna salvaje que encuentra.

Para empezar, una de las primeras imágenes de la fauna de los llanos se acerca más a un cuadro religioso y romántico europeo que a una descripción de las especies locales. Por ejemplo, podemos concentrarnos en este extracto:

Bajo la gloria del alba hendieron el aire los patos chillones, las garzas morosas como copos flotantes, los loros esmeraldinos de tembloroso vuelo, las guacamayas multicolores. Y de todas partes, del pajonal y del espacio, del estero y de la palmera, nacía un hálito jubiloso que era vida, era acento, claridad y palpitación. Mientras tanto, en el arrebol que abría su palio inconmensurable, dardeó el primer destello solar y, lentamente, el astro, inmenso como una cúpula, ante el asombro del toro y la fiera, rodó por las llanuras, enrojeciéndose antes de ascender al azul.

8 Traducción del francés: "Ces animaux [...] semblent d'autant plus fascinants pour le grand nombre, majoritairement urbain, qu'ils sont éloignés et donc plus aisément idéalisables."

Alicia, abrazándome llorosa y enloquecida, repetía esta plegaria: ¡Dios mío, Dios mío! ¡El sol, el sol! (Rivera J. E., 1990, p. 91).

Cova hace un retrato muy vivo y colorado de la fauna. Casi todos los pájaros son descritos con un adjetivo de color: "chillones", "esmeraldinos", "multicolores". Estos colores responden al "arrebol" del cielo y al astro "enrojeciéndose", lo que crea una armonía visual. Además, esta descripción es una pintura idealizada por las referencias a la religión, con las expresiones "plegaria" y "Dios mío". La naturaleza es también transformada en una arquitectura religiosa, con las metáforas del "palio" y de la "cúpula". En consecuencia, Cova da una nueva forma a la naturaleza y a la fauna con su mirada occidental y religiosa. Hay una distancia entre el prisma poético de Cova y las especies locales, como lo muestra Montserrat Ordóñez: "La aurora, las estrellas, el arrebol y el sol están personificados, y se contempla la naturaleza como reflejo sangriento del arte [...]. Contrasta un vocabulario culto y modernista, de metáforas religiosas [...] con las referencias a la flora y a la fauna de la región"⁹. Esta representación muy estética de la fauna salvaje está presente a lo largo de la narración, como lo muestra el pasaje del "bosque del garcero", en el que Cova pinta el espacio como un verdadero santuario, colorado y armonioso. Multiplica las comparaciones con elementos arquitecturales religiosos y personifica a los animales:

¡Bendita sea la difícil landa que nos condujo a la región de los revuelos y la albura! El inundado bosque del garcero, millonario de garzas reales, parecía algodonal de nutridos copos; y en la turquesa del cielo ondeaba, perennemente, un desfile de remos cándidos, sobre los cimborios de los moriches, donde bullía la empeluzada muchedumbre de polluelos. [...]

Pensativo, junto a las linfas, demoraba el garzón soldado, de rojo quepis, heroica altura y marcial talante, cuyo ancho pico es prolongado como una espada; y a su redor revoloteaba el mundo babélico de zancudas y palmípedas desde la corocora lacre, que humillaría al ibis egipcio, hasta la azul cerceta de dorado moño y el pato ilusionante de color de rosa, que en el rosicler del alba llanera tiñe sus plumas (Rivera J. E., 1990, p. 203-204).

Encontramos de nuevo el vocabulario pictórico con los adjetivos de color - "turquesa", "rojo", "lacre", "rosa", "azul", "dorado" - y también el léxico religioso, el pasaje empezando con la expresión "Bendita sea" y continuando con referencias a una arquitectura religiosa - con la palabra "cimborios" - así como a la torre de Babel del Antiguo Testamento. Bajo la pluma de Cova, la fauna y la naturaleza colombianas se transforman en un retrato religioso occidental. Además, notamos una tendencia al antropomorfismo: el garzón es transformado en "soldado" de apariencia heroica y marcial. También, Cova le da continuidad a una tradición épica con la evocación de la "espada". Por lo tanto, los animales salvajes descritos por Cova son maravillosos y parecen casi fantásticos. Su imaginación modela profundamente la fauna y el entorno. Sin embargo, aunque la fauna sea transfigurada por la belleza de los colores y de las metáforas, no significa que Cova la considere siempre armoniosa. Pinta también a la naturaleza como un lugar de antagonismo y de crueldad. Por ejemplo, describe a los caimanes y a los caribes feroces que devoran polluelos:

El transparente charco nos dejó ver un sumergido ejército de caimanes, en contorno de las palmeras, ocupado en recoger pichones y huevos [...]. Nadaba pues dondequiera la innúmera banda de caribes, de vientre rojizo y escamas plúmbeas, que se devoran unos a otros y descarnan en un segundo a todo ser que cruce las ondas de su dominio, por lo cual hombres y cuadrúpedos se resisten a echarse a nado, y mucho más al sentirse heridos, que la sangre excita instantáneamente la voracidad del terrible pez (Rivera J. E., 1990, p. 204).

Este pasaje se sitúa justo después del retrato casi religioso del "bosque de garcero", pero la tónica de la narración cambia totalmente: pasa de la armonía al horror. Cova describe una especie de peces que se devoran entre ellos, en una lucha incesante. No obstante, esta ruptura esconde en verdad una continuidad porque la escena es todavía narrada de manera muy estética con un vocabulario épico: se trata de "ejército", de "banda" y de "sangre". Además de observar la violencia del entorno, Cova llega incluso a buscarla, porque tiene una fascinación romántica para las fuerzas que se entrecrocán.

9 Nota núm. 17 de Montserrat Ordóñez en Rivera J. E., 1990, p. 91.

Utiliza un ritmo ternario, en una celebración lírica de los elementos: "¡Quisiera librar la batalla de las especies, morir en los cataclismos, ver invertidas las fuerzas cósmicas!" (Rivera J. E., 1990, p. 289). Los animales, como "especies" en lucha, tomarían parte en una gigantesca batalla épica idealizada por Cova. Por lo tanto, incluso las situaciones más violentas de la novela son transformadas a través del prisma poético, lo que apoya la idea de una distancia irreductible entre la verdadera fauna y los animales transfigurados por la imaginación del narrador.

Pero poco a poco, parece que Cova deja a un lado su visión literaria de la fauna salvaje. La novela puede ser interpretada como un viaje en el que Cova abandona sus ilusiones poéticas para iniciarse a la vida real. En efecto, al fin del relato, rechaza las imágenes poéticas y destaca el contraste entre su imaginación y la selva real: "¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí, los resposos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebales de caños podridos" (Rivera J. E., 1990, p. 296). Notamos que este rechazo de la imaginación no implica nuevos vínculos más estrechos con los animales y el entorno. La fauna está mantenida a distancia. A la fascinación se sustituye el asco, como lo indican los adjetivos "hidrópicos" y "podridos". Cova nunca intenta comprender su entorno ni coexistir con los animales. Es la idea de Claudia Hachenberger, que interpreta "la perspectiva binaria del narrador como representante del progreso capitalista y neocolonialista, que se enfrenta a la naturaleza vista como impenetrable sin posibilidad de supervivencia porque no está dispuesto a reconsiderar su punto de vista [...]" (Hachenberger C., 2021, p. 31). El rechazo del entorno salvaje alcanza su punto máximo al final de la novela, cuando los caribes devoran Barrera. En este fragmento, asco y temor se combinan:

[...] descoyuntado por la fatiga, presencié el espectáculo más terrible, más pavoroso, más detestable: millones de caribes acudieron sobre el herido, entre un temblor de aletas y centelleos, y aunque él manoteaba y se defendía, lo descarnaron en un segundo, arrancando la pulpa a cada mordisco, con la celeridad de pollada hambrienta que le quita granos a una mazorca (Rivera J. E., 1990, p. 382).

No encontramos metáforas, ni vocabulario religioso, ni adornos épicos. Al contrario, Cova destaca su repugnancia y su miedo, lo que corresponde más a una escritura naturalista muy cruda que a un estilo poético. En definitiva, no hay un punto medio entre la idealización de la fauna salvaje y su rechazo completo a causa del asco que suscita. La "perspectiva binaria" de Cova le impide establecer relaciones con los animales y mantener una distancia irreductible entre él y su entorno. Para Cova, los animales son recursos, fuentes de fascinación, bestias asquerosas, pero nunca seres frecuentados. Hay poca relación y poca comunicación entre el hombre y los animales. Como lo muestra Montserrat Ordoñez, esta actitud es la de un hombre que tiene una "visión dominante y patriarcal del Otro". El "Otro" puede incluir la "selva", el "indígena" o la "mujer" (Ordoñez M., 1990, p. 38). Cova también tiene una actitud despectiva hacia los animales, que forman parte de la "selva" al que se refiere Montserrat Ordoñez. Así, hay una oposición entre Cova y todos los seres que constituyen el "Otro" para él, y que a veces forman en la novela un conjunto solidario fundado en los principios de cuidado o de imitación. Además, encontramos metamorfosis, lo que permite decir que en ciertos pasajes Rivera subraya las "continuidades entre cuerpos humanos y animales" (Martínez Pinzón F., 2016, p. 151).

El zoo-centrismo o el enlace entre el animal y el ser humano

Al lado de la narración de Cova, existen otros relatos que forman contrapuntos. En los intersticios del texto, a través de la voz de otros personajes, encontramos vínculos con los animales menos conflictuales o interesados. Por ejemplo, los personajes de Sebastiana o de Mauco están más cercanos a los animales, lo que corresponde a una lógica zoo-céntrica, en la medida en que es una versión "empática y no instrumental"¹⁰ (Gouabault E. y Burton-Jeangros C., 2010, p. 302) de la relación con los animales. En vez de dominar a los animales, ciertos personajes les prestan atención, los curan o los imitan. A partir de entonces nos enfocaremos en estos vínculos muy complejos que unen a los humanos y a los animales, aunque no son los que aparecen en el primer plano de la novela.

10 Traducción del francés: "Cette notion va dans le sens d'une version empathique et non plus instrumentale des relations aux animaux."

Atención y observación

En primer lugar, podemos fijarnos en el caso de los perros, que revela una diferencia de consideración particularmente obvia en función de los protagonistas. En efecto, Cova y otros hombres consideran a los perros como animales-recursos: tienen una función de advertencia, por medio del ladrido. Además, los perros sirven para imponer miedo y violencia, como lo vemos en el pasaje donde Cova y Franco aterrizan al cacique: "Entonces, descolgando la carabina, cogí al cacique por la melena y lo hincó en la grava, mientras que Franco hacía ademán de soltar los perros" (Rivera J. E., 1990, p. 212). También, Cova y sus amigos ponen al mismo nivel a los perros y a los alimentos, reduciéndolos a meros objetos: "nos dimos a navegar sobre las enlagnadas sabanetas, [...] con perros y víveres, sacando, por turnos, en una concha, el agua impertinente de las lluvias" (Rivera J. E., 1990, p. 223). Al contrario, en una frase muy corta, surge otro vínculo entre el humano y el animal, basado en el afecto. Zoraida, en vez de considerar a los perros como instrumentos, les da cariño, así como lo indican las palabras de Franco: "Les está haciendo cariños a los dos perros" (Rivera J. E., 1990, p. 324). Este contacto con los perros hace contraste con el trato habitual reservado a los perros por Cova o Franco.

Pero la atención de Zoraida hacia los animales no es la única, porque otros protagonistas también se interesan por ellos. Podemos analizar el personaje de Mauco, por ejemplo. Como mago tuerto, es despreciado por Cova, que utiliza el sustantivo muy negativo "mamarracho" (Rivera J. E., 1990, p. 145) para describirle. Mauco no tiene valor según los criterios de Cova. Sin embargo, hace pensar en la figura antigua del ciego que tiene el conocimiento¹¹. Su discapacidad va de la mano con el poder de curar animales, cuyas vidas son generalmente subestimadas. Mauco hace parte de una comunidad de sufrimiento, y ayuda sin distinción a los humanos como a los animales. Clarita dice de él: "Cura personas y animales" (Rivera J. E., 1990, p. 145). Los humanos y los no-humanos son puestos al mismo nivel. El animal, como los hombres, es digno de atención. Más adelante, Mauco afirma él mismo sobre la necesidad de rezar tanto por los animales como por los seres humanos: "Sé muchas oraciones pa too. Pa topá las reses perdías, pa sacá entierros" (Rivera J. E., 1990, p. 145).

Por lo tanto, la relación entre los hombres y los animales puede basarse en la atención, pero también en la observación. En *La vorágine*, varios personajes sobreviven observando a los animales. El principio de imitación parece fundamental para vivir en la selva. Podemos hablar de *zoo-morfismo*, concepto que encontramos en el trabajo de Anne Simon. El *zoo-morfismo* no implica una transformación en el animal; consiste más "en hacer el otro sin perderse de vista, en ser cercano, sin olvidar que el *juego* y el *yo* se alimentan mutuamente"¹² (Simon A., 2021, p. 84). El *zoo-morfismo* no es una metamorfosis, sino una imitación del comportamiento animal por los hombres. Es una identificación que no llega a la fusión. Lo vemos en el contacto que Sebastiana tiene con el ganado. Se identifica con los animales, comparándose a ellos: "A mí me pasa lo que al ganao: sólo quero los pajonales y la libertá" (Rivera J. E., 1990, p. 129). Notamos que, en la frase de Sebastiana, la comparación con el animal es positiva, lo que es escaso. Así, la vida del ganado es símbolo de libertad, y podría ser imitada. Además, la novela describe la sobrevivencia de los seres humanos gracias a la observación de los animales. En vez de significar envilecimiento, la imitación del comportamiento animal es sinónimo de protección y de vida. Podemos enfocarnos en las aventuras del Pipa:

Muchas veces, para librarse del enemigo, se aplanó en el fondo de las lagunas como un caimán, y emergía sigiloso entre los juncales por renovar la respiración; y si los perros le nadaban sobre la cabeza, buscándolo, los destripaba y consumía, sin que los vaqueros pudieran ver otra cosa que el chapoteo de algunos juncos en el apartado centro de los charcones (Rivera J. E., 1990, p. 196).

El Pipa imita al caimán para escaparse de los enemigos. Reproduce sus movimientos y nada furtivamente como él para matar a los perros. Notamos también una oposición entre los animales domésticos representados por los perros y los animales salvajes encarnados por el Pipa, imitando al caimán. La narración describe dos universos antagonistas: el mundo doméstico y el mundo salvaje. Es como si el hombre tuviera que elegir entre los dos. Elegir el mundo salvaje significa adaptarse por imitación.

11 Pensamos en la figura de Tiresias en Edipo rey de Sófocles por ejemplo.

12 Traducción del francés: "il consiste à faire l'autre tout en ne se perdant pas de vue, à être limitrophe en gardant en mémoire que le jeu et le je s'alimentent l'un l'autre."

De la misma forma, otro personaje sobrevive observando animales: Clemente Silva. En la tercera parte, que cuenta la errancia de los caucheros a través de la selva, Silva representa la figura del guía. Posee una capacidad de observación que le permite dirigirse y evitar a los peligros. Cuando sus compañeros le acusan de haberlos perdido en la selva, Silva recuerda que él es el único que conoce siquiera un poco al entorno y que es su última ayuda: "¿Cómo podrías andar sin mí? ¡Yo soy la esperanza!" (Rivera J. E., 1990, p. 308). En este pasaje, Silva se distingue de los caucheros por su humildad y sus conocimientos. Este fragmento destaca dos actitudes opuestas frente a la selva:

Él les aconsejó no mirar los árboles, porque hacen señas, ni escuchar los murmurios, porque dicen cosas, ni pronunciar palabra, porque los ramajes remedan la voz. Lejos de acatar esas instrucciones, entraron en chanzas con la floresta y les vino el embrujamiento [...] (Rivera, J. E., 1990, p. 308-309).

Silva opta por la prudencia frente a la flora y la fauna, que el ser humano tiene que respetar, mientras que los caucheros son muy despreocupados. La selva parece vengarse, infligiéndoles el "embrujamiento". Justo después, los caucheros son devorados por las "tambochas", especies de hormigas voladoras. Silva descubre los restos de sus compañeros, que no han logrado irse de la selva: "Halló las calaveras y algunos fémures." (Rivera J. E., 1990, p. 314). Al contrario, Silva es el único que consigue sobrevivir, porque "sabe escuchar la voz de los árboles" (Martínez Pinzón F., 2016, p. 165), observar a los animales y a la vegetación, como lo vemos aquí:

Sin fuego ni fusil, vagó dos meses entre los montes, hecho un idiota, ausente de sus sentidos, animalizado por la floresta, despreciado hasta por la muerte, masticando tallos, cáscaras, hongos, como bestia herbívora, con la diferencia de que observaba qué clase de pepas comían los micos, para imitarlos.

No obstante, alguna mañana tuvo repentina revelación. Paróse ante una palmera de cananguche, que, según la leyenda, describe la trayectoria del astro diurno, a la manera del girasol. Nunca había pensado en aquel misterio. Ansiosos minutos estuvo en éxtasis, constatándolo, y creyó observar que el alto follaje iba moviéndose pausadamente, con el ritmo de una cabeza que gastara doce horas justas en inclinarse desde el hombro derecho hasta el contrario. La secreta voz de las cosas le llenó su alma. ¿Sería cierto que esa palmera, encumbrada en aquel destierro como un índice hacia el azul, estaba indicándole la orientación? (Rivera J. E., 1990, p. 314-315).

El vocabulario de la observación está muy presente, con los verbos "observaba", "constatándolo" y "observar". Esta capacidad de observación y de imitación le salva dos veces: le permite alimentarse de la misma manera que las "bestias herbívoras" y no morir de hambre; favorece su orientación, por medio de la palmera. En vez de despreciar a los micos, estudia su alimentación y reproduce su comportamiento, en una lógica de *zoo-morfismo*. Al contrario de los caucheros, Silva sale de apuros, como si la selva hubiera sido indulgente con él a causa de su humildad. Por lo tanto, las comparaciones con los animales y la imitación de sus comportamientos no significan degradación, sino supervivencia. Eso contrasta con los vínculos que Cova tiene con los animales, fundados en el principio de la dominación. Pero la relación de imitación es una de las que existen entre el animal y el ser humano: veremos que otras existen.

Hibridación y metamorfosis

Aunque la voz de Cova se impone en la novela, Rivera reserva un espacio para desarrollar otro concepto de la naturaleza. En vez de presentar solo una frontera entre la cultura humana y el entorno natural, Rivera deja ver la fusión de los dos. Eso hace pensar en las "disposiciones del ser" de Philippe Descola. Según él, podemos oponer el "animismo" (Descola P., 2012, p. 199) al "naturalismo" (Descola P., 2012, p. 260). El primero "se funda en la heterogeneidad corporal de clases de existentes dotados, empero, de una mente y una cultura idénticas" (Descola P., 2012, p. 261), mientras que el segundo establece una frontera tanto física como mental entre lo humano y lo no-humano. El naturalismo está relacionado con el etnocentrismo, que considera al hombre diferente de la naturaleza. Al contrario, el animismo supone una continuidad entre los seres humanos y otras formas de vida, sean animales o vegetales. En *La vorágine*, aparecen de vez en cuando representaciones del animismo, que rompe la

oposición entre la naturaleza y la cultura. La novela podría reflejar una tendencia de algunas culturas latinoamericanas, que rechazan esta oposición, como lo muestra Philippe Descola: "[...] en América del Sur, la naturaleza no se opone a la cultura: la prolonga y la enriquece en un cosmos donde todo se ajusta a las medidas de la humanidad." (Descola P., 2012, p. 40). Por lo tanto, Rivera nos muestra varios tipos de fusión entre el ser humano y el animal, que van de la unión de las almas hasta la metamorfosis física. Podemos hablar de hibridación en la medida en que hay siempre una confusión entre lo humano y lo no-humano.

En *La vorágine*, parece que los seres híbridos se encuentran más en el entorno salvaje de la selva que en los espacios conocidos por Cova, como la ciudad o los llanos. En efecto, cuando Cova penetra en el seno de la selva, ve las primeras manifestaciones de la hibridación. Podemos analizar el pasaje cuando Cova vive con los Guahibos y trae dos patos grises. El narrador halla un pato muerto, que da a los perros para que se lo coman. Pero mirando la escena, el cacique de la familia empieza a gritar y a dar "sollozos de despedida" (Rivera J. E., 1990, p. 207). El intérprete de Cova le explica esta reacción:

Entonces me advirtió nuestro intérprete que las almas de aquellos bárbaros residen en distintos animales, y que la del cacique se asemejaba a un pato gris. Probablemente moriría de sugestión por haber contemplado el ave sin vida, y la tribu se vengaría de mi "homicidio". Apresuráme a sacar el otro pato y lo dejé revolotear entre la ramada; al verlo, el indio quedóse en éxtasis ante el milagro y siguió los zigzags del vuelo sobre la plenitud del inmediato río (Rivera J. E., 1990, p. 207).

Tenemos que preguntarnos sobre la función de este pasaje en la novela. A primera vista, podríamos pensar que es una mera anécdota utilizada por Cova con el propósito de poner en ridículo las creencias de los Guahibos, como lo muestra esta frase: "El pueril incidente bastó para acreditarme como ser sobrenatural, dueño de almas y destino." (Rivera J. E., 1990, p. 208). Según él, los gritos del cacique son pueriles y ridículos. Sin embargo, el dispositivo narrativo permite una crítica subyacente de este punto de vista eurocéntrico. Con esta anécdota, Rivera desacredita a su propio personaje, destacando su desprecio para otras religiones. Es lo que subraya Montserrat Ordoñez: "Lo significativo de la narración, sin embargo, consiste en que transparenta las contradicciones del narrador. El tratamiento que Cova les da a los indígenas es una manera más de delatarse." (Ordoñez M., 1990, p. 38-39). Por lo tanto, podemos interpretar este pasaje como una manera de denunciar la arrogancia del narrador mientras valoriza un concepto animista de la naturaleza. En efecto, la actitud del cacique revela una relación animista con los animales, según el concepto de Descola, que define el animismo como "la atribución que los humanos hacen a los no-humanos de una interioridad idéntica a la suya" (Descola P. 2012, p. 199). Para el cacique, el alma del pato tiene un valor inestimable porque es semejante a la suya. Aunque los cuerpos no son iguales, las almas sí. Es un primer ejemplo de hibridación en la novela, pero no es el único.

El personaje de Mapiripana es también una figura híbrida muy interesante. Su presencia es limitada a dos secciones en la novela, lo que, por lo visto, hace de ella un personaje secundario. No obstante, como lo dice Germán Bula, "no puede tratarse su historia como algo marginal, como una anécdota folclórica." (Bula G., 2009, p. 120). Este relato dice mucho sobre la relación del ser humano con la naturaleza y con los animales. El trabajo de Germán Bula nos recuerda que Mapiripana es un símbolo y una "sinécdoque de la naturaleza entera" (Bula G., 2010, p. 73). Rivera parece inspirarse de la diosa Artemisa, que encarna también a la naturaleza, y más precisamente a los animales. En efecto, la "indiecita Mapiripana es señora de las bestias, y viaja costeano las playas, el lugar límite entre el agua y la tierra" (Bula G., 2009, p. 121), como Artemisa que "es también señora de las bestias" (Bula G., 2009, p. 121). Las dos figuras femeninas borran los límites entre lo humano y lo no-humano. Mapiripana "engendra un vampiro y una lechuza, difuminando fronteras biológicas" (Bula G., 2009, p. 123) y Artemis "garantiza que las fronteras entre salvaje y civilizado sean de algún modo permeables"¹³ (Vernant J.-P., 1998, p. 18). Por lo tanto, Mapiripana, a imitación de la figura mitológica, está en un punto intermedio entre los seres humanos y los animales. Esta doble función es duplicada por una hibridación física de Mapiripana. En efecto, su retrato destaca su apariencia humana y animal. En cuanto "indiecita" y "sacerdotisa" (Rivera J. E., 1990, p. 225), Mapiripana es humana, pero tiene

13 Traducción del francés: "Elle fait en sorte qu'entre le sauvage et le civilisé les frontières soient en quelque façon perméables."

también muchas características animales: grita como una bestia "en las espesuras"; tiene un "vestido de telarañas" y, sobre todo, su rostro es "peludo como el de un mono orangután" (Rivera J. E., 1990, p. 226). El misionero que Mapiripana persigue siente desagrado por esta apariencia animal, porque cierra los ojos "para no verle el rostro" (Rivera J. E., 1990, p. 226). Pero además de ser una figura híbrida, Mapiripana da a luz a dos animales: "un vampiro y una lechuza¹⁴" (Rivera J. E., 1990, p. 226). Interpretamos el nacimiento de esta progenitura como una representación del mundo animal negado por el misionero, que se impone a él a la fuerza. La historia narrada por Heli Mesa evoca el vagabundeo del misionero acosado por sus propios hijos. Es como si los animales se vengaran de toda la violencia que el misionero había infligido a las mujeres y a la selva, como lo muestra este pasaje: "En otros tiempos vino a estas latitudes un misionero, que se emborrachaba con jugo de palmas y dormía en el arenal con indias impúberes." (Rivera J. E., 1990, p. 226). Cuando el misionero le ruega a Mapiripana que lo libere de sus hijos, ella se niega y compara a los dos animales con sus arrepentimientos. Le dice: "¿Quién puede librar al hombre de sus propios remordimientos?" (Rivera J. E., 1990, p. 227). El vampiro y la lechuza encarnan todo lo que el hombre ha negado y despreciado, es decir, la selva, la fauna y a los otros humanos. Este relato funciona como un apólogo que inscribe en el seno de la novela la necesidad de considerar a todas las formas de vidas, en una lógica más empática de la del misionero o de Cova. Por cierto, el misionero puede ser considerado como un doble del narrador¹⁵. La condena del misionero vale también para Cova. Por fin, esta historia acaba con una metamorfosis, la del misionero en mariposa:

Antes de la agonía, en su lecho mísero de hojas y líquenes, lo halló la indiecita tendido de espaldas, agitando las manos en el delirio, como para coger en el aire a su propia alma; y al fenecer, quedó revolando entre la caverna una mariposa de alas azules, inmensa y luminosa como un arcángel, que es la visión final de los que mueren de fiebres en estas zonas (Rivera J. E., 1990, p. 227).

Notamos que el narrador del relato, Heli Mesa, interpreta la metamorfosis del misionero de manera muy racional y científica porque la imputa a las alucinaciones de las fiebres. Pero podemos interpretar también esta metamorfosis como real, en el contexto mágico y sobrenatural de este relato. El misionero se vuelve animal, como sus hijos. Cambia completamente de forma, lo que puede representar a la victoria del mundo animal sobre el desprecio humano. Así, esta historia afirma la necesidad de la reintegración del ser humano en el reino de los animales y en la naturaleza.

Como hemos dicho, los relatos del pato y de Mapiripana tienen lugar en la selva, en un mundo aparentemente más salvaje que el de los llanos. Pero encontramos también seres híbridos en la esfera conocida y doméstica. Eso inquieta a Cova, porque, en este mundo familiar, no puede relegar los fenómenos de hibridación en la categoría de la leyenda o de la superstición. Puesto que la selva es el mundo del Otro, Cova mantiene una distancia con él y no quiere creer en los relatos que oye. Al contrario, en un entorno familiar, la negación de la hibridación es más difícil. El primer caso de hibridación, aunque sea simbólico, se ocurre durante la doma de un caballo. Cova describe al jinete y al animal como un mismo ser, es decir, como un centauro: "tal como pudiera corcovear un centauro, subía en el viento, pegada a la silla, la figura del hombre, como torbellino del pajonal, hasta que sólo se miró a lo lejos la nota blanca de la camisa" (Rivera J. E., 1990, p. 121). La palabra "pegado" destaca la proximidad con el animal. Esta fusión es sorprendente, en la medida en que la doma supone una distinción por la dominación. Domando el caballo, el hombre afirma su superioridad y su diferencia. Pero paradójicamente, el relato muestra lo contrario: la figura del centauro es un símbolo de unión. En las "novelas de la tierra", es corriente representar la doma no como una separación sino como una fusión entre el hombre y el animal. En *Don Segundo Sombra*, la lucha entre Fabio y el toro se acaba con la unión de los cuerpos¹⁶ (Güiraldes R., 1996, p. 136). Como consecuencia, encontramos vínculos entre los humanos y los animales en situaciones donde no necesariamente les esperamos.

14 Notamos que la palabra "vampiro" es equívoca. En su diccionario de 1913, Zerolo da dos definiciones: "un cadáver que suponen salir del sepulcro a chupar la sangre de los vivos"; "Murciélago de gran tamaño. Entre las especies americanas las hay que chupan la sangre de algunos mamíferos y del hombre mismo, durante el sueño, ocasionando debilidad y malestar, generalmente pasajeros." Aquí nos inclinamos por la segunda acepción.

15 Por cierto, Germán Bula destaca las relaciones entre la trama principal de la novela y la historia de Mapiripana: "Hay que señalar aquí el paralelismo entre la historia de la Mapiripana y la de la novela en general, y la relación que existe entre Arturo y el Misionero, por una parte, y Alicia y la indiecita Mapiripana, por otra" (Véase Bula G., 2009, p.120).

16 El personaje principal, Fabio, mata a un toro y se hace uno solo con él: "- Esta carta te manda el bayo - le dije al toro, y le sumí el cuchillo en la olla hasta la mano. El chorro caliente me bañó el brazo y las verijas. El toro hizo su último esfuerzo por enderezarse. Me caí sobre él. Mi cabeza, como la de un chico, fue a recostarse en su paleta. Y antes de perder totalmente el conocimiento, sentí que los dos quedábamos inmóviles, en un gran silencio de campo, y cielo." (p. 136).

Más adelante, Cova está en un cuarto en el hato de Zubieta, que es también un entorno familiar y doméstico. Aquí, la novela cuenta una historia de hibridación y de metamorfosis. Enfermo, Cova es curado por Mauco, que es un personaje muy complejo. Cova le presenta así:

Admirado yo, observaba al hombruco, de color terroso, mejillas fofas y amoratados labios. Puso en el suelo, con solicitud minuciosa, el bordón en que se apoyaba, y encima el sombrero grasiento de roídas alas, que tenía como cinta un mazo de cabuyas a medio torcer. Por entre los harapos se le veían las carnes hidrópicas, principalmente el abdomen, escurrido en rollo sobre el empeine. Volvió, parpadeando, hacia la puerta el ojillo tuerto, para regañar a los muchachos que se asomaban (Rivera J. E., 1990, p. 144-145).

La expresión "hombruco" es interesante, porque muestra que Cova no le considera verdaderamente como hombre. El sufijo "diminutivo-peyorativo" (Pharies D., 2002, p. 511) *-uco* le quita en parte su carácter humano. Destaca la doble identidad de Mauco: es a la vez hombre y animal. Además, su retrato menciona rasgos que le acercan del mundo vegetal y animal. Tiene un "color terroso", un "mazo de cabuyas a medio torcer", y también un "abdomen". Generalmente, esta última palabra sirve para describir a la anatomía de los animales¹⁷. Mauco es un ser híbrido por excelencia, que posee características tanto humanas como animales. Pero también es capaz de metamorfosearse. La metamorfosis es el vínculo más avanzado entre el hombre y el animal. Mientras que la hibridación conserva tanto la esencia humana como la esencia animal, la metamorfosis implica una transformación física del hombre en animal. Por ejemplo, Mauco se transforma en plátano y después en hormiga. Esta metamorfosis ocurre cuando intenta escapar de la violencia humana, y más precisamente de la guerra:

Cuando el reclutamiento de la guerra grande me vinieron a cogé, y me les convertí en mata de plátano. Una vez me apañaron antes de acabá el rezo y me encerraron en una pieza, con doble yave; pero me volví hormiga y me picurié (Rivera J. E., 1990, p. 145)

La metamorfosis en animal representa una manera de huir dos veces del reclutamiento: Rivera sugiere que el mundo animal y vegetal es un refugio. Además, la hibridación y la metamorfosis están diseñadas para desestabilizar a las certezas humanas. Cova utiliza el léxico del asombro al relatar el encuentro con Mauco. El verbo "admirar", del latín *admiror*, contiene el significado del asombro. Cova evoca también sus "dudas" y su "asombro", intentando sondear las expresiones de Clarita: "Miré con asombro a Clarita [...]. Era convencida creyente, que manifestaba respeto fanático. Para ahuyentar mis dudas, expuso: -¡Guá chico!, Mauco sabe de medicina." (Rivera J. E., 1990, p. 145). Las dudas de Cova contrastan con la actitud de Clarita, que cree firmemente en los poderes de Mauco y que no se asombra de su hibridez ni de sus metamorfosis. La narración sugiere que Cova no está predispuesto a entrar en este mundo híbrido. La diferencia con Clarita, es que la duda le impide entrar en relación con Mauco. Por último, notamos que Cova no es el único personaje que está desorientado por la hibridación entre los animales y los seres humanos. Como Cova, el misionario vagabundea, intentando huir de Mapiripana y de sus hijos animales. La narración subraya su perturbación con el adjetivo "desorientado": "Y desde la que hoy se conoce con el nombre de Laguna Mapiripana, anduvo por tierra, salió al Guaviare, por aquí arriba, y, desorientado, remontólo en una canoa que halló clavada en un varadero" (Rivera J. E., 1990, p. 227). Esta errancia simboliza la incapacidad de entrar en el mundo animal y vegetal, como si el misionero, al igual que Cova, se quedara a las puertas de un universo en el que es incapaz de penetrar a causa de su escepticismo y de su actitud de superioridad. Así, en los intersticios del texto, la narración invierte la lógica antropocéntrica para dar rienda suelta a la metamorfosis que atenúa las fronteras entre los hombres y los animales.

Conclusiones

Desde una perspectiva ecocrítica y zoopoética, hemos demostrado que en la novela la relación entre los seres humanos y los animales no puede reducirse al simple principio de la alegoría. Por el contrario, la novela ofrece una imagen compleja y rica de los vínculos entre los dos. Los animales

¹⁷ En el diccionario de la Real Academia, encontramos esta definición de "abdomen": "Región del tronco de los animales vertebrados que contiene los órganos principales del aparato digestivo".

aparecen en toda su complejidad. A veces son objetos de dominación, son a veces de fascinación. Según el punto de vista antropocéntrico del narrador, el animal aparece también, de forma subyacente, como un ser digno de interés e incluso como semejante al hombre. Los fenómenos de hibridación y de metamorfosis que abundan en el relato están ahí para recordarnos que las fronteras entre los conceptos fijos de la naturaleza y de la cultura o del mundo salvaje y doméstico son inoperantes. *La vorágine* nos invita a recapacitar profundamente en las relaciones entre los animales y los seres humanos y a unir más al hombre con el reino animal, sin distinguirlo de él.

Referencias

- Buell, L. (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Harvard University. Belknap Press.
- Bula, G. (2009). El hombre y la naturaleza en *La Vorágine*. Bula, G., y Bermúdez, R. *Alteridad y Pertenencia, Lectura Ecocrítica de María y La Vorágine*. Bogotá. Universidad de La Salle. p. 85-149.
- Bula, G. (2010). Ecocrítica: algunos apuntes metametodológicos. *Logos*. vol. 1. núm. 17. p. 63-76.
- Castillo Berchenko, A. (2002). Evento, espacio y personaje en *La vorágine* de José Eustasio Rivera. Los pasos perdidos, *d'Alejo Carpentier*. Lectures. Montpellier. Université Paul Valéry. ETILAL. Coll. Études américaines. núm. 2. p. 161-174.
- De Reynies, J., Gannier, O. (2016). Editorial. *(Re)lectures écrites : l'histoire littéraire européenne à l'épreuve de la question environnementale*. *Loxias*. Vol. 52. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8310>
- Descola, P. (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires. Amorrortu.
- Digard, J.-P. (1991). Animaux domestiques. Bonte, P., y Izard, M. (dir.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris. PUF. p. 69-72.
- Digard, J.-P. (1999). *Les français et leurs animaux: ethnologie d'un phénomène de société*. Paris. Fayard.
- Franco, J. (1987). Imagen y experiencia en *La vorágine*. Ordoñez, M. *La vorágine: Textos críticos*. Alianza Editorial Colombiana. p.135-147.
- Franco, J. (2002). *La vorágine* y Los pasos perdidos: parcours et écritures labyrinthiques. Franco, J., (dir.). *La vorágine*, de José Eustasio Rivera Los pasos perdidos, *d'Alejo Carpentier*. Lectures. Montpellier. Université Paul Valéry. ETILAL, Coll. Études américaines. núm. 2. p. 47-66.
- Gouabault, E., y Burton-Jeangros, C. (2010). L'ambivalence des relations humain-animal: Une analyse socio-anthropologique du monde contemporain. *Sociologie et sociétés*. vol. 42, núm. 1. p. 299-324.
- Gresle, F., Panoff, M., Perrin, M., y Tripier, P. (1994). *Dictionnaire des sciences humaines (sociologie, psychologie sociale, anthropologie)*. Paris. Nathan.
- Güiraldes, R. (1996). *Don Segundo Sombra*. Nanterre. ALLCA XX.
- Hachenberger, C. (2021). Una Selva Inhumana y Devoradora: Análisis Ecocrítico de la Novela *La Vorágine* (1924). *Latin American Literary Review*. vol. 48. núm. 97. p. 30-38.
- Heffes, G. (2014). Introducción. Para una Ecocrítica Latinoamericana: Entre la Postulación de un Ecocentrismo Crítico y la Crítica a un Antropocentrismo Hegemónico. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. núm. 79. p. 11-34.
- Martínez Pinzón, F. (2016). La voz de los árboles: poesía, fiebre y movilidad en *La vorágine*. *Una cultura de invernadero: trópico y civilización en Colombia (1808-1928)*. Iberoamericana. p. 139-168.
- Ordoñez, M. (1990). Introducción. Rivera, J. E. *La vorágine*. Madrid. Cátedra. p. 11-58.
- Pharies, D. (2002). *Diccionario etimológico de los sufijos españoles y de otros elementos finales*. Madrid. Gredos.
- Rivera, J. E. (1990). *La vorágine*. Madrid. Cátedra.
- Rozotto, D. (2019). El criollismo en la América de habla hispana: revisita y reflexiones sobre el patrimonio de una literatura centenaria. *Literatura (Universidad Nacional de Colombia. Departamento de Literatura)*. núm. 21. p. 117-141.
- Simon, A. (2021). *Une bête entre les lignes: essai de zoopoétique*. Marseille. Wildproject.
- Suberchicot, A. (2012). *Littérature et Environnement : pour une écocritique comparée*. Paris. Champion.
- Vernant, J.-P. (1998). *La mort dans les yeux: figures de l'Autre en Grèce ancienne*. Paris. Hachette Littératures.