

Líneas fluidas : ríos y mapas en *La vorágine* de José Eustasio Rivera

MANUELA LUENGAS
COLUMBIA UNIVERSITY

1. A cien años de su publicación *La vorágine* es, todavía, una novela contemporánea. No sólo porque, a propósito de sus efemérides, el Ministerio de Cultura de Colombia, así como diversas iniciativas editoriales y culturales se hayan volcado a releerla y celebrarla en la feria del Libro de Bogotá o en el Hay Festival de Cartagena, reactualizando así su relevancia. Lo es porque nos presenta una clave y una lengua para leer los ensamblajes complejos entre el capital, el espacio y los seres que los habitan y recomponen. *La vorágine* habilita la aparición de un lenguaje lesionado, que lucha por dar cuenta de los mundos que aparecen o languidecen durante el *boom* cauchero, de las relaciones multi-especie eclipsadas por las lecturas humanistas. Es, siguiendo al escritor colombiano Juan Cárdenas, una “novela-remolino con muchos centros, la aventura de un idioma cursi que se vuelve contra sí mismo para que la lengua estalle en pedazos como una estrella de carne humana” (Cárdenas, 2024).
2. La “contemporaneidad” de *La vorágine* podría rastrearse a varios medios y registros. Por poner sólo un ejemplo, en la obra plástica resultado del recorrido por el río Putumayo del artista colombiano Alberto Baraya, está en todos lados. En un texto publicado en la revista *Piedepágina* en 2005, Baraya explicita una lista de autores y lecturas que lo acompañaron durante su recorrido río arriba. El artista recuerda y enumera las “infamias de la bonanza del caucho a comienzos del siglo XX a manos de la Casa Arana”, los genocidios indígenas y las evangelizaciones del Instituto Lingüístico de Verano, así como la historia de “las fronteras ecológicas vencidas por [el] progreso” (Baraya, 2005; 52). Las páginas de sus lecturas no sólo le añaden una perspectiva histórica a su viaje, sino que activan una amenaza que se enuncia en el presente: “páginas en las que en ocasiones azuzan los miedos y te tiran en medio de una inhóspita selva, allí, en *La Vorágine* oscuridad del afuera” (Baraya, 2005; 52). Una primera lectura de esta frase podría sugerir que “la vorágine” funciona para figurar un remo-

lino de gran fuerza, una corriente intensa de agua o viento, o como una metáfora extendida al habla cotidiana: algo que traga y asusta (el miedo mismo, la selva, la oscuridad del afuera). Sin embargo, esta aparece capitalizada como un nombre propio y es la única palabra, junto con *Heva Brasiliensis*, que aparece en cursiva en todo el texto. Baraya, entiendo entonces, se refiere a *La vorágine* de José Eustasio Rivera, pero a diferencia de lo que hace con *El Río* de Wade Davis y otras referencias explícitas, no cita la novela, ni a su autor. *La vorágine* ocupa, en cambio, un lugar más ambiguo y más ubicuo; es todo lo que está “afuera”: la oscuridad, el río y la selva. Hay un estatus paradójico dado a *La vorágine*, porque a la vez que se la enfatiza tipográficamente, termina siendo una referencia que Baraya no desarrolla ni expande en su texto. Este estatus no es menor ni accesorio: la novela de Rivera parece menos una lectura que se cita —que está “adentro”—, que una experiencia exterior que permea y azuza la de Baraya y la de tantos otros.

3. *La vorágine*, publicada por primera vez en 1924, es una de las obras con mayor número de ediciones de un autor colombiano, y ha tenido un lugar central tanto en la difusión pública como en la crítica literaria latinoamericana. Como es sabido, la novela narra un viaje que comienza en Bogotá, el centro de la ciudad letrada en Colombia, y termina en Brasil, en el Río Negro. Desde Arturo Cova, el primer narrador-personaje que se mueve con soltura en la artificialidad del universo letrado, la novela avanza hasta incorporar relatos y voces de distintos personajes indígenas, mestizos y caucheros que se insertan a la trama. Cova “se pierde” en la selva, de la que sale sólo su manuscrito. Desde su publicación, *La vorágine* ha sido leída a partir del sistema de explotación cauchera que reconstruye y ha sido considerada como “la gran novela de la selva”. Quedó así, como afirman Margarita Serje y Erna Von Der Walde (2023), “encasillada en una noción” sobre la selva que “se prestó para proyectar prejuicios e imaginarios” sobre la misma y “contribuyó a ocultar los procesos sociales que Rivera quería poner en primer plano” (Serje y Von der Walde, 2023; xvi). La selva ha sido, así, el espacio paradigmático que se cristaliza en la lectura de *La vorágine*, funcionando así como un nodo epistemológico para el acercamiento a la región.

4. En los cien años desde su publicación se ha traducido a varios idiomas, se han editado numerosos volúmenes de estudios críticos, se ha adaptado al formato telenovela, miniserie y largometraje; en las últimas dos

décadas se han realizado exposiciones en la Biblioteca Nacional de Colombia –donde reposa su manuscrito–, proyectos intermediales como el de la “Expedición Vorágine”, realizado por la Radio Nacional de Colombia en el que se llevó a cabo un “recorrido sonoro por la obra de José Eustasio Rivera a través de siete regiones del país¹”, y una reciente re edición cosmográfica, publicada en 2023 con miras a su centenario, en el que Margarita Serje y Erna von Der Walde recuperan materiales cartográficos e históricos que permiten una relectura completa y novedosa de la novela. En ese sentido, *La vorágine* ha hecho parte de una conversación pública y de un longevo despliegue de difusión institucional y ha estado, literalmente, “afuera”.

5. Asimismo, *La vorágine* ha ocupado un lugar canónico en la crítica y los estudios culturales del continente que, al menos desde los años sesenta y setenta del siglo XX, ha sido constante; su estudio ha producido interpretaciones y debates variados. Ha sido leída, con bastante recurrencia, a través de su valor histórico y social, como un documento de denuncia de la explotación cauchera que, desde comienzos del siglo XX, se expandió en la Amazonia colombiana, peruana y brasileña. El texto de Rivera, dicen algunos, es un “estremecedor Yo acuso” (Loveluck, 1976) de las atrocidades cometidas en esta industria, por lo que no son pocos los estudios que se han dedicado a estudiar las “bases factuales” de *La vorágine* (Neale-Silva, 1939) a investigar qué de lo dicho en la novela es preciso históricamente, como si se tratara de una novela con vocación de estudio sociológico. También, se ha leído de la mano de otras novelas regionalistas o “novelas de la tierra”, como *Doña Bárbara* o *Canaima*, que regresaron a las regiones de los países en búsqueda de un gesto autóctono (Alonso, 1990). Erika Beckman, por su parte, ve a *La vorágine* como una de las primeras “*commodity novels*”, en las que se expresa el “*export real*” del caucho como economía extractiva que hace de la selva amazónica un espacio que, lejos de ser natural, está marcado y se sitúa en el centro de los circuitos del capitalismo mercantil y los proyectos de modernización por exportación (Beckman, 2013; 188)².

1 El resultado del proyecto está disponible para consulta en: <https://voragine.radionacional.co/>

2 El “*export real*” es, según Erika Beckman, el reverso del “*export reverie*”: “*a key modality of liberal optimism that had imagined egalitarian polities and nations enriched beyond their wildest fantasies*” (Beckman, 2013 ; 159). El efecto de “*export real*” vuelve su atención ya no al carácter idílico de las fantasías modernistas, sino a su cara “real”, que muestra las condiciones de explotación sobre las que se sostiene.

6. Otra atención se ha prestado a la complejidad narrativa y compositiva de *La vorágine*, viéndola menos como una pieza de denuncia diáfana y más como la construcción cuidadosa de una poética y un universo lingüístico, como ha demostrado ya Alonso con su análisis paralelo de *Tierra de promisión*, la obra poética previa de Rivera. En esta misma línea de interpretación, aquella que acude a la manera de narrar, tanto como a lo narrado, autores como Sylvia Molloy (1987) y Felipe Martínez-Pinzón (2014), han señalado al contagio como un efecto del lenguaje de la novela, que a la vez expone una determinada relación con la naturaleza. Para Molloy, la pluralidad de voces narrativas, que se confunden, contagian y producen un efecto cacofónico es homóloga al “itinerario insalubre” de Cova –su protagonista– en la selva, que queda sujeto a espejismos y alucinaciones (Molloy, 1987; 493). Martínez-Pinzón, quien ve a la novela como una crítica o revés de la euforia del boom cafetero, de la “fuerza centrífuga del progreso” precisa que esa confusión de voces se acentúa cuando el cuerpo, antes higienizado, se contagia (Martínez-Pinzón, 2014; 168). Es a partir de esa fiebre, continúa el argumento Martínez Pinzón, que el narrador –y el lector– puede acceder a la voz de la selva y de los árboles; cuando ocurre un proceso simbiótico entre el cuerpo del viajero y la selva por la que se pierde. Me interesa que en estas dos lecturas, la selva no es ni “la diosa implacable que nada ni nadie puede saciar” (Loveluck, 1976; xxxix), ni una víctima inerte, sino un conjunto de experiencias y voces que se presentan elocuentes en la narración. Siguiendo ese eje argumental, trabajos como los de Jennifer French (2005) y Leslye Wylie (2013), por nombrar algunos, han hecho una lectura ecocrítica de *La vorágine*, encontrando en ella instancias –quizás inadvertidas por el mismo Rivera– que anticipan un ambientalismo radical.
7. Mi lectura, sin embargo, coincide con la que propone Hector Hoyos en *Things with a History*: “there is no depiction of the ‘environment’ in a novel where the jungle is a protagonist; there are networks that bind quasi subjects and quasi objects. *La vorágine* is as much about capitalism as it is about our interactions with nonhumans” (Hoyos, 2019; 46). Quiero partir de aquí y proponer que esa red que une a sujetos y objetos, que refiere tanto a la explotación y circulación de materias primas, como a la fuente de contacto y contagio entre humanos y no humanos es, precisamente, una fluvial. *La vorágine* es una novela sobre ríos: tanto su universo narrativo como sus condiciones de posibilidad y escritura tienen al río como figura paradigmática.

8. En las siguientes líneas voy a proponer una lectura de *La vorágine* a partir del entramado ribereño que la sostiene. Primero, me voy a enfocar en la forma que aparecen los ríos dentro de la trama, no para constatar su presencia, sino para articular su funcionamiento narrativo: como oportunidad para el espejismo y como antesala al borramiento, la contaminación y la implosión de la lengua que reside en el corazón de *La vorágine*. Después, me detendré en la vocación prospectiva y espacial de la novela, en el afán de localización y en la frustración inherente que suponen los ríos como materias medibles. Para hacerlo, me enfocaré tanto en los movimientos de los personajes como en las herramientas que hicieron posible la escritura de la novela, específicamente el trazado –o el intento de trazado– de los ríos de la región por parte de Rivera.

1. Ríos de caucho

9. El río está en todas partes en *La vorágine*, empezando por su título. Aunque el concepto de vorágine tiene capacidades simbólicas elásticas, quiero leerlo ahora en su sentido más directo y material: como una fuerza del agua que, con sus corrientes, forma espirales o remolinos que producen un efecto centrífugo. Para un escritor que cuidaba su lenguaje tanto como Rivera, difícilmente podríamos imaginar que esta dimensión acuática y material de “la vorágine” haya sido ignorada, o que fuera una ocurrencia tardía. El título enmarca y anticipa, de manera precisa, lo que ocurrirá con los ríos, los personajes y el movimiento narrativo propio de la novela.
10. En la primera parte de la novela, cuando Arturo Cova y Alicia están aún en los Llanos Orientales y conocen a las primeras personas que determinarán su destino –don Rafo, El Pipa, Barrera y la Niña Griselda– el río aparece como una promesa o espejismo de una vida que desconocen. La Niña Griselda, asociada al trabajo del caucho y el contrabando, abre un baúl con mercancías y muestra, pegadas como calcomanías a la madera, una serie de postales sobre las que se detiene, diciéndole a Cova y a Alicia: “digan imparcialmente si no son una preciosidad esos edificios y si estas fotografías no son primorosas. Barrera las ha repartió por todas partes” (Rivera, 1976; 21). Las imágenes, describe luego en su voz Cova, “eran unas postales en colores. Se veían en ellas, a la orilla montuosa de un río, casas de dos pisos, en cuyos barandales se agrupaba la gente. Lanchas

de vapor humeaban en el puertecito” (Rivera, 1976; 21). El puerto, los barcos a vapor y los edificios remitían a un paisaje lejos de esos llanos y de la casa de Griselda. Sus imágenes funcionaban como una alhaja brillante que Barrera intercambiaba a su paso y cuya función era atraer y convencer a personas para que, como Griselda, se asociaran a él y sus negocios —financiados por las caucherías del Amazonas. La “orilla montuosa de un río” que no ven sino a través de la postal, es la frontera que separa sus condiciones actuales de sus condiciones posibles; un espejismo puntuado por las señales del desarrollo —un barco a vapor o un edificio³.

11. Pero el espejismo del río, en esta primera parte, no era sólo prometededor. En uno de los muchos sueños que Cova tendrá a lo largo de su viaje, y apenas un par de días después de la escena del baúl decorado con postales, aparece Griselda vestida de oro “encaramada en una peña de cuya base fluía un hilo blancuzco de caucho” (Rivera, 1976; 27); Franco, gritando a unos cuerpos indeterminados: “¡Infelices, detrás de estas selvas está el más allá” y finalmente Cova mismo en su sueño, narrado así: “Y al pie de cada árbol se iba muriendo un hombre, en tanto yo recogía sus calaveras para exportarlas en lanchones por un río silencioso y oscuro” (Rivera, 1976; 27). La pesadilla de Cova contiene el revés del sueño atrapado en el baúl de Griselda; los elementos que aparecen en la pesadilla son invisibles en la parte luminosa del sueño, pero están ahí contenidos: en vez de edificios hay árboles goteando caucho; en vez de casas de dos pisos hay montañas de cuerpos trabajando por un “más allá”. El río, en los dos casos, permanece en el centro, o bien como la frontera por donde transitan los barcos humeantes, o como espacio por donde se “exportan” calaveras. Desde el inicio de la novela, entonces, el río tiene un carácter paradójico, tanto como el caucho, el otro líquido central de *La vorágine*.

12. La asociación entre el agua del río y el líquido caucho no es sólo alegórica. Como afirman Serje y Von der Walde (2023), la red de rutas hídricas de la Amazonia, que por mucho antecedió a la llegada de los europeos, fueron cooptadas por distintos ciclos de colonización desde el siglo XVI. Usados

3 Este espejismo dialoga con su contraparte histórica. Como han estudiado Weinstein (1983) y Beckman (2013), el boom del caucho que alcanzó su pico los primeros años del siglo XX generó riqueza desmedida en la región y llevó a la construcción y expansión de ciudades como Iquitos y Manaus. Iquitos llegó a ser conocida como el Chicago del Amazonas y en Manaus se construyó una de las casas de Ópera más lujosas del continente para la época, en las que seguramente se inspiraban los paisajes con edificios, barcos, y toda clase de lujos que aparece en las postales dentro de *La vorágine*.

primero para “ingresar ganados y mercancías y extraer indígenas esclavizados y recursos naturales” (Serje y Von der Walde, 2023; xxi), fue en el siglo XIX con el boom cauchero que los ríos se convirtieron en vías útiles que emulaban la plasticidad del material extraído. De hecho, como recuerdan las autoras, a esta red hídrica compuesta por el “Napo, Purús, Madeira, Beni, Acre, Negro, Vaupés, Atapabo, Caquetá/Japurá y Putumayo, Iça y Tapajós” (Serje y Von der Walde, 2023; xxi), se les conocía como ríos de caucho. Por otro lado, El carácter a la vez resistente y maleable del caucho – que se expande y repliega– parece prestar sus cualidades materiales a los ríos en la novela.

13. La narración propiamente dicha comienza casi dos páginas después de su canto a la selva. Los bogas habían dejado sus “arcos y aljabas” sobre la canoa que “iba a mecernos sobre las aguas desconocidas de un río salvaje, hacia refugios recónditos y temibles, a donde un fátum implacable nos expatriaba” (Rivera, 1976; 79) y estando allí, en una frontera –que es el puente entre las dos partes de la novela y separa a los llanos de la selva– se despidió del paisaje anterior: “al descender el barranco que nos separaba de la curiara, torné la cabeza hacia el límite de los llanos perdidos en una nébula dulce, donde las palmeras me despedían. Aquellas inmensidades me hirieron y, no obstante, quería abrazarlas” (Rivera, 1976; 79). Ya en tierra firme, Cova describe la embarcación que sigue en el río:

La curiara, como ataúd flotante, siguió agua abajo, a la hora de la tarde que alarga las sombras. Desde el dorso de la corriente columbrábase las márgenes paralelas, de sombría vegetación y de plagas hostiles. Aquel río, sin ondulaciones, sin espumas, era mudo, tétricamente mudo como el presagio, y daba la impresión de un camino oscuro que se moviera hacia el vórtice de la nada (Rivera, 1976; 79).

14. Acá hay varios elementos que quiero subrayar porque son centrales para la imagen del río que se construye en *La vorágine*. Desde la primera línea hay una asociación directa entre el agua y la muerte, con la canoa que toma la forma de un ataúd; también se lo construye como una superficie inmóvil, oscura y ominosa, que es a la vez camino y llegada –presagio–, como en las escenas iniciales de la novela con el dueto sueño-pesadilla. Esta imagen precisa, de un río sin espuma, “tétricamente mudo como el presagio”, que refleja las márgenes paralelas de “sombria vegetación”, tiene un carácter ominoso que se repite a lo largo de la novela y que a su vez la excede. En *Toá: narraciones de caucherías* (1933), de César Uribe Piedra-

hita⁴, por ejemplo, los ríos marcan no sólo el tránsito de los personajes, sino una constante fuente de ansiedad y peligro, descritos a lo largo de la novela como “malditos” o “siniestros”.

15. En otro sentido, el río no es sólo la entrada efectiva en la selva y en la segunda parte de *La vorágine*, sino que inaugura el que será uno de sus efectos centrales: el borramiento entre los límites de una voz y otra, de un espacio y otro, entre cuerpos humanos y cuerpos vegetales; el contagio que lúcidamente identificó Molloy en su lectura de la novela. Con la orilla del río atrás, Cova se interna en la selva y, a medida que camina, sus límites se van confundiendo:

Los más ligeros ruidos repercutieron en mi ser, consustancial a tal punto con el ambiente, que era mi propia alma la que gemía, y mi tristeza la que, a semejanza de un lente opaco, apenumbra las cosas. Sobre el panorama crepuscular fuese ampliando mi desconsuelo, como la noche, y lentamente una misma sombra borró los perfiles del bosque estático, la línea del agua inmóvil, las siluetas de los remeros (Rivera, 1976; 80).

16. Tras esa instancia fronteriza —el río— entre la narración de los llanos y de la selva, se instaura no sólo el contagio o la consustanciación, sino la lucha por una idea de fijeza en un contexto en el que, como nota Amanda Smith, nada es fijo. Para Smith, el destino de Cova y de la novela evoca un riesgo constante de perder la separación entre las personas y las cosas; las líneas y siluetas —de los remeros, del agua, del bosque mismo, del alma del narrador— “cannot be imposed or perceived” (Smith, 2021; 65); las entidades dejan de ser discretas y comienzan a imitar la fluidez del río.

17. El río como fuente de amenaza y presagio, y como camino que inaugura el delirio y la mezcla entre las cosas, no son fenómenos exclusivos a la entrada a la selva, sino que se construyen y solidifican en toda la novela. Al avanzar las páginas leemos al Pipa que, tras haber tomado yagé, empieza a contarle a Cova sus visiones: “un...rí...o. Hom...tres...dos...hombres. Un...n...a...ca...no...a...”, que anticiparán “procesiones de caimanes y tortugas, pantanos llenos de gente, flores que daban gritos” (Rivera, 1976; 90). Más adelante, leemos a indígenas advertirle a Cova que las aguas de cierto río son malditas y que debería evitarlas (Rivera, 1976; 101); a un cauchero navegar por el río con sus balones de goma como un “rebaño negro” y

4 La obra de Uribe Piedrahita, posterior a *La vorágine*, ha sido leída también desde los lentes del regionalismo y los ciclos extractivos del caucho. Al respecto, véase Leslie Wylie, 2010.

advertir a su paso sobre la invasión de unas hormigas carnívoras (Rivera, 1976; 147); leemos también sobre la luz de la linterna que usaba Zoraida Ayram sobre “la linfa trémula del Isana” para mandar un mensaje de guerra a su batallón (Rivera, 1976; 189). Asimismo, el río como fuente de contagio va adquiriendo densidad a medida que avanza la narración, permitiendo que Cova se comunique y mezcle con la materia que lo rodea:

Por primera vez mi desvío mental se hizo patente en el foso Inírida, cuando oí a las arenas suplicarme: ‘no pises tan recio, que nos lastimas. Apiádate de nosotras y lánzanos a los vientos, que estamos cansadas de ser inmóviles’. Las agité con braceo febril, hasta provocar una tolvanera, y Franco tuvo que sujetarme por el vestido para que no me arrojara al agua al escuchar las voces de las corrientes: ‘¿y para nosotras no hay compasión? Cógenos en tus manos, para olvidar este movimiento, ya que la arena limpia no nos detiene y le tenemos horror al mar (Rivera, 1976; 99).

18. En el río se instaura la multiplicidad de voces y la fiebre que le permite acceder a ellas. Las partículas de arena quieren pertenecer al aire, dejar de “ser inmóviles”, y los sedimentos del agua le piden a Cova un momento de quietud. Es a las orillas del río Inírida donde Cova pierde su contención individual y queda a merced de una comunicación que no puede controlar.

19. A pesar de representar una amenaza constante –de muerte o de delirio–, una de las grandes paradojas de los ríos en *La vorágine* es que de ellos no se puede escapar: están en todas partes y son los únicos caminos posibles en el Putumayo y la cuenca amazónica. A pesar de que la selva se le presente como una cárcel “cuyas bóvedas verdes tienen por fosos ríos inmensos” (Rivera, 1976; 128), Cova, y la novela misma, no tienen otra escapatoria que recorrerlos. Esta ubicuidad y determinación geográfica forman parte del mundo narrativo de la novela. En pasajes enteros se describe con detalle el camino a seguir, que no puede ser sino fluvial:

cruzar la etapa que va del Vichada al caño del Vúa, descender a las vegas del Guaviare, subir por el Inírida hasta el Papunagua, atravesar un istmo selvoso en busca del Isana Bramador, y pedirles a sus corrientes que nos arrojaran al Guainía, de negras ondas (Rivera, 1976; 96).

20. Los ríos funcionan también como sinécdoques; sus nombres a menudo reemplazan los de regiones enteras:

burlaron las guarniciones del Amazonas y remontaron el Caquetá hasta la confluencia del Apapaporis, por donde subieron en busca del río Taraira, que tiene una trocha para el Vaupés, a cuyas márgenes fue a buscarlos para que indemnizaran los perjuicios (Rivera, 1976; 131).

21. Amazonas, Caquetá y Vaupés, además, son tanto nombres de ríos como de departamentos de Colombia, lo que hace imposible para el lector saber si el narrador se refiere al curso del agua o a un espacio más grande. En *La vorágine*, el espacio parece reemplazar al tiempo; ante la ausencia de coordenadas temporales precisas, la narración está acompañada por el movimiento en la selva y sus ríos. En ese sentido, a la pulsión cartográfica se le suma una nominal, como formas de contención en la mirada y el lenguaje.

2. Trazar ríos

22. Pero los ríos no funcionan, en este sentido, sólo para contextualizar o dar nombre a un recorrido. Son muchos los momentos en los que la narración se detiene para que sus personajes puedan contemplar, planear y describir con minuciosidad la fauna y la física ribereña. Este es el caso de Clemente Silva, el rumbero que funciona como una brújula humana dentro de la novela, y quien, planeando su huida con los caucheros, explica: “es claro que la fuga sería irrealizable por el Río Negro; las lanchas del amo parecen perros de cacería [...] tiene una anchura de cuatro kilómetros. Hay que descartar los afluentes de su banda izquierda. Mas bien, aguas arriba por este caño Yurubaxí, a los sesenta y tantos días de curiara, diz que se encuentra un igarapé que desemboca en el Caquetá” (Rivera, 1976; 146). En esa misma conversación, alguien pregunta si no hay un camino directo hacia el río Vaupés, y Silva responde señalando, sin explicar, que esa sugerencia es de tamaña estupidez. Todos en la región, caucheros, indios, colonos, conocen parcialmente el espacio de la cuenca amazónica; pero unos saben moverse mejor que otros, porque conocen y notan el detalle, sobre todo, de las aguas.
23. El personaje de Clemente Silva funciona para introducir el que será uno de los problemas principales del mundo narrativo de *La vorágine*: el de la orientación, la necesidad y falibilidad de una carta geográfica o hidrográfica, como han señalado French (2005) y Smith (2021)⁵. La vocación por

5 En el importante trabajo de Jennifer French, *Nature, Neo-Colonialism, and the Spanish Americans Regional Writers* (2005), la autora se refiere a la preminencia de una “pulsión topográfica” como parte de la estructura y temática de *La vorágine* (133). Por otro lado, Amanda Smith (2021) llama a esto “*cartographic delusion*”, para denotar la fantasía e imposibilidad de llevar una cuenta cartográfica en la novela.

orientarse es constante, como también lo es la reflexión sobre la función de los mapas –que es, como veremos, la extensión de una preocupación de Rivera–. Silva, al perderse en la selva, recuerda el “mapa que tantas veces había estudiado en la casa de Naranjal, y veía las líneas sinuosas, que parecían una red de venas, sobre la mancha de un verde pálido sobre el que resaltaban nombres inolvidables” (Rivera, 1976; 149). Esa red de venas son los ríos dibujados en papel, a los que ahora no tiene acceso, y le llevan a afirmar:

¡Cuánta diferencia entre una región y la carta que la reduce! ¡Quién hubiera dicho que aquel papel, donde apenas cabían sus manos abiertas, encerraba espacios tan infinitos, selvas tan lóbregas, ciénagas tan letales! Y él, rumbero curtido, que fácilmente solía pasar la uña del índice de una línea a otra línea, abarcando ríos, paralelos y meridianos ¿cómo pudo creer que sus plantas eran capaces de moverse como su dedo? (Rivera, 1976; 149).

24. En este apartado Silva introduce, a partir de su lamento, una crítica al carácter mimético de la cartografía. El mapa no puede contener la totalidad del territorio; lo que allí son líneas que pueden cruzarse con el mínimo movimiento de una mano, corresponden a “espacios infinitos” que no pueden ser encerrados, como la selva y sus ríos. En la novela, así leída, se propone una conceptualización del espacio que resuena con lo propuesto por Henri Lefebvre en *The Production of Space* (1991):

How many maps, in the descriptive or geographical sense, might be needed to deal exhaustively with a given space, to code and decode all its meanings and contents? It is doubtful whether a finite number can ever be given to this sort of question (Lefebvre, 1991; 85).

25. Pero no es solo Silva quien introduce este diálogo crítico con la cartografía. Como se recordará, la ilusión que motiva a Cova al final de la novela es que él o Silva puedan llegar a Manaos a hablar con el Cónsul colombiano y lograr denunciar la tragedia humana de la explotación cauchera que ocurre en las fronteras entre Colombia, Perú y Brasil. Sin embargo, anticipando la ignorancia del Cónsul, imagina que éste, al escuchar el relato de Silva, extendería sobre su mesa “aquel mapa costoso, aparatoso, mentiroso y deficientísimo que trazó la Oficina de Longitudes de Bogotá, y le responda tras prolija indagación: ‘¡aquí no figuran ríos de esos nombres! Quizás pertenezca a Venezuela. Diríjase usted a Ciudad Bolívar’ y, muy campante, seguirá atrincherado en su estupidez, porque a esta pobre patria no la conocen sus propios hijos, ni siquiera sus geógrafos” (Rivera, 1976; 185). La frustración de Cova y la de Silva, sin embargo, no son homólogas. Silva, como

vimos, critica menos la precisión del mapa que intenta recordar, que la propia ingenuidad que le llevó a contemplar que líneas dibujadas en papel podrían contener su realidad circundante. Cova, por otro lado, dirige su crítica a la Oficina de Longitudes y a la burocracia estatal, culpables de que a la patria “no la conozcan sus propios hijos, ni siquiera sus geógrafos”.

26. Al final de la novela, cuando Cova, Alicia y su comitiva se internan en la selva por última vez, lo que queda es un manuscrito y un mapa. “Aquí, desplegado en la barbacoa, dejo este libro, para que en él se entere de nuestra ruta por medio del croquis, imaginado, que dibujé” (Rivera, 1976; 201), le escribe Cova a Silva, generando así un dispositivo recurrente de la ficción, que enmarca lo escrito con un manto de documento encontrado. La existencia de ese documento, cuando el narrador nos llama la atención sobre el acto de escritura, se revela por primera vez en un río:

hoy escribo estas páginas en el Río Negro, río sugestivo que los naturales llaman Guainía [...] sobre la cresta de estas ondas retintas que nos van acercando al Yaguaraní, frente a estas orillas que vieron bajar a mis compatriotas esclavizados, sobre estos remolinos que venció la curiara de Clemente Silva, hago memoria de los sucesos aterradores que antevieron a la fuga... (Rivera, 1976; 191).

27. Este gesto, tanto como el título de la novela, no es menor. Cova nace ya no sólo como personaje sino como escritor en las páginas de *La vorágine*, señalando de forma deíctica su oficio y apuntando que la escritura –el testimonio, las historias del caucho y de sus rutas– son puestas en papel en el río; en medio de la navegación de sus aguas aparece la posibilidad misma de las palabras que, nos dice, leemos.

28. Hasta el momento he mostrado cómo los ríos son centrales al universo narrativo de *La vorágine*, cómo se construye una imagen de éstos como presagios ominosos, como agentes amenazantes; cómo funcionan en tanto fronteras del contagio, como espacios del delirio, como puente de entrada hacia la selva, como caminos cognoscibles que, sin embargo, no logran ser contenidos en un mapa. En un sentido paralelo, la novela –el objeto-libro escrito por Rivera– también es uno guiado y posibilitado por los ríos de la región. Los ríos no sólo son elementos de la urdimbre narrativa, por los que sus personajes navegan y se pierden, sino que constituyen la infraestructura que hace posible el trabajo de Rivera. Su reconocimiento, mapeo y medición formaron parte tanto de su trabajo oficial dentro de la Comisión Binacional de Fronteras de la Oficina de Longitudes, como del recorrido de cinco meses que hará por los ríos de la región, ayudado por el conocimiento local

de indígenas Bores, Guahibos, Canos, Banivas, Cumicamos y Puinaves, así como de mestizos colombianos, venezolanos y brasileños.

29. La Oficina de Longitudes fue conformada en 1902 como parte del Ministerio de Relaciones Internacionales y su misión explícita era la de “levantar y mantener la cartografía del país” (Smith, 2021; 29). Esta misión respondía a la necesidad de asegurar el dominio que el Estado tenía de sus fronteras que, para 1902, recién terminada la llamada Guerra de los mil días, parecía debilitado. Este fue el año en que la separación de Panamá del territorio colombiano empezaba a consolidarse, y también en el que las denuncias sobre los sistemas de peonaje por deudas –como forma de esclavitud– y los crímenes en contra de indígenas en la explotación cauchera de la supra-región de la Amazonia empezaron a resonar en la prensa nacional e internacional. Delimitar qué pertenecía a quién cobraba, para 1902, una urgencia enorme. El trabajo específico de la Comisión Binacional conformada por Colombia y Venezuela, y de la que José Eustasio Rivera formará parte en 1922, tenía como tarea resolver una disputa territorial que se encontraba abandonada desde principios de siglo. Durante meses, la Comisión, conformada por geógrafos, astrónomos y abogados, debía establecer la frontera exacta entre los dos países que seguía la línea entre el río Atapabo y el río Negro, que corresponde a la unión de las cuencas Orinoco y Amazonas. La frontera era el río, lo que presentaría una serie de problemas de medición, el eventual fracaso de la Comisión, y la renuncia de Rivera.
30. El resultado es, en un sentido, predecible: letras y fechas escritas en la superficie de una piedra a la orilla del río fueron algunas de las inscripciones efímeras que intentó la Comisión para demarcar in-situ la frontera, quedando a merced del paso del tiempo y del movimiento propio del río (Alamo Ybarra, 1927; 115). Una de las quejas principales de Rivera, como han estudiado ya varios autores⁶, frente a la Oficina de Longitudes, es que la Comisión carecía de los instrumentos adecuados para este tipo de trabajo; no contaban, pensaba el escritor, con las herramientas que les permitieran mapear y crear ese borde de forma definitiva, ni con el apoyo necesario del gobierno central. Pero el problema era, quizás, más de fondo. En la cuenca amazónica los ríos presentan una alta variabilidad: en épocas de lluvias, crecen, consumen sus orillas y parte de la selva y los pueblos a su paso,

6 La correspondencia entre Rivera y el Estado colombiano ha sido ampliamente estudiada y referenciada. Véase Neale-Silva (1939), Amanda Smith (2021) y Monserrat Ordóñez (1987).

mientras que en las temporadas de sequía, dan paso a nueva fauna y flora que se asienta en las orillas del agua, antes inexistentes.

31. Esta alta variabilidad de los ríos amazónicos había sido objeto de reflexión para un predecesor de Rivera, el brasileño Euclides da Cunha. En *A margen da historia* (1909), Da Cunha, en su función de comisionado del gobierno de Brasil para trazar las fronteras de la explotación cauchera, se refiere a la fisonomía de los ríos de la Amazonia como :

ever disorganized, turbulent, vacillating, tearing down, building up, rebuilding and leveling, devastating in an hour what it spent decades building –with the eagerness, the agony, and the exasperation of a monstrous artist ever unsatisfied, taking up again, redoing, perpetually beginning anew a painting without end (Cunha et al., 2006; 11).

32. Al atender a las condiciones materiales, al movimiento y al comportamiento de estos cuerpos de agua, da Cunha expresa con exasperación que los ríos que atraviesan Brasil, Bolivia, Colombia y Perú no son sólo “monstruos” sino actantes del espacio, “artistas” que surcan, crean y destruyen su obra –su paisaje–, y que por tanto amenazan la estabilidad de quienes se encuentran a su paso. Como funcionario de la Comisión de su país, Da Cunha describe cómo esta alta variabilidad de los ríos y sus tributarios no sólo dificultaban el trabajo de la comisión de 1905, sino que advierte, veinte años antes que Rivera y su comisión, que el río Amazonas podría reconstituir toda la geografía de un país en un corto lapso de tiempo, con sus más de tres millones cúbicos de sedimentos que carga diariamente. El río sería así casi un adversario para la historia nacional: “*it is a strange adversary, given over day and night to the task of wearing away its own land*” (Cunha et al., 2006; 8). En un sentido similar, la Comisión de Rivera estaba dada a fallar: los ríos constituyen sistemas fluviales móviles, cuya naturaleza, como advierte Smith, es “antitética a la idea misma de una línea fija” (Smith, 2021; 34).

33. Esto es algo que, una vez terminado su trabajo en la Comisión y escrita su novela, Rivera parece haber entendido, según escribe en una correspondencia al crítico Luis Trigueros en 1926, defendiendo el valor de *La vorágine*: “¿Olvidas que la tumultuosa independencia de la región se opone a la medida, a la línea recta, a la ordenación, y sólo admite lo intempestivo, lo inesperado, hasta lo absurdo?” (Rivera, 1987; 66). Acá Rivera está hablando de *La vorágine*, pero también de su propia experiencia en la región. Tras renunciar a su trabajo en la Comisión, Rivera continuó viajando por varios

meses con la ayuda de traductores, rumberos y conocedores de los ríos Vichada, Guaviare, Inírida y Atapabo de las comunidades Bores, Guahibo, Banivas, Puinaves, entre otros –según él mismo reporta en sus manuscritos–, lo que lo llevó a registrar, en forma de ficción, “lo intempestivo, lo inesperado y hasta lo absurdo”. Como ocurre con Cova en el universo interior de *La vorágine*, Rivera dedica una página de su manuscrito a un gesto deíctico, que dice “aquí estuve yo”:

Este cuaderno viajó conmigo por todos los ríos Orinoco, Atapabo, Guaviare, Inírida, Guainía, Casiquiare, Río Negro, Amazonas, Magdalena —durante el año 1923 cuando estuve de Abogado de la Comisión Colombiana de Límites con Venezuela y sus páginas fueron escritas en las playas, en las selvas, en los desiertos, en las popas de las canoas, en las piedras que me sirvieron de cabecera, sobre los cajones y los rollos de cables, entre las plagas y los calores⁷.

34. Lo curioso es que, aun habiendo declarado que “la tumultuosa independencia de la región se opone a la medida, a la línea recta, a la ordenación”, en este recorrido ensayó también su propio ejercicio cartográfico, aunque con herramientas y propósitos distintos al de la Comisión. Con la información local de sus acompañantes logró dibujar en sus cuadernos croquis y otra información topográfica que pronto se traduciría en informes y en el manuscrito mismo de la novela, que acompañó de varios mapas a mano⁸: seis páginas, correspondientes a seis mapas distintos, enmarcan *La vorágine*. En estos mapas rudimentarios y anotaciones sueltas, Rivera registra información detallada de los ríos que recorrió, sus características físicas, sus distintos nombres, el tiempo que lleva cruzar de un lado a otro, la dificultad de recorrerlos y las tierras que conectaban (ver figuras 1 y 2)⁹.

7 Así aparece en el primer manuscrito de *La vorágine*, que reposa en la Biblioteca Nacional de Colombia. Digitalizada para consulta en Library of Congress: <https://www.loc.gov/item/2021667803/>

8 Todos estos materiales están en el acervo de la Biblioteca Nacional de Colombia. Cuadernos de notas, mapas, y papeles sueltos que acompañan el primer manuscrito.

9 En *José Eustasio Rivera Intelectual. Textos y documentos* (1991), editado por Hilda Soledad Pachón-Farías se compilan varios de los informes que Rivera escribió sobre el trabajo de la comisión, tanto públicos (que aparecieron en prensa) como correspondencia personal. Tanto en “Apuntes del cuaderno del Vaupés” como en “Informe de la Comisión Colombiana de Límites con Venezuela”, los dos de 1923, Rivera y Melitón Escobar detallan observaciones sobre la (mala) medición de los ríos. Por ejemplo, sobre el Guéjar, dice que “está mal levantado. El Cuimanía no desemboca en aquél sino en el Ariari. El Cafre, llamado erróneamente Cabra en el mapa, no desemboca antes del Salto Angostura sino debajo de éste, pocos kilómetros arriba de la boca del Ariari” y sobre el Guaviare que su tiempo de recorrido estaba mal calculado, por lo que uno de los geógrafos “gastó 3 ½ días bajándolo hasta su boca, subiendo este mismo trayecto en invierno gastó en canoa 5 semanas” (Rivera y Pachón Farías, 1991; 40).

35. Estos mapas, como podemos leer en la leyenda de la figura 1, fueron “trazados al cálculo” siguiendo otros mapas –en este caso el de Hamilton-Rice–, en el Río Negro, frente a las orillas de otros ríos. Como Smith y French han señalado, los mapas rudimentarios de Rivera presentan cartografías mucho más completas de la región y de su entramado ribereño que lo que aparece en mapas estatales de la época, en gran parte por tratarse de un trabajo colaborativo con comunidades indígenas.
36. Más allá de comprobar si estos croquis siguen o no el recorrido narrativo de *La vorágine*, o qué tan exactos son en comparación con otros, es llamativa no sólo la centralidad de los ríos en la región para los personajes y para Rivera, sino también la existencia de una tensión que atraviesa tanto la novela como el acto de escribir/narrar. Esta tensión es el resultado de la necesidad de obtener un orden a partir del mapear elementos que, de todas las maneras, desafían su contención. Los ríos problemáticos y amenazantes de las cartografías y las geografías son sin embargo la única infraestructura por la que Rivera –y los personajes que crea– puede moverse. Son las redes que conectan la Amazonia pero son, esencialmente, *unreliable characters*.
37. En *The Invention of Rivers* (2019), Dilip da Cunha explica de manera convincente y lúcida, a partir de su trabajo en la cuenca del río Ganga en la India, cómo los ríos, al menos como los aprehendemos desde los mapas, responden más al diseño humano que a un elemento de la naturaleza. “*A line separating land from water is essential to the river*” a tal punto que “*without lines rivers are unconceivable, which is to say that to hear or to speak the word river is to think flow and see lines*” (Cunha, 2019; 2). Pero los ríos, especialmente en la región Amazónica, y como viven de primera mano Euclides da Cunha y la comisión brasileña, y Rivera y la Comisión de fronteras –para poner los ejemplos acá citados–, siempre rebasan las líneas: sus orillas son siempre provisionales, su superficie es momentánea; son más actantes, constructores del paisaje, que líneas de separación discreta entre un elemento y otro. *La vorágine*, desde su título, remite y representa un ecosistema que es todo menos fijo, y el sueño de que quepa en papel, de que pueda ser controlado, es tan desquiciante que lleva a sus personajes a la pérdida de sí mismos.
38. Los ríos en tanto líneas, siguiendo a Dilip da Cunha, se inventan. Y su invención nunca es ingenua. Aunque los primeros mapas sistemáticos de la cuenca del río Amazonas datan de 1698, trazados por Charles Marie de la

Condamine para las misiones jesuitas, fue la explotación cauchera —en su extendida duración, que alcanzó su pico de productividad en el período de entresiglos— la que hizo de los ríos amazónicos rutas navegables y productivas al capital. Fue la industria del caucho, como sostiene Smith, la que instigó la primera “*far-reaching structural reorganization of the entire river basin for the purposes of systematically locating, removing, and exporting raw materials*” (Smith, 2021; 7). El líquido del caucho y el de los ríos, como en la novela de Rivera, están mutuamente constituidos por un mapa que los localiza a los dos.

Conclusión

39. En este trabajo he demostrado cómo los ríos constituían líneas de fuerza que mueven tanto a los personajes de *La vorágine* como a las dinámicas económicas, cartográficas e hidrosociales que posibilitaron su escritura. Margarita Serje y Erna Von der Walde afirman, en su edición cosmográfica, que “la novela y la región se constituyen mutuamente” (Serje y Von der Walde, 2023; xvii). En este texto he pretendido enfatizar el carácter hidrocéntrico de la región y afirmar que, así como en su núcleo está el agua de los ríos, lo está también en la novela de Rivera. O, en otras palabras, que la novela y sus ríos son, también, co-constitutivos.
40. Ahora, ¿cómo cambia eso nuestra lectura de *La vorágine* y qué caminos se abren al leerla, así, hoy? En la escritura de Rivera, como muchos han señalado ya, se hace posible la denuncia a un sistema de explotación —el del caucho— que es a su vez un momento fundamental de la industria, el mercado global y la acumulación del capital. Sin embargo, lo que hace que la novela reverbere hasta hoy no es su carácter de denuncia de cierto modelo extractivo sino que, para hacerlo, lleva a la lengua al límite de sus posibilidades; deja que la palabra letrada implusione a partir del “contagio” con árboles, selvas, ríos, caucheros, indígenas y el caucho mismo. Clemente Silva, por ejemplo, puede ser leído como un dispositivo o una habilidad para “leer” la selva y moverse por sus ríos. En *La vorágine* se anticipa un borramiento entre lo humano y lo no-humano que, leído hoy, nos puede dar luces para acercarnos a las nuevas e imparables empresas de extracción.
41. Los ríos en *La vorágine* aparecen como entidades amenazantes y ominosas, como sujetos que hacen y deshacen el espacio, que tienen la capaci-

dad de borrar fronteras y mezclar los cuerpos. Esta fluidez entra en diálogo con el que era el sueño dorado del siglo XIX y buena parte del XX en la región: este es, la apertura sin restricciones de los ríos, las selvas y los llanos como una necesaria infraestructura comercial para extraer materias primas. Hoy, varias de las dinámicas que configuran el universo de la novela y los universos amazónicos, continúan presentes quizás con otras permutaciones –otros materiales, otras empresas, otro tipos de mapas–. Leer a *La vorágine* desde sus ríos es, quizás, una forma de reconocer las posibilidades y los límites de la fluidez como concepto, en una región en la que todo está en relación, incluidos los intereses que buscan contenerla o apropiarla.

Bibliografía

ALAMO YBARRA Ybarra Carlos, *Nuestras fronteras occidentales (debate histórico jurídico sostenido entre Venezuela y Colombia desde 1833 hasta nuestros días)*, Bogotá, Editorial Patria, 1927.

ALONSO Carlos J., *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*, New York, Cambridge University Press, 1990.

BARAYA Alberto, "El río: guía de expedición por el Putumayo", *Piedepágina*, marzo de 2005, p. 51-53.

BECKMAN Ericka, *Capital Fictions: the Literature of Latin America's Export Age*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

CÁRDENAS Juan, "La letra enferma", Periódico *El Colombiano*, consultado el 15 de febrero de 2024. Disponible en: <https://www.elcolombiano.com/generacion/edicion-del-mes/la-letra-enferma-HD23571240>

DA CUNHA Dilip, *The Invention of Rivers: Alexander's Eye and Ganga's Descent*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2019.

DA CUNHA Euclides, *et al*, *The Amazon: Land without History*, Oxford University Press, 2006.

HOYOS Héctor, *Things with a History: Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction in Contemporary Latin America*, New York, Columbia University Press, 2019.

LEFEBVRE Henri, *The Production of Space*, Blackwell, 1991.

LOVELUCK Juan, "Prólogo", *La vorágine de Jose Eustasio Rivera*, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. IX-XLIII.

MARTÍNEZ-PINZÓN Felipe, "La voz de los árboles: fiebre, higiene y poesía en *La vorágine*", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 91, n.º 2, 2014, p. 163-82.

MOLLOY Sylvia, "Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*". *La vorágine: Textos críticos*, editado por Montserrat Ordoñez Vila, Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, 1987, p. 489-513.

NEALE-SILVA Eduardo, "The Factual Bases of *La Vorágine*", *PMLA*, vol. 54, n.º 1, 1939, p. 316-31.

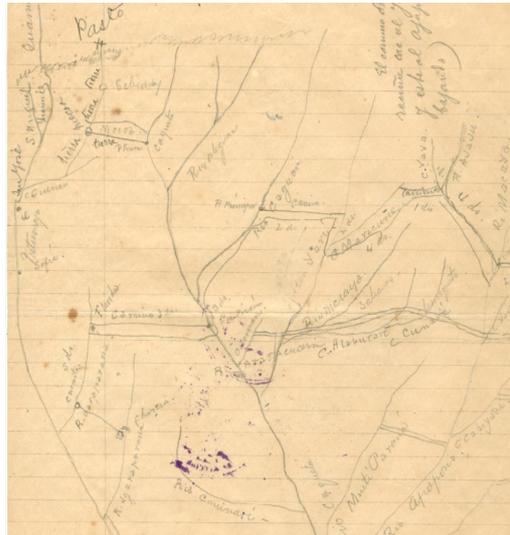
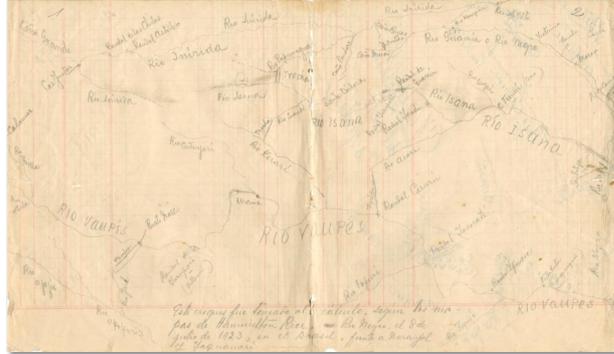
RIVERA José Eustasio, *La vorágine*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.

_____, "La vorágine y sus críticos". *La vorágine: textos críticos*. Compilación de Montserrat Ordoñez Vila, Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, 1987, p. 63-81.

RIVERA José Eustasio, y Hilda Soledad Pachón Farías, *José Eustasio Rivera, intelectual: textos y documentos, 1912-1928*. 1. ed, Bogotá, Impresa Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1991.

SMITH Amanda M., *Mapping the Amazon: Literary Geography after the Rubber Boom*, Liverpool, Liverpool University Press, 2021.

WYLIE Leslie, "Frontier Fictions: The Place of Amazonia in César Uribe Piedrahita's *Toa*", 2010.



Figuras 1 y 2. Mapas número 2 y 7, "Manuscript of The Vortex", Vol 3., Cortesía de Library of Congress.