

La técnica de contrapunto como base del dramatismo en *La Vorágine* de José Eustasio Rivera

The Technique of Counterpoint as the Basis of Dramatism in *The Vortex* by José Eustasio Rivera



Roman Zaf'ko¹ 

Resumen

El artículo está centrado en el análisis de la novela *La vorágine*, de José Eustasio Rivera. En su estructura se puede observar un sistema antitético de los constituyentes que la componen. Dichas oposiciones entre unos elementos y otros se pueden encontrar a diferentes niveles, desde las formas más básicas del texto literario, como son los rasgos fonéticos y el registro idiomático, hasta la temporalidad, que presenta características pertenecientes tanto al tiempo mítico como al histórico. Las bases teóricas de este trabajo se han tomado de la obra del filósofo y crítico literario ruso Mijaíl Bajtín, quien, en su ensayo *Problemas de la poética de Dostoievski*, advierte de la existencia de un sistema de oposiciones en las que se pueden clasificar los elementos de un texto literario. Los términos clave para nuestro análisis en este caso serán la polifonía de voces y el contrapunto, un sistema que divide los elementos en *La vorágine* en dos polos opuestos, que se completan y dialogan entre sí. Gracias a estas técnicas literarias, el escritor colombiano consigue crear una obra heterogénea y llena de dinamismo, convirtiéndose esta en una de las novelas más dramáticas de la literatura hispanoamericana del siglo xx.

Palabras clave

José Eustasio Rivera; selva; *La vorágine*; Mapiripana; contrapunto; polifonía



¹ Doctor en Filosofía. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Carolina, República Checa
roman.zatko@ff.cuni.cz

anteriores a la publicación de *La vorágine*. Aquí, analizaremos las técnicas que José Eustasio Rivera utilizó para conseguir el aumento de la dinámica en su novela, para cautivar así al lector mediante el dramatismo literario reflejado en su texto. El resultado de este proceso es un sistema de oposiciones entre las formas regulares y las imágenes poco conflictivas y sus variantes opuestas. Surge así una relación entre los diferentes componentes, cuyo resultado es el movimiento de oposición formando por los polos adversos dentro de la obra.

Como base teórica de nuestro análisis, tomaremos el esquema del contrapunto definido a principios del siglo xx por el filósofo y crítico literario ruso Mijaíl Bajtín. Según dicha teoría, una obra literaria consta de partes antagónicas que se contradicen en forma de antítesis. Este sistema de oposiciones se puede observar a diferentes niveles dentro de la estructura de un texto literario.

En su ensayo, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtín analiza la obra de dicho autor, desarrollando la idea de la existencia de una obra polifónica, que, según Bajtín, es característica para el novelista ruso. En su argumentación, Bajtín se basa en el discurso de los personajes en las obras de Dostoievski, el cual se puede descomponer, en su momento cumbre, en una serie de caracteres que resuenan en la mente de los personajes. De este modo, aparecen diferentes descomposiciones de la identidad del protagonista, cuya personalidad se va ramificando en varias voces internas que dan lugar al llamado micro diálogo. Dichas voces mantienen una autonomía propia, con sus argumentos y sus puntos de vista independientes de la voz central del protagonista o la voluntad del autor.

Un ejemplo de este micro diálogo podría considerarse la novela de Dostoievski *El doble*, en la cual el personaje principal, Goliadkin, al verse ridiculizado y rechazado de una manera contundente por

la alta sociedad de San Petersburgo, sufre un desdoblamiento de su personalidad, una especie de esquizofrenia causante del enfrentamiento entre el viejo Goliadkin, introvertido e inseguro de sí mismo, y el nuevo Goliadkin, con unas características personales completamente opuestas (Pechal, 2011, pp. 95-104).

Uno de los efectos de esta polifonía de voces y el micro diálogo es, por tanto, el contrapunto. Este término musical, que sirve para describir diferentes contrastes y contraposiciones de los tonos en una composición, se transforma en una obra literaria en una contradicción (*punctum contra punctum*) de una posición a otra, de una voz a una segunda voz. Mijaíl Bachtín indica que fue L. P. Grossmann quien en su obra *Dostoievski como artista* desarrolló y amplió esta teoría del contrapunto. "Según Grossman, en la base de cada novela de Dostoievski está el principio de 'dos o varias narraciones que se encuentran', que se complementan por contraste y se relacionan según el principio musical de polifonía" (Bajtín, 1986, p. 68). Bajtín añade que a Grossman "le interesa no tanto la polifonía ideológica de las novelas de Dostoievski, sino la aplicación netamente estructural del contrapunto que relaciona las diferentes narraciones incluidas en la novela, los diversos argumentos y planos" (Bajtín, 1986, p. 71).

Por otro lado, Víktor Shklovski, otro de los autores citados por Bajtín, añade que "la novela polifónica es enteramente dialógica. Entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas, es decir, se oponen de acuerdo con las reglas del contrapunto" (Bajtín, 1986, p. 67).

Dentro de *La vorágine*, tal como veremos a continuación, este sistema de oposiciones aparece desde sus componentes estructurales más básicos, tales como el léxico y los rasgos fonéticos, hasta subir a las capas más altas de la composición literaria, el

con otros personajes. El diálogo desarrollado viene recogido de la siguiente manera:

1) –Es Fidel, es Fidel– decía la niña Griselda tropezando en nuestros chinchorros. [...]

2) –Alicia, asustada en las tinieblas, empezó a llamarme desde su cuarto: Arturo, ¿sientiste? ¡Ha llegao gente!

3) –¡Sí, no te afanes, no vengas! Es el dueño de la casa. [...]

4) La cadena de la curiara sonó al atracar y desembarcaron dos hombres armados.

5) –¿Qué ha pasado por aquí? –dijo uno, abrazando secamente a la niña Griselda.

6) –¡Náa, náa! ¿Por qué te aparecés a semejante hora?

7) –¿Qué huéspedes han llegado?

8) –Don Rafael y dos compañeros, hombre y mujé.

[...]

9) –Me vine alarmadísimo porque esta noche al yegar al ható con la torada supe que Barrera había mandado una comisión. No querían prestarme caballo, pero apenas comenzó la juerga, me traje la curiara de ayá. ¿A qué vinieron esos forajidos? (p. 106)

Si hacemos un análisis detallado del discurso, en primer lugar, debemos fijarnos en la forma de expresión de Arturo Cova (cita 3). Vemos que el personaje-narrador de la obra utiliza un castellano normativamente correcto, sin peculiaridades estilísticas ni otros fenómenos fonéticos típicos del lenguaje regionalista, que en la novela se observarán en otros personajes provenientes de los llanos. Arturo Cova viene de la ciudad, y por tanto en las pampas y en la selva se considerará fueareño.

La niña Griselda se puede considerar el polo opuesto a este personaje. Ella, la mujer de Franco, presenta un lenguaje típicamente llanero con todos sus rasgos fonéticos. Estos se pueden observar en la cita 6, en la que aparece la supresión de la *d* intervocálica en el caso del *náa* y la transformación del llano en agudo típico de los tiempos verbales: *aparecés*. Por su parte, en la cita 8 se puede observar la supresión de la *r* final en la palabra *mujé*. Esta forma de expresión de Griselda se debe a que, a diferencia de Arturo Cova, ella sí que proviene de los llanos y, tanto es así, que antes de considerarse habitante de un país o de cualquier otra parte, se percibe como mujer llanera:

Yo soy únicamente yanera, del lao de Manare. Dicen que soy craveña, pero no soy del Cravo; que pauteña, pero no soy del Pauto. ¡Yo soy de todas estas yanuras! ¡Pa qué más patria, si son tan beyas y tan dilatáas! Bien dice el dicho: ¿Onde tá tu Dios? ¡Onde te salga el sol! (p. 129)

Por su parte, Franco, el marido de la joven mujer, presenta un registro lingüístico similar al de Arturo Cova, siendo una pequeña excepción la transformación del fonema “ll” en las palabras “yegar” o “cabayo” de la cita 9, ejemplos de su probable “yeísmo”. Esta fusión del lenguaje formal con dicho rasgo fonético se podría deber a que Franco no proviene de los llanos, sino que llegó a ellos, siendo un hombre perteneciente a ambos mundos: el de la ciudad y el de las pampas abiertas. De ahí que presente este pequeño distintivo llanero.

Las características personales de Fidel en la novela dicen que,

Era cencaño y pálido, mediana estatura, y acaso mayor que yo. Cuadrábale el apellido al carácter y su fisonomía y sus palabras eran menos elocuentes que su corazón. Las facciones proporcionadas, el acento y el modo de

dar la mano advertían que era hombre de buen origen, no salido de las pampas sino venido a ellas. (p. 107)

El hecho de “haberse venido a las pampas” se puede percibir como el motivo de este rasgo fonético con el que José Eustasio Rivera ha dotado a Fidel Franco, cuya forma de expresión, por otro lado, se puede considerar formalmente correcta.

Si ahora nos fijamos en la frase que pronuncia Alicia: “Arturo, ¿sentiste? ¡Ha llegao gente!”, vemos que sucede algo extraño en la forma de expresión de este personaje en relación con el resto de la novela. Hemos dicho ya que existe una tendencia por parte de José Eustasio Rivera en fijar un vínculo entre el origen de los personajes y el registro lingüístico que estos presentan. De esta forma, Arturo Cova, de acuerdo con su procedencia, se expresa de una manera gramaticalmente correcta, mientras que Franco presenta algún rasgo fonético típico de la región. En el polo opuesto está Griselda, la cual, siendo de las pampas, utiliza un lenguaje puramente llanero. Por su parte, Alicia, al igual que Arturo Cova, no provenía del campo y también podemos considerarla fuereña. Si nos atenemos a lo dicho hasta el momento, su modo de expresión debería pertenecer a un castellano correcto, sin rasgos informales, cumpliéndose así el esquema lingüístico que el autor colombiano le diera a su novela. Sin embargo, la palabra “sentir” en lugar de oír y la expresión “ha llegao” (cita 2), en la que desaparece la “d” de la terminación ado, son vocablos que llevan rasgos de lenguaje hablado. A pesar de ello, en el caso de esta joven consideraremos dichos elementos como una injerencia idiomática sin mayor relevancia para el concepto de la novela. Es más, si regresamos al texto de *La vorágine*, tanto en una de sus citas anteriores: “¡Tanto me hablas de eso, que estoy convencida de que te canso! ¿Para qué me trajiste? ¡Porque la idea partió de ti! ¡Vete,

déjame! ¡Ni tú ni Casanare merecen la pena!” (p. 83), como su cita inmediatamente posterior: “Insistió tanto el señor Barrera [...] Y me ha regalado este frasco de perfume —musitó” (p. 115), Alicia mantiene unas formas idiomáticas cultas. Es, al fin y al cabo, su forma natural de expresarse.

Regresando ahora al título de nuestro trabajo, “el dramatismo” como base del contrapunto en *La vorágine*, podemos observar que este no se encuentra del todo en el contraste lingüístico de la obra: lenguaje hablado/lenguaje escrito, sino en la forma de expresión de los protagonistas ligada a su carácter.

Acabamos de ver que Alicia, una mujer de carácter tranquilo, reacciona de una manera impulsiva durante una discusión con Arturo Cova, al reprocharle que la trajera a aquellos lugares: “¿Para qué me trajiste? [...] ¡Vete, déjame!”. Por su parte, en la personalidad y la forma de expresión de Cova también se pueden observar rasgos contrapuntísticos, momentos de equilibrio mental que aparecen en contrapeso con sus arrebatos de cólera y de pasión, cuando se siente ofendido.

Según el análisis del estilo de *La vorágine* realizado por Edmundo de Chasca, este sistema contradictorio en el lenguaje de Arturo Cova viene enmarcado por el fuerte sentimiento de tragedia con el que está escrita la obra. Quizás el término de Chasca que mejor expresa el carácter de la novela es “la inestabilidad”. La obra está dotada de un fuerte dramatismo, al ser descrito el descenso de un grupo de hombres a los infiernos selváticos. José Eustasio Rivera llegó a decir sobre Arturo Cova, que su estilo poético es “borbollante, apresurado como el agua de los torrentes” (Chasca, 1971, p. 114). Esta frase, según la opinión del escritor chileno, “también describe perfectamente el estilo de su creador, cuyo arrebatamiento lírico anima con un frenesí de barroquismo tropical la mayor parte de

la acción infernal de la obra" (Chasca, 1971, p. 114). Como resultado de este ímpetu, la personalidad de Arturo Cova sufre un gran desequilibrio: "A través de la novela se alternan la desesperación y la esperanza, la violencia y la situd del héroe, cuyo ánimo está en un estado continuo de vaivén" (Chasca, 1971, p. 119). Debido a esta inestabilidad del temperamento del protagonista, nos encontramos al final de la primera parte de *La vorágine* con un momento en el que se observa su doble personalidad. Todo comienza con un instante de desfallecimiento y pasividad en el que Arturo Cova llora al oír la noticia de que ha perdido a Alicia, la cual le había abandonado para marcharse con Griselda a las caucheras de la selva:

Apoyando en el tranquero los codos, comencé a llorar con llanto fácil, sin sollozos ni consternaciones; era que la fuente de la desgracia, vertiéndose de mis ojos, me aliviaba el corazón de tan desconocida manera, que permanecí un momento insensible a todo. Miré con cara aflictiva a mis compañeros, sin sentir pudor de mis lágrimas, y los veía consolarme, como en un sueño. Allí me rodeaban todos: el Pipa se había apropiado uno de mis vestidos, las mujeres asaban carne y Franco me exigía que me acostara. (p. 185)

Inmediatamente después, sin embargo, estalla en Arturo la ira, reponiéndose de manera violenta de sus males, resuelto a partir en ese mismo instante en busca de las dos mujeres, empujado por su odio y su sed de venganza: "Mas al decirme que Alicia y Griselda eran dos vagabundas y que con otras mejores las reemplazaríamos, estalló mi despecho como un volcán, y, saltando al potro, partí enloquecido para darle alcance y muerte" (p. 185).

Esta gradación de las declaraciones de Arturo culminará al final de la primera parte de la novela, al defender su postura ante Dios, dispuesto a recuperar lo que es suyo y que nadie tenía derecho

a arrebatarle: "¿Qué restaba de mis esfuerzos, de mi ideal y mi ambición? ¿Qué había logrado mi perseverancia contra la suerte? ¡Dios me desamparaba y el amor huía!... ¡En medio de las llamas empecé a reír como Satanás!" (p. 187).

A partir de ese momento, comienza para Cova un viaje intrépido cuyo fin es recuperar a Alicia y vengarse de Barrera, del hombre que le había arrebatado a su mujer. Cuando encuentra a su contrincante, ambos hombres se enzarzan en una lucha a vida o muerte que terminará de forma trágica para uno de ellos:

Y empezó entre los dos la lucha tremenda, muda, titánica. [...] Pataleando, convulsos, arábamos la maleza y el arenal en nudo apretado trocándonos el aliento de boca a boca, él debajo unas veces, otras, encima [...] hasta que yo, casi desmayado, en supremo ímpetu, le agrandé con mis dientes las sajaduras, lo ensangrenté, y, rabiosamente, lo sumergí bajo la linfa para asfixiarlo como a un pichón. Entonces, descoyuntado por la fatiga, presencié el espectáculo más terrible, más pavoroso, más detestable: millones de caribes acudieron sobre el herido, entre un temblor de aletas y centelleos, y aunque él manoteaba y se defendía, lo descarnaron en un segundo, arrancando la pulpa a cada mordisco, con la celeridad de pollada hambrienta que le quita granos a una mazorca. (pp. 381-382)

Selva cerrada, pampa abierta. La antítesis de los espacios en *La vorágine*

Una segunda dicotomía en la obra de Rivera la podemos percibir en los paisajes y la división de sus espacios. Conforme avanza el viaje de Cova, en su vida se van intercalando momentos de armonía y

de tranquilidad interior, que van turnándose con instantes de heroicidad, tensión y dramatización. Aquí se produce una nueva anátesis: los llanos frente a la selva. Es en los llanos donde Arturo vive momentos de sosiego y paz interior: “Y otra vez nos alejamos por el desierto oscuro, donde comenzaban a himplar las panteras, sin resolernos a descansar, sin abrigo, sin rumbo, hasta que la aurora tardía abrió su alcázar de oro a nuestra desfalleciente esperanza” (p. 172). Estas sensaciones poéticas que evoca la pampa contrastan fuertemente con los momentos de incertidumbre y desesperación que Arturo Cova siente una vez sumergido en los laberintos selváticos:

Déjame huir, oh selva, de tus enfermizas penumbras, formadas con el hálito de los seres que agonizaron en el abandono de tu majestad. ¡Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas! ¡Quiero volver a las regiones donde el secreto no aterra a nadie, donde es imposible la esclavitud, [...] ¡Quiero el calor de los arenales, el espejeo de las canículas, la vibración de las pampas abiertas! ¡Déjame tornar a la tierra de donde vine, para desandar esa ruta de lágrimas que recorrí en nefando un día, cuando tras la huella de una mujer me arrastré por montes y desiertos, en busca de la Venganza, diosa implacable que sólo sonrío sobre las tumbas. (p. 190)

Si ahora nos detenemos un momento en las características generales del subgénero literario de la novela de la selva del siglo xx, y en la relación entre el protagonista y el mundo selvático, vemos que la naturaleza tiene una función esencial para la personalidad de los personajes. El emprender un viaje y adentrarse en la floresta, puede suponer para el héroe de una novela el comienzo de una existencia más auténtica, más originaria. Para Fernando Aínsa, las novelas de la selva se pueden considerar como novelas de iniciación, ya que el medio natural aquí “es un mundo cerrado y por

tanto misterioso, que provoca adhesión o rechazo, cuando no ambas sensaciones entrelazadas en un sentimiento confuso y difícil de expresar” (Aínsa, 2006, p. 54). Ya en la primera parte de *La vorágine*, Arturo Cova siente la fuerza atrayente de la naturaleza como parte de ese proceso iniciático, donde, encontrándose todavía en los llanos, siente su poderío y un fuerte deseo por quedarse allí, en aquellos lugares, tomando a Alicia por su mujer, en un medio más auténtico, más sincero, lejos del mundo del que ambos habían huido:

Allí en esos campos soñé quedarme con Alicia, a envejecer entre la juventud de nuestros hijos, a declinar ante los soles nacies, a sentir fatigados nuestros corazones entre la savia vigorosa de los vegetales centenarios, hasta que un día llorara yo sobre su cadáver o ella sobre el mío. (p. 161)

Sin embargo, esta relación de armonía entre los protagonistas y el cosmos que los rodea pronto desaparece, ya que una vez adentrados en la selva, el medio natural se convierte en un lugar laberíntico y voraz, característico de este subgénero de la novela. En la obra de José Eustasio Rivera también se puede observar esta anátesis. Tal como se ha visto, mientras que en los llanos los protagonistas pueden llegar a una relación de armonía con la naturaleza, en la foresta esto no sucede prácticamente nunca. Una vez adentrados en los bosques, para los héroes comienza un viaje que termina en un descenso a los infiernos selváticos, donde los intrusos desaparecen sin dejar rastro alguno.

El ensayista chileno Leónidas Morales compara el movimiento de Cova y los suyos con un esquema literario clásico, proveniente de la tradición grecorromana. Se trata concretamente del descenso a los infiernos que aparece a partir de la publicación del Canto vi de la Eneida de Virgilio, que guarda ciertos paralelismos con el viaje de Arturo Cova y

sus compañeros al medio selvático. Tal como indica Morales, el esquema virgiliano presenta cinco elementos formales de composición que también presenciamos en la novela de Rivera:

1) Laguna o río Estigia, de aguas tétrica, sombrías; 2) Barca de Caronte que traslada las almas de los muertos; 3) La orilla opuesta, donde la barca deposita su carga; 4) El guía que conduce al viajero; 5) El infierno. (Morales, 1971, p. 175)

Veamos cómo estos elementos se reflejan en la novela del autor colombiano:

En *La vorágine*, una vez adentrados en la selva, Arturo Cova y su cuadrilla inician un viaje que los llevará hasta los adentros de los bosques tropicales, un lugar que acabará por arrastrarlos a una muerte segura. José Eustasio Rivera recoge el inicio del descenso de los protagonistas a los infiernos selváticos de la siguiente manera:

La curiara como un ataúd flotante, siguió agua abajo, a la hora en la que la tarde alarga las sombras. [...] Aquel río, sin ondulaciones, sin espumas, era mudo, téticamente mudo como el presagio, y daba la impresión de un camino oscuro, que se moviera hacia el vértice de la nada [...] y lentamente una misma sombra borró los perfiles del bosque estático, la línea del agua inmóvil, las siluetas de los remeros. (pp. 194-195)

Para Arturo Cova ganar la orilla opuesta significa atravesar esa línea a partir de la cual no habrá regreso. Consciente del peligro que se avecina, el protagonista de *La vorágine* advierte a sus compañeros del riesgo, dirigiéndose a ellos con un aire de grandiosidad al estilo de los héroes del pasado:

Amigos míos, faltaría a mi conciencia y a mi lealtad si no declarara en este momento, como anoche, que sois libres de seguir vuestra propia estrella [...]. Aún es tiempo de regresar a donde queráis. El que siga

mi ruta, va con la muerte. [...] Seremos solidarios por la amistad y el provecho común; pero cada cual aceptará por separado su destino. [...] Por mi parte, sólo os demando que me ayudéis a ganar la opuesta margen. (pp. 237-238)

Para Leónidas Morales, “este rasgo arcaizante de estilo (‘queráis’, ‘os demando’, ‘ayudéis’, ‘opuesta margen’) crea la ilusión de lo heroico y arriesgado, de lo remoto y mítico, y las reminiscencias del descubrimiento y conquista enlazan el infierno de la selva con América”. (Morales, 1971, pp. 177-178).

Una vez adentro, los forasteros descubren el verdadero semblante del espacio selvático, que al mismo tiempo tanto contraría las formas clásicas de la novela de la selva vistas en Hispanoamérica antes de *La vorágine*. Aquí, el espectáculo resulta aterrador. Se desmiente la armonía de estos espacios, apareciendo una clara negación de la selva como paraíso terrenal:

¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores translúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? [...] ¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí, los resposos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebalses de caños podridos. Aquí, la parásita afrodisiaca que llena el suelo de abejas muertas; la diversidad de flores inmundas que se contraen con sexuales palpitations y su olor pegajoso emborracha como una droga. (p. 296)

Esta dicotomía de “paraíso terrenal-infierno”, “el llano-la selva”, se puede observar también desde otra perspectiva.

Ya se ha dicho que estos dos lugares crean un sistema antitético que realza el drama en la obra. Se trata de una fórmula, mediante la cual se forma una tensión entre dos mundos opuestos, entre los

que surge un conflicto. Además de las oposiciones mencionadas, existe una diferenciación más entre el llano, como lugar seguro y donde los héroes se encuentran a salvo, y la selva, donde los seres humanos se sienten acechados constantemente por el peligro. Esta dicotomía entre seguridad y peligro se transforma en la obra en la antítesis de lo *ordinario* frente a lo *desconocido*.

Para comprender mejor esta oposición de espacios, fijémonos en la obra del ensayista estonio Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico*. En su estudio, el autor nos indica que un texto literario presenta divisiones espaciales a modo de antítesis que separan los lugares de dicha obra. Una de las divisiones básicas de este espacio se encuentra en la dicotomía: “alto-bajo”, apareciendo en la literatura muchas otras: “lejos-cerca”, “espacioso-exiguo”, “movimiento-quietud”, “libertad-esclavitud” o “pensamiento (cultura)-naturaleza” (Lotman, 1982, p. 278). En relación con la novela de la selva, podemos citar además la antítesis: “peligro-seguridad”, como resultado de la antinomia de lo *ordinario* y *conocido* frente a lo *desconocido*. Para Lotman, es seguro y ordinario lo repetitivo en la vida de los personajes: “El mundo cotidiano, casero, representado a través de los objetos y cosas habituales, se revela próximo, humano y bondadoso” (Lotman, 1982, p. 279). Se trata, por tanto, de un mundo cerrado, en el que todo resulta conocido para el personaje, siendo el mundo de allá afuera, el mundo abierto y peligroso, el que contrasta con la idea del hogar. En la obra de Rivera, sus personajes, al abandonar su universo, el de la ciudad o el de las pampas abiertas, abandonan también lo seguro. Se sumergen así en lo peligroso, en este caso lo desconocido y cerrado.

Si seguimos el viaje de Cova, vemos que este llega hasta la zona limítrofe con la selva viniendo de los llanos, donde por unos momentos llegó a sentir la

sintonía con aquellos parajes. Por su parte, el topos del bosque tropical viene constituido aquí por un espacio cerrado, un laberinto del que resulta imposible escapar. Arturo Cova es consciente de esta realidad y cuando se monta en la curiara para “cruzar los límites” entre las llanuras y la floresta y emprender así su descenso al interior de la selva, torna por un momento su mirada nostálgica hacia las pampas infinitas: “Al descender del 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” (p. 194). Arturo Cova y sus compañeros abandonan en este punto el espacio abierto y familiar y se sumergen en la selva desconocida y ajena, donde acecha el peligro a cada paso. Aquí se encuentran también con otros personajes que, al igual que ellos, un día decidieron adentrarse en aquella masa vegetal para quedar atrapados en sus laberintos. Los testimonios de estos forasteros quedarán también reflejados en el argumento de la novela.

La temporalidad y la narrativa. La tradición oral como punto de encuentro entre el mito y la historia

Al hablar de la composición narrativa en *La vorágine*, observamos que en la obra aparecen multitud de personajes que nos van exponiendo sus vidas y destinos. Arturo Torres-Rioseco describe *La vorágine* como una novela de caracteres, ya que se insertan relatos paralelos a esta dentro de la trama central (el secuestro y la búsqueda de Alicia y Griselda). De dicha forma, “el autor se reserva el derecho de tejer nuevos episodios a medida que avanza el desarrollo, para presentarnos nuevos personajes o simplemente para revelarnos mejor los ya conocidos”

(Torres-Rioseco, 1971, p. 103). Torres-Rioseco reconoce la existencia de tres narraciones principales dentro de la novela: "El viaje de Arturo Cova y sus amigos en persecución de Barrera; el relato de Clemente Silva y el que se refiere a la matanza de Funes" (Torres-Rioseco, 1971, p. 102), expuesto por Ramiro Estébanez. Junto a estos núcleos de la obra cabe mencionar también los relatos de Helí Mesa y Balbino Jácome, que completan esta polifonía de voces, y ayudan a definir el panorama prosístico de *La vorágine*.

Sin embargo, entre todas estas historias creíbles y de índole real, hay una cuyo carácter es muy diferente al resto de las demás. Se trata del cuento/mito contado por Helí Mesa, uno de los compañeros de Arturo Cova. Su exposición está relacionada con un suceso extraño del que son testigos Cova y sus compañeros, al encontrarse en un arenal blanco, en medio de la selva, con una huella humana, sin que aparecieran otras a su derredor: "Una tarde, casi al oscurecer, en las playas del río Guaviare advertí una huella humana. Alguien había estampado sobre la greda el contorno de un pie, enérgico y diminuto, sin que su vestigio reapareciera por ninguna parte" (p. 224).

Los hombres se sienten consternados, pues no consiguen explicarse quién pudo haber dejado allí esa única pisada y cómo logró que no reaparecieran sus huellas por ningún otro sitio. Tan sólo Helí Mesa rompe con la polémica y aclara lo que sus compañeros acababan de ver: "He aquí el rastro de la indiecita Mapiripana!" (p. 225).

Después de decir estas palabras, Helí Mesa traza una mariposa en el arenal como "ex voto propicio a la muerte y a los genios del bosque" (p. 225). Después les cuenta a los demás la historia de la indiecita, una sacerdotisa que vive en aquellos lugares y a la cual tanto los cazadores como los indígenas temen.

Se trata de una criatura de origen sobrenatural que en la novela desempeña una doble función. En primer lugar, es una hechicera, la causante primera de la creación de ríos, arroyos y raudales de las selvas amazónicas:

La indiecita Mapiripana es la sacerdotisa de los silencios, la celadora de manantiales y lagunas. Vive en el riñón de las selvas, exprimiendo las nubecillas, encauzando las filtraciones, buscando perlas de agua en la felpa de los barrancos, para formar nuevas vertientes que den su tesoro claro a los grandes ríos. Gracias a ella, tienen tributarios el Orinoco y el Amazonas. (pp. 225-226)

Por otro lado, tiene la función de protección de aquellos bosques de todo aquel que decidiera adentrarse en ellos y que se opusiera a su voluntad:

Los indios de estas comarcas le temen, y ella les tolera la cacería, a condición de no hacer ruido. Los que la contrarían no cazan nada; y basta fijarse en la arcilla húmeda para comprender que pasó asustando los animales y marcando la huella de un solo pie, con el talón hacia adelante, como si caminara retrocediendo. (p. 226)

Tal como continúa Helí Mesa, hubo en otros tiempos un misionero que desafió sus fuerzas. Como castigo, la indiecita Mapiripana decidió engañarle para arrastrarlo al interior de la selva y mantenerlo preso en una cueva durante muchos años. Entre tanto, la indiecita lo visitaba para chuparle los labios hasta que el pobre hombre perdía sangre, quedándose además ella en cinta a los pocos meses. Después de un tiempo le dio al infeliz dos hijos, un vampiro y una lechuza. El extranjero, horrorizado al ver todo aquello, intentó huir, pero la hechicera hizo uso de sus poderes, enfureciendo las aguas y metiendo en las corrientes grandes piedras, para que a su prisionero le fuera imposible escapar. Sus hijos, por su parte, le perseguían "y de noche, cuando

se escondía, lo sangraba el vampiro, y la lucífuga lo reflejaba, encendiendo sus ojos parpadeantes, como lamparillas de vidrio verde” (p. 226).

Cuando al fin el misionero pierde toda esperanza de libertad, regresó a la cueva para pedirle a la Mapiripana que lo protegiera de sus propios hijos, a lo cual ella le respondió: “¿Quién puede librar al hombre de sus propios remordimientos?” (p. 227).

A partir de entonces, el hombre, al comprender que permanecería así, cautivo de por vida, se quedó resignadamente en la cueva, esperando su propia muerte:

Desde entonces se entregó a la oración y a la penitencia y murió envejecido y demacrado. 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. (p. 227)

Si ahora realizamos un análisis de la forma y el contenido de la narración de Helí Mesa, vemos que nos encontramos ante un mito etiológico. La indiecita Mapiripana es un personaje que proviene del pasado remoto, un pasado ahistórico donde se nos narran los orígenes del mundo y de los elementos que lo componen. Estos elementos los observamos cuando habla la hechicera, la causante de la aparición de los raudales que conforman la selva —sus cataratas, sus lagunas y sus ríos—. Por tanto, cumple una función creadora, aunque también protectora. Mantiene a salvo la selva y sus animales de los cazadores que osan adentrarse en la floresta. La huella que de tiempo en tiempo deja en los suelos selváticos es un símbolo de su presencia y su enojo, que no deberían ser ignorados por el intruso. Por su parte, el tiempo mítico al que pertenece la

Mapiripana choca en la novela con el tiempo histórico en el que se desarrolla la acción de *La vorágine*. Arturo Cova y sus compañeros se encuentran en la historia, nuestra historia, en un tiempo palpable al que podemos acceder cronológicamente invirtiendo el transcurrir de la historia, yendo hacia atrás, hasta llegar al momento que nos separa del argumento de la obra —principios del siglo xx—. Con la huella en el arenal blanco, se produce la fusión de ambos tiempos. La Mapiripana, representante del pasado mítico, deja una prueba física de su existencia en el presente —su huella con el talón invertido—.

Este contrapunto entre el tiempo mítico y el tiempo histórico se puede considerar como uno de los pilares de la comprensión del espacio y la historia de Latinoamérica. Aquí, la historia se sumerge en el mito y el mito reaparece fundido en la historia.

Para Octavio Paz, una de las máximas figuras del pensamiento americano, esta dicotomía entre mito e historia surge de manera gradual. Antes del tiempo histórico medible, en América existía el otro tiempo, el mítico, invariable y que contenía todos los tiempos: el presente, el pasado y el futuro. Después fue cambiado por el otro tiempo, el cronométrico, el medible, un tiempo que narra nuestras vidas y que, en un fluir constante, continúa siempre hacia adelante, sin detenerse nunca para mirar hacia atrás:

Hubo un tiempo en el que el tiempo no era sucesión y tránsito, sino manar continuo de un presente fijo, en el que estaban contenidos todos los tiempos, el pasado y el futuro. El hombre, desprendido de esa eternidad en la que todos los tiempos son uno, ha caído en el otro tiempo cronométrico, y se ha convertido en prisionero del reloj, del calendario y de la sucesión. (Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 357)

Sin embargo, aunque aparentemente exista ya solo un tiempo, la historia sin el mito, Octavio Paz reconoce que el mito brota del pasado, instalándose a

veces, al menos por unas horas y de forma cíclica, en nuestro tiempo, el tiempo histórico. Tal es el caso, por ejemplo, del calendario religioso:

La Fiesta es algo más que una fecha o un aniversario. No celebra, sino reproduce un suceso: abre en dos el tiempo cronométrico para que, por espacio de unas breves horas inconmensurables, el presente eterno se reinstale. La fiesta vuelve creador al tiempo. La repetición se vuelve concepción. El tiempo engendra. La Edad de Oro regresa. (Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 358)

De esta manera, dentro de esa relación entre el mito y la historia se abre una brecha. Las festividades, hemos visto, son uno de los causantes del tiempo interrumpido. La tradición oral, otro. Es por ello por lo que cada vez que narramos un cuento o un mito, volvemos a alterar el tiempo continuo. Al igual que los días festivos, ese pasado lejano, con la oralidad, vuelve a reaparecer en nuestras vidas —una vez, otra vez, y otra más—:

La dicotomía anterior se expresa en la oposición entre Historia y Mito, o Historia y Poesía. El tiempo del Mito, como el de la fiesta religiosa, o el de los cuentos infantiles, no tiene fechas: “Hubo una vez...”, “En la época en que los animales hablaban...”, “En el principio...” Y ese Principio que en el año tal ni el día tal contiene todos los principios y nos introduce en el tiempo vivo, en donde de veras principia todos los instantes. Por virtud del rito, que realiza y produce el relato mítico, de la poesía y del cuento de hadas, el hombre accede a un mundo donde los contrarios se funden. [...] El Teatro y la Épica son también Fiestas, ceremonias. (Paz, p. 359)

Si ahora regresamos a *La vorágine*, el paralelismo entre las palabras de Octavio Paz y la composición de la novela colombiana se hace entrever. Aquí, cada vez que emerge de la selva la indiecita Mapiripana para dejar estampada su huella en algún

lugar de la foresta, se repite ese proceso de transgresión temporal, como el de la narración eterna que revive en su oralidad, o el ciclo de festividades que va interrumpiendo nuestro calendario. Del mismo modo, al igual que el cuento o la fiesta, la huella mítica de la hechicera altera de forma palpable el transcurso del tiempo histórico. Vuelve a darse la estampida de los animales y reaparece el pánico en la mente de los forasteros, cuyas miradas de locura revelan su angustia al saber que la Mapiripana vendrá a cobrarles su atrevimiento. De la boca del narrador revive también el relato sobre el misionero infeliz, el cual cayó en la trampa de la hechicera, la cual, por su osadía, lo mantuvo cautivo por el resto de sus días.

Conclusión

Una vez llegados a este punto, podemos dar por concluido nuestro viaje por los interiores de las selvas del Amazonas en *La vorágine*. Tal como tantas veces se ha mencionado aquí, existe una clara intencionalidad del autor en escribir una obra cautivadora y llena de exuberancia, una obra clave para la literatura hispanoamericana. En ella, José Eustasio Rivera apostó por una fórmula distinta a la literatura tradicional, que cambió para siempre la percepción del topos de la selva en el continente americano. Las formas de la novela y el trágico final de los personajes inspiraron a todo un subgénero de la novela, habiendo dejado la frase final de *La vorágine*, “Los devoró la selva”, (p. 385) una huella muy profunda en las letras hispánicas.

La estructura de la obra, tal como hemos tenido la oportunidad de comprobar, consiste en un entrelazado de formas y vaivenes cuyo resultado es una novela dinámica, y ante todo dramática, fruto de las distintas antítesis de los elementos que la componen. Estos fueron utilizados por José Eustasio Rivera

de manera contrapuntística, de tal forma que llevan al lector de unos momentos de máximo sosiego a otros de fuerte dinamismo y pasión. Y esta fórmula, al fin y al cabo, hace que *La vorágine*, incluso después de cien años desde su primera publicación, siga despertando el interés de los lectores por todo el mundo.

Referencias

- Aínsa, F. (2006). *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Iberoamericana-Vervuert.
- Bachtín, M. M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- Chasca, E. (1971). El lirismo en *La vorágine*. En T. Pérez (ed.), *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares* (pp. 114-135). Casa de las Américas.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. Musigraf Arabi.
- Morales, L. (1971). Un viaje al país de los muertos. En T. Pérez (ed.), *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares* (pp. 164-185). Casa de las Américas.
- Paz, O. (1998). *El laberinto de la Soledad*. Ediciones Cátedra.
- Pechal, Z. (2011). *Fenomén živlu v ruské literatuře*. Univerzita Palackého v Olomouci.
- Rivera, J. E. (1998). *La vorágine*. Ediciones Cátedra.
- Torres-Ríoaseco, A. (1971). Una crónica revelación de la selva. En T. Pérez (ed.), *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares* (pp. 81-113). Casa de las Américas.

keré se objevují před publikací *Víru*. V tomto bodě provedeme analýzu literárních postupů, které José Eustasio Rivera použil pro dosažení větší dynamiky svého románu, aby zaujal čtenáře prostřednictvím literárního dramatismu, který lze v jeho textu pozorovat. Výsledkem tohoto procesu je systém opozic mezi pravidelnými formami a nekonfliktními obrazy a jejich protiklady. Vytváří se tak vztahy mezi jednotlivými složkami, jejichž výsledkem je protichůdný pohyb uvnitř díla.

Jako základní teoretické východisko pro naši analýzu použijeme schéma kontrapunktu, které počátkem 20. století definoval ruský filozof a literární kritik Michail Bachtin. Dle této teorie se literární dílo skládá z protikladných částí, které si odporují a vytváří antiteze. Tento systém opozic je možné pozorovat na různých úrovních ve struktuře literárního textu.

Ve své esejí *Dostojevskij umělec* Michail Bachtin analyzuje Dostojevského tvorbu a rozvíjí myšlenku existence polyfonního díla, které je dle Bachtina charakteristické pro ruského spisovatele. Bachtin se ve své argumentaci opírá o diskurz protagonistů Dostojevského děl, které lze rozčlenit do různých znaků rezonujících v myslích literárních postav. Tímto způsobem se objevuje rozklad identity hlavního hrdiny, jehož osobnost se větví do několika vnitřních hlasů, na jejichž základě vzniká tzv. mikrodialog. Tyto hlasy si zachovávají vlastní autonomii. Navíc jejich hlediska a argumenty jsou nezávislé na centrálním hlasu hlavního hrdiny a autorovy vůle.

Jako příklad tohoto mikrodialogu lze uvést Dostojevského novelu *Dvojník*, v níž hlavní hrdina, Goliadkin, poté co je zesměšněn a razantně odmítnut vysokou petrohradskou společností, pocítí rozdvojení své osobnosti, určitou formu schizofrenie, která způsobí konfrontaci mezi

starým a novým Goliadkinem. Jeden je uzavřený a nejistý, druhý s opačnými osobnostními vlastnostmi. (Pechal, 2011, ss. 95–104).

Jak jsme již říkali, jedním z výsledků této polyfonie hlasů a mikrodialogu je efekt kontrapunktu. Tento hudební termín, který slouží k popisu různých kontrastů a kontrapozic tónů v hudební skladbě, se v literárním díle proměňuje v protiklad (*punctum contra punctum*). Jedná se o pohyb od jedné pozice k druhé, od jednoho hlasu k druhému hlasu. Michail Bachtin poukazuje na L.P. Grossmanna, který ve své studii *Dostoievskij jako umělec* rozvinul a rozšířil tuto teorii o kontrapunktu v literatuře. Podle Grossmana je kompozice všech Dostojevského románů „založena 'na principu dvou nebo několika paralelních příběhů', jež se navzájem kontrastně doplňují a jsou spojeny principem polyfonie." Bachtin, 1971, s. 61). Bachtin dodává, že Grossmana „nezajímá ani tak *ideologická* mnohohlasost spisovatelových románů, mnohem víc mu jde o samo kompoziční využití kontrapunktu jako faktoru, jenž spíná dohromady různé příběhy obsažené v románu, jeho různé fabule a různé významové vrstvy." (Bachtin, 1971, s. 63)

Na druhou stranu Viktor Šklovskij, další z autorů, které Bachtin cituje, doplňuje, že "*Polyfonní román je dialogický a celý a beze zbytku*. Mezi všemi složkami románové struktury zde existují dialogické vztahy, tj. všechny jsou kontrapunkticky postaveny proti sobě." (Bachtin, 1971, s. 59)

V románu *Vír*, tak jak uvidíme níže, se tento systém opozic objevuje od nezákladnějších kompozičních prvků, jako jsou lexikum a fonetické rysy, až po ty nejvyšší vrstvy literární struktury, např. románová prostorovost a časovost. Na základě těchto úvah, až budeme mluvit o kontrapunktu, budeme mít na mysli literární techniku založenou na systému opozic. Jejich funkce v románu

zápalu rozdrásal svými zuby rány, takže začal krváčet, a zuřivě jsem ho ponořil pod vodu, abych ho utopil jako kotě. Tenkrát, vysílen únavou, byl jsem svědkem nejstrašnějšího, nejděsivějšího a nejodpornějšího divadla: miliony rybek caribe, mávajících ploutvemi a lesknoucích se, ve vteřině ho roztrhaly. Každým kousnutím trhaly kusy masa s rychlostí hladového hejna slepic, které klove zrna z kukuřičného klasu. (s. 246).

Skličující prales, otevřená pampa. Prostorové protiklady v románu *Vír*.

Další dichotomií v Riverově díle lze spatřit v zobrazované krajině a v rozdělení jejího prostoru. V průběhu putování Artura Cova americkou přírodou se v jeho životě střídají momenty harmonie a klidu s okamžiky heroismu, napětí a dramaturgie. Zde vzniká nová antiteze: otevřené pláně, které kolumbijský spisovatel staví proti pralesu. V pláních zažívá Arturo momenty úlevy a vnitřního pokoje: „A tak jsme se odtud znova vrátili do temné pustiny, kde řvali pardálové, aniž jsme se odhodlali odpočívat, bez útulku, nazdařbůh, až posléze pozdní svítání pokynulo svou zlatou tvrzí naší umdlévající naději.“ (s. 82) Tyto pocity plné poezie, které evokuje pampa, jsou silně v rozporu s chvílemi nejistoty a zoufalství, které Arturo Cova prožívá poté, co pronikne do labyrintu pralesa:

Dopřej mi úniku, ó praleso, ze svých chorobných stínů, vytvářených dechem bytostí, které zesnuly v opuštění tvého majestátu. Ty sám se podobáš nesmírnému hřbitovu, v němž hniješ a vstáváš z mrtvých! Chci se vrátit do končin, kde tajemství nikoho neděsí, kde je nemožné otroctví, [...] Prahnu po žáru písčitých pláží, po

zrcadlení žhavého vzduchu, po chvění prostranných pamp. Dopřej mi návrat do krajů, odkud jsem přišel, dopřej mi, abych se mohl vrátit po oné cestě slz a krve, kterou jsem vážil onoho neblahého dne, kdy jsem se, hledaje stopu ženy, plahočil horami a pustinami a dychtil po pomstě, nelítostné bohyni, která se usmívá jenom nad hrobem. (s. 96).

Pokud se nyní soustředíme na analýzu obecné charakteristiky literárního subžánru románu pralesa ve 20. století a na vztah literárních postav a světa pralesa, zjistíme, že příroda má zásadní vliv na osobnost protagonisty. Vydat se na cestu a vstoupit do pralesa, může znamenat pro hrdinu začátek autentičtější prvotní existence. Pro Fernanda Aínsu, romány pralesa se mohou považovat za iniciační, jelikož je zde přítomen svět „uzavřený a také tajemný, který způsobuje přilnutí nebo odmítnutí, ne-li oba pocity, které se proplétají v jeden nejasný a těžko vysvětlitelný vjem.“ (Ainsa, 2006, s. 54).**

Již v první části románu *Vír* Arturo Cova pociťuje přitažlivou sílu přírody, jako součást procesu uvědomování si sebe sama. Ještě na pláních pociťuje moc těchto míst a velkou touhu zůstat zde, kde si navíc přeje vzít Alicii za ženu. To vše zažívá v tomto skutečnějším a upřímnějším prostředí, daleko od světa, ze kterého oba utekli:

Snil jsem o tom, že s Alicií zůstanu tam na těch pláních, že tam budu stárnout uprostřed mladosti svých dětí, chřadnout ve vycházejícím slunci a cítit, jak se do našeho srdce vkrádá únava z prostředí stáletých stromů, jimiž stoupá mladá míza, až jednoho dne já zapláču nad Alicinou mrtvolou nebo ona nad mou. (s. 74).

Nicméně, tento vztah harmonie mezi protagonistou a světem, který ho obklopuje, brzo pomíjí. Poté co se hrdinové dostanou do povodí

Amazonie, přírodní prostředí se stává labyrintem a destruktivním místem, charakteristickým pro romány s pralesní tematikou. V díle Josého Eustasia Rivery je rovněž možné pozorovat tuto antitezi. Tak jak již bylo řečeno, zatímco na pláních mohou hrdinové dosáhnout s přírodou vztah harmonie, v pralese k tomu nedochází prakticky nikdy. Poté co literární postavy vstupují do nekonečné zeleně, začíná pro ně cesta, která končí sestupem do pekel, kde cizinec mizí beze stopy.

Čilský esejista Leónidada Moralesa přirovnává pohyb Artura Covy a jeho přátel ke klasickému literárnímu schématu, pocházejícímu z řecko-římské tradice. Jedná se o sestup do pekel, který se objevuje od vydání čtvrtého zpěvu Vergiliovy Aeneidy, která má určité paralely s příchodem Artura Covy a jeho mužů do prostředí pralesa. Tak jak uvádí Morales, Vergiliovo schéma obsahuje pět formálních kompozičních prvků, které lze najít rovněž v Riverově románu:

- 1) Laguna nebo řeka Styx, ponurých a pochmurných vod;
- 2) Charónova loď, která převáží duše mrtvých;
- 3) Protější břeh, kde loď zanechává svůj náklad;
- 4) Průvodce, který převáží pocestného;
- 5) Peklo. (Morales, 1971, s. 175).**

Podívejme se, jakým způsobem jsou tyto prvky zobrazovány v díle kolumbijského autora:

V románu *Vír*, poté co se Arturo Cova spolu se svou skupinou ocitnou v pralese, začíná pro ně cesta, která je dovede hluboko do tropických lesů, kde jsou vrženy do spárů jisté smrti. José Eustasio Rivera popisuje počátek tohoto sestupu jeho hrdinů do pralesního pekla následujícím způsobem:

Ve večerních hodinách, kdy se prodlužují stíny, vznášela se naše loďka na vodě jako plující rakev. [...] Ona řeka, nevhled-

ná a nezpěněná, byla němá, zádumčivě němá jako předzvěst a budila dojem temné cesty vedoucí do víru nicoty [...] a rovnoměrný stín smazal pomalu obrysy zaníceného lesa, čáru nehybné vody, siluety veslařů... (s. 98).

Dosažení protějšího břehu znamenalo pro Artura Cova a jeho družinu překročení hranice, ze které již není návratu. Vědom nebezpečí, ve kterém se ocitli, upozorní své společníky na tuto hrozbu a obrací se na ně s velkolepostí, na způsob dávných hrdinů:

Drazí přátelé, prohřešil bych se proti svému svědomí a své upřímnosti, kdybych v tomto okamžiku, tak jak jsem to učinil i včera, neprohlásil, že můžete jít volně svou cestou... [...] Ještě je čas na návrat – kamkoliv! Ten, kdo půjde za mnou, vrhá se smrti v náruč. [...]

Budeme solidární v přátelství a společném prospěchu, ale každý z nás se sám bude potýkat se svým osudem. [...] Co se mne týče, jenom vás prosím, abyste mi pomohli dosáhnout protějšího břehu.“ (ss. 129-130).

Pro Leónida Moralesa, „tento archaický styl (‘můžete jít volně’, ‘jenom vás prosím’, ‘pomohli’, ‘protějšího břehu’) vytváří iluzi něčeho heroického a riskantního, něčeho vzdáleného, mytického, a také vzpomínky na objevení a konkvistu Ameriky ve spojení s peklem pralesa“. (Morales, 1971, ss. 177-178).**

Poté co se cizinci ocitnou uvnitř lesů, objevují pravou tvář tohoto prostoru. Jak již bylo zmíněno, takto pojata krajina si v narativní tvorbě protiřečí s idealizovanou přírodou klasických forem románu pralesa, na které můžeme narážet v Hispanoamerické literatuře před publikací *Víru*. V něm literární postavy naráží na děsivou podívanou. Harmonie těchto míst je popřena

a objevuje se jasné zamítnutí pralesa jako ráje tohoto světa:

Jaká je poezie v zákoutích, kde jsou motýli, podobní průsvitným květům, čarovní ptáci a zurčící potok? [...] Zde neklokotají zamilovaní slavíci, zde není upravený sad a sentimentální panorama! Zde slyšíme jen kvákání vodních ropuch, vidíme křoví na nepřejícných pahorcích, stojatou vodu se shnilým rákosím. Je tu dráždivý parazit, který pokrývá zem mrtvými včelami; různé nečisté rostliny přitahují se v pohlavním chvění, jejichž těžká vůně omamuje jako droga. (s. 176).

Tuto dichotomii „pozemský ráj-pekle“, „pláň-prales“, je možné zanalyzovat také z jiného pohledu.

Už bylo řečeno, že tyto dva prostory vytváří protipóly, které vyzdvihují dramatičnost díla. Jedná se o vzorec, jehož prostřednictvím vzniká napětí mezi dvěma světy a vytváří se mezi nimi konflikt. Kromě zmiňovaných opozic, existuje ještě jeden aspekt. Na pláních se hrdinové cítí v bezpečí, v pralesě jsou lidské postavy neustále v ohrožení. Tato dichotomie mezi bezpečným a nebezpečným se v literárním díle může proměnit v antitezi *všedního a neznámého*.

Abychom lépe porozuměli tomuto prostorovému protikladu, můžeme zde zmínit dílo estonského esejisty Jurije Lotmana, *Štruktúra umeleckého textu*. Ve své studii autor poukazuje na fakt, že v literárním textu existují prostorová dělení ve formě opozic, které oddělují od sebe místa v daném díle. Jedno ze základních rozlišení těchto prostor se nachází v dichotomii: „vysoký-nízky“. V literatuře se objevuje i mnoho dalších příkladů: „daleko-blízko“, „přistranne-tesno“, „pohyb-nehybno“, „sloboda-otroctvo“ nebo „myšlienka (kultúra)-príroda“. (Lotman, 1990, s. 259).

V souvislosti s románem pralesa můžeme také uvést antitezi: „bezpečí-nebezpečí“, jako důsledek antinomie *běžného a známého* oproti *neznámému*. Pro Lotmana je to, co je opakující se a běžné v životě literárních postav, synonymem bezpečí: „Každodenný, domácí svět, představený v podobě běžných věcí a predmetov, stáva sa blízky, ľudským a dobrým.“ (Lotman, 1990, s. 259). Jedná se tak o uzavřený svět, ve kterém je vše pro literární postavu známé. Na druhou stranu vnější svět je otevřený a nebezpečný v kontrastu s představou domova. Když v Riverově díle hrdinové opouštějí svůj svět – město, nebo otevřené pláně–, opouští prostor, který je bezpečný. Vrhají se tak do nejistého světa, v tomto případě neznámého a uzavřeného.

Při sledování cesty Artura Covy jsme viděli, že se nejdříve dostává do oblastí hraničících s pralesem, kam přichází z otevřených plání, kde na několik okamžiků cítí souznění s těmito místy. Na druhou stranu topos tropických lesů je tvořen uzavřeným prostorem, jedná se o labyrint, z něhož není úniku. Arturo Cova si je vědom této skutečnosti a když nastupuje na loď, aby „překročil hranici“ mezi pláněmi a pralesem a započal tak svůj sestup do divočiny, obrací na chvíli svůj nostalgický pohled na nekonečnou pampou: „Když jsem sestupoval roklí, která nás oddělovala od loďky, obrátil jsem hlavu k nejzazší mezi rovin, ztrácející se v jemné mlze, odkud mi palmy kynuly na rozloučenou. (s. 98).

Arturo Cova a jeho přátelé opouští v tomto místě otevřený a známý prostor a vstupují do neznámého a cizího pralesa, kde na ně číhá nebezpečí na každém kroku. Zde se setkávají také s jinými dobrodruhy, kteří se, stejně jako oni, jednoho dne odhodlali vstoupit do husté vegetace, v jejichž labyrintu zůstali navždy uvěznění.

Výpovědi těchto cizinců jsou také zahrnuty v ději kolumbijského románu.

Časový rámec a ústní slovesnost. Tradice vyprávění jako střet mezi mýtem a historií.

Když mluvíme o dějové kompozici v románu *Vír*, vidíme, že v díle se objevuje množství postav, které nám vypráví o svých životech a osudech. Arturo Torres-Río seco popisuje *Vír* jako charakterový román, do jehož ústřední zápletky (únos a pátrání po Alicii a Griseldě), jsou vloženy paralelní příběhy. Tímto způsobem si „autor vyhrazuje právo splétat nové epizody do vývoje děje, aby nám mohl představit nové postavy nebo jednoduše lépe odhalit ty, které již známe.“ (Torres-Río seco, 1971, p. 103).** Torres-Río seco poukazuje na fakt, že v románu existují tři hlavní převyprávěné příběhy: „Cesta Artura Covy a jeho přátel, kteří pronásledují Barreru; příběh převyprávěný Clementem Sivlou a ten, který se vztahuje na Funesovo krveprolití“ (Torres-Río seco, 1971, p. 102).** S ním nás seznamuje Ramírez Estébanez. Spolu s těmito narativními epicentry, v díle můžeme narazit také na příběhy, které nám převypráví Helí Mesa a Balbino Jácome. Ti se tak zapojují do této polyfonie hlasů a pomáhají lépe definovat prozaickou strukturu románu *Vír*.

Mezi všemi těmito příběhy, které zní věrohodně a reálně, existuje jeden, jehož charakter je zcela odlišný. Jedná se o pohádku nebo mýtus, který nám převypráví právě Helí Mesa, jeden z přátel Artura Covy. Jeho výklad souvisí s podivuhodnou událostí, které jsou svědci Cova a ostatní členové jeho skupiny. Ti objevují na bílé písčité

pláži uprostřed pralesa lidskou šlápěj, aniž by se kdekoliv jinde objevila další: „Jednou odpoledne, když se již skoro smrákalo“, zpozoroval jsem na břehu řeky Guaviare lidskou stopu. Byl to otisk rázné a malé nohy v jílovité půdě, jejíž šlápota se již jinde neobjevovala. (s. 119).

Muži se cítili zmateni, jelikož si nedokázali vysvětlit, jak mohl někdo zanechat jednu jedinou šlápěj a jak dosáhl toho, aby se již žádná jiná nikde neobjevovala. Helí Mesa nakonec učiní přítrž sporům a svým přátelům objasňuje, co právě spatřili: „To je šlápěj Indkánky Mapiripany!“ (s. 119).

Poté co vyřkne tato slova, Helí Mesa nakreslí motýla v písku, „jako by to byla obětní deska zaslíbená smrti a lesním skřítčkům“... (s. 119). Poté všem převypráví příběh o Indiánce Mapiripany, kněžce, která žije v těchto místech a které se obávají jak lovci, tak Indiáni. Jedná se o nadpřirozenou bytost, která má v románu dvojí funkci.

Především se jedná o čarodějkou, která je hlavní příčinou vzniku řek, potoků a bystřin amazonských lesů:

Indiánka Mapiripana je kněžnou ticha, strážkyní zřidel a tůní. Žije v srdci pralesa, ždímá mráčky, vhání vodu do řečišť, hledá perlorodky v pobřežních houštinách a budí k životu pramenky, které pak odevzdávají své vodní bohatství velkým řekám. Její zásluhou mají Orinoko a Amazonka přítoky. (s. 120)

Na druhou stranu má za úkol chránit tyto lesy před každým, kdo se rozhodne do nich vstoupit a kdo se postaví proti její vůli:

Tamější Indiáni se jí bojí, a ona jim povoluje lovit, ale jenom pod podmínkou, že nebudou tropit povyk. Ti, kteří se zdráhají, neuloví nic. A stačí pohled na zvlhlou hlínu, aby člověk poznal, že tudy přešla,

plašíc zvířata a zanechávajíc po sobě jedinou šlápěj obrácenou patou kupředu, jako by chodila pozpátku. (s. 120).

Helí Mesa pokračuje ve svém vyprávění a hovoří o misionáři, který vyzval temné čarodějčiny síly k souboji. Za trest se ho Indiánka Mapiripana rozhodla obelstít, aby ho mohla odvléct hluboko do pralesa a věznit v jeskyni po mnoho let. Poté, co se ubožáka zmocnila, začala ho navštěvovat, aby mu sála rty tak dlouho, dokud nešťastník nezačal krváčet. Po několika měsících navíc čarodějka otěhotněla a po nějaké době mu porodila dvojčata, upíra a sovu. Misionář, zděšen tímto pohledem, se pokusil o útěk, ale čarodějka využila své moci a rozbouřila vodu vrhající do proudu velké kameny tak, aby její vězeň nemohl uniknout. Jeho děti ho navíc pronásledovaly, „a když se v noci ukryl, sál mu upír krev a sova na něho svítila svýma mžikavýma očima podobajícima se dvěma zeleným lucerňičkám.“ (s. 120).

Když misionář definitivně ztratil naději na svobodu, vrátil se do jeskyně, aby požádal Mapiripanu o ochranu před jeho vlastními dětmi, na což ona odpověděla: „Kdo může člověka zbavit výčitek svědomí?“ (s. 121).

Od té doby, když nebožák pochopil, že zůstane navždy takto uvězněn, rezignovaně začal pobývat ve své jeskyni, čekajíc na svou vlastní smrt:

Od té doby trávil čas na modlitbách a činil pokání. Zemřel zestárlý a vychrtlý. Než skonal, našla ho Indiánka, jak leží naznak na svém ubohém lůžku z listí a lišejníků, blouzní a mává rukama, jako by chtěl ve vzduchu polapit vlastní duši. A když umíral, poletoval v jeskyni modrý motýl, ohromný a světlý jako archanděl – neboť takové je poslední vidění těch, kdo v oněch krajích umírají na horečku. (s. 121).

Když se nyní soustředíme na analýzu obsahu a formy tohoto příběhu, který nám sděluje Helí Mesa, můžeme pozorovat, že se jedná o etiologický mýtus. Indiánka Mapiripana je postava, která má svůj původ v dávné, absolutní minulosti, ze které pochází příběhy o zrodu světa a o prvcích, které ho tvoří. Na tyto elementy narážíme v momentě, kdy se mluví o čarodějnicích, která je příčinou vzniku vodních ploch, které spoluvytváří prales – jeho vodopády, laguny a řeky. Mapiripana tak plní funkci tvůrčí ale také ochrannou. Brání prales a všechna jeho zvířata před lovci, kteří se tam odváží vstoupit. Stopa, kterou čas od času nechává v lesní půdě, je symbolem její přítomnosti a jejího hněvu, který by narušitel neměl ignorovat. Zároveň mýtická doba, do které lze Mapiripanu zařadit, je v díle v kontrastu s dobou historickou, ve které se děj románu *Vír* odehrává.

Arturo Cova a jeho přátelé se nachází v historii, v naší historii, v hmatatelném čase, ke kterému se lze dostat chronologicky, když obrátíme běh dějin a budeme kráčet směrem dozadu, až se ocitáme v době, kdy se odehrává děj tohoto románu – počátek 20. století—. Se šlápějí v bílém písku nastává prolínání obou časů. Mapiripana, jako představitelka mýtické minulosti, zanechává v historickém čase fyzický důkaz své existence – stopu s obrácenou patou—.

Tento kontrapunkt mezi mýtickou a historickou dobou je možné považovat za jeden z hlavních pilířů pro chápání prostoru a dějin Latinské Ameriky. Zde se historie mísí s mýtem a mýtus se znovuobjevuje přetaven v historii.

Dle Octavia Paze, jednoho z nejvýznamnějších hispanoamerických myslitelů, vzniká tato dichotomie mezi historií a mýtem postupně. V Americe před měřitelným, historickým časem, existoval jiný čas, mýtický, který byl neměnný

a který obsahoval všechny časy: přítomnost, minulost i budoucnost. Poté byl vystřídán jiným časem, chronometrickým, měřitelným. Jedná se o čas, který převypráví naše životy a který ve svém neustálém plynutí pokračuje vždy směrem dopředu, aniž by se zastavil a ohlédl zpět:

Bývaly doby, kdy čas nebyl poslušností a přechodem, ale nepřetržitým tokem stále přítomnosti, která obsahovala všechny časy, minulost i budoucnost. Člověk, odtržený od této věčnosti, v níž všechny časy tvoří jeden celek, byl zavlčen do jiného, chronometrického času a stal se zajatcem hodinek, kalendáře a časové poslušnosti. (Paz, 1998, s. 357).**

Nicméně, i když se zdá, že v současnosti už existuje jen jeden čas, dějiny bez mýtu, Octavio Paz uznává, že mýtus někdy vyvěrá z minulosti a cyklicky se usazuje alespoň na několik málo hodin v našem čase, v čase historickém. Jedná se například o náboženský kalendář:

Svátek je víc než jen datum nebo výročí. Neoslavuje, nýbrž reprodukuje určitou událost: rozevívá chronometrický čas, aby se věčná přítomnost znovu usadila na několik málo nezměřitelných hodin. Svátek proměňuje čas ve stvořitele. Opakování se stává obnovováním. Čas tvoří. Zlatý věk se vrací. (Paz, 1998, s. 358).

Ve vztahu mezi mýtem a historií se tak otevírá mezera. Viděli jsme, že svátky jsou jednou z příčin přerušenoého času. Ústní slovesnost může být další. Proto pokaždé, když převyprávíme nějakou pohádku nebo mýtus, opětovně narušujeme plynulost času. Stejně jako sváteční dny, s ústní slovesností se tato vzdálená minulost

znovu objevuje v našich životech; jednou, podruhé a ještě jednou:

Výše uvedená dichotomie je vyjádřena v protikladu mezi Historií a Mýtem, nebo mezi Historií a Poezií. Čas v Mýtu, stejně jako čas náboženského svátku nebo čas dětských příběhů, nemá přesně určená data: "Bylo jednou...", "V dobách, kdy zvířata mluvila...", "Na počátku..."

A tento počátek, který v takovém a takovém roce nebo v takovém a takovém dni obsahuje všechny počátky, nás uvádí do živého času, kde všechny okamžiky skutečně začínají. Na základě obřadu, který uskutečňuje a vytváří mýtický příběh v poezii a v pohádce, získává člověk přístup do světa, ve kterém protiklady splývají. [...] Divadlo a epika jsou rovněž Svátky, obřady. (Paz, 1998, s. 359).**

Vrátíme-li se nyní k románu *Vír*, můžeme pozorovat, že paralela mezi slovy Octavia Paze a kompozicí kolumbijského díla je zřejmá. Pokaždé, když se Indiánka Mapiripana vynoří z pralesa, aby někde v lese zanechala svou stopu, opakuje se tento proces časové prostupnosti, stejně jako proces věčného vyprávění, který je oživen ve své slovesnosti, nebo v cyklu slavností, přerušujíc tak náš kalendář.

Stejně jako pohádka nebo svátek, mýtická šlápěj čarodějky narušuje hmatatelným způsobem chod historického času. Opět se vrací zběsilý útěk zvířat a znovu se objevuje panika v mysli cizinců, jejichž šílené pohledy poukazuje na úzkost z vědění, že se Mapiripana přijde mstít za jejich opovážlivost. Z úst vypravěče také ožívá příběh o nešťastném misionáři, který padl do lsti čarodějnice, která ho kvůli jeho troufalosti držela v zajetí po zbytek jeho dnů.

Závěr

Po dosažení tohoto bodu můžeme naše putování po amazonských pralesích v románu *Vír* ukončit. Jak už zde bylo mnohokrát zmíněno, ze strany autora existoval zřejmý záměr napsat struhující dílo, které se od jeho zveřejnění stalo klíčovým pro hispanoamerickou literaturu. José Eustasio Rivera v něm zvolil odlišný postup od tradičních literárních děl, ve kterých je příroda zobrazována jako idylické místo, čímž navždy změnil vnímání toposu pralesa na americkém kontinentě. Způsob tematického zpracování a tragický konec jeho hrdinů daly prostor pro vznik nového románového subžánru. Poslední věta tohoto díla: "Pohltil je prales!" (s. 249), zanechala hlubokou stopu v hispánském písemnictví.

Struktura díla, jak jsme měli příležitost vidět, spočívá v konfrontaci jeho forem a v nestálosti literárních prvků. Výsledkem tohoto procesu je dynamický a zejména dramatický román, který byl vytvořen na základě techniky kontrastu, v rámci které jsou jeho složky stavěny. Ty José Eustasio Rivera seřazoval do opozic tak, aby vedly čtenáře od momentů absolutního klidu a rovnováhy k momentům silné dynamičnosti a vášně. A právě tato technika je jednou z příčin, proč román *Vír*, i sto let po jeho prvním vydání, stále vzbuzuje zájem čtenářů po celém světě.

Sekundární literatura

- Aínsa, F. (2006). *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Iberoamericana– Vervuert.
- Bachtín, M. M. (1971). *Dostojevskij umělec*. Československý spisovatel.
- Chasca, E. (1971). El lirismo en La vorágine. In: T. Pérez (ed.). *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. (ss. 114 –135). Casa de las Américas.
- Lotman, J. (1990). *Štruktúra umeleckého textu*. Tatran.
- Morales, L. (1971). Un viaje al país de los muertos. In: T. Pérez (ed.). *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. (ss. 164 –185). Casa de las Américas.
- Paz, O. (1998). *El laberinto de la Soledad*. Ediciones Cátedra.
- Pechal, Z. (2011). *Fenomén živlu v ruské literatuře*. Univerzita Palackého v Olomouci.
- Rivera, J. E. (1955). *Vír*. Československý spisovatel.
- Torres-Ríoseco, A. (1971). Una crónica revelación de la selva. In: T. Pérez (ed.). *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. (ss. 81–113). Casa de las Américas.