

La vorágine: fotografía y espectralidad La vorágine: Photography and Spectrality

Enrique Flores*

 10.29043/liminar.v23i2.1156

Resumen: *La vorágine* es una gran obra disruptiva en el horizonte de la narrativa latinoamericana. Su radical desafío psíquico y su vínculo con lo *fantasmal* la vuelven única entre las novelas de la selva. Este ensayo profundiza su dimensión “espectral” asociada a la fotografía –aunque no únicamente a ella– a partir de otros estudios, del marco teórico expuesto en *La cámara lúcida* por Roland Barthes, del lugar de la fotografía en la novela, y de la figura de Eugène Robuchon, el fotógrafo francés cuya experiencia sirvió de modelo a José Eustasio Rivera.

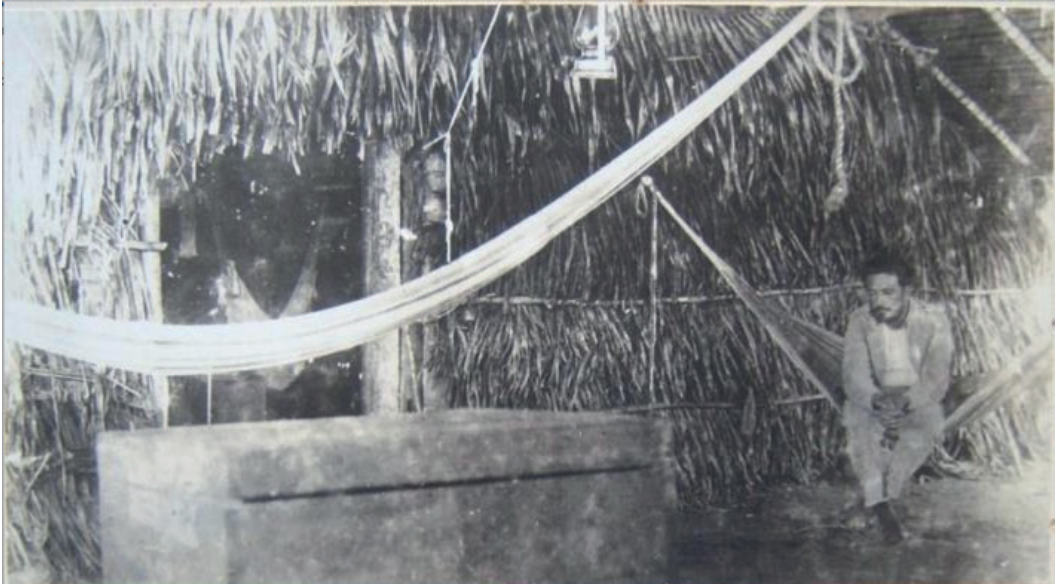
Palabras clave: Narrativa, selva, fotografía, espectralidad, fantasmagoría.

Abstract: *La Vorágine* is a major and disruptive work in Latin American narrative. Its radical psychic challenge and its connection to the phantasmatic are unique among jungle novels. This essay explores its “spectral” dimension, associated with photography (though not solely with it), analyzing other studies, the theoretical framework exposed in *Camera Lucida* by Roland Barthes, the place of photography in the novel, and the figure of Eugène Robuchon, the French photographer whose experience served as a model for José Eustasio Rivera.

Keywords: Narrative, rainforest, photography, spectrality, phantasmagory.

* Doctorado por El Colegio de México.
Adscripción: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
Temas de especialización: Etnopoéticas / Crueldad y conquista
Instituto de Investigaciones Filológicas
flowers@unam.mx

 0000-0002-7940-8142



Arturo Cova en las barracas del Guarácú (1924).¹
Imagen tomada de *Fondo José Eustasio Rivera*. Universidad de Caldas.

Fotografía fantasmal, como en el fondo cualquier fotografía. Selvática y melancólica, pero que desdobra al autor-personaje de una narración en una imagen *psicoide* que en esa escena aparentemente descansa o sueña con su narración, o se prepara a continuarla borrosa, melancólica, flácidamente, como *bajo el efecto* de esa planta de la región amazónica.

En el prólogo a su traducción castellana de *La cámara lúcida* de Roland Barthes, Joaquim Sala-Sanahuja señala con insistencia cómo ese libro constituye, “de forma velada”, más allá de su carácter nostálgico, una especie de “tratado del Tiempo [...] y de la Muerte” (1990, p. 11). A lo que añade algo que, como lo anterior, podría aplicarse también a una obra extraordinaria y absolutamente extraña a su horizonte de percepción, *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, y que *La cámara lúcida* sintetiza así: “La escritura aquí se apodera de la fotografía” (1990, p. 11).² Esto en el marco de un nexo “entre la fotografía y la reacción experimentada por el sujeto ante ella” y en última instancia de una *subjetivización* que culmina, anacrónicamente, por un lado, en *La cámara lúcida*, y, por otro, en *La Vorágine*, de un tal José Eustasio Rivera o Arturo Cova. “Todo esto deber ser considerado como si fuese dicho por un personaje de novela” (Barthes, 1990, p. 13).³

¹ “Fotografía tomada por la madona Zoraida Ayram”, dice el pie de foto, que añade: “Esta fotografía aparece en la cuarta edición publicada en Bogotá, Colombia”. No hace falta recordar que Arturo Cova, protagonista y narrador de la obra, coexiste en ella con Zoraida Ayram, otro personaje central de la novela.

² Aunque, ante esta extraña imagen, yo diría que –in extremis– “la fotografía se apodera de la fotografía”.

³ La frase de Barthes sobre su texto puede aplicarse a *La vorágine* y a la autoría y la escritura de Arturo Cova.

Surge así, en lo fragmentario que también atañe a Cova, un “yo distante”, como el de *La cámara lúcida*, dentro de una “teoría de la ficción” que transformará al *yo* en él –lo que, no de manera accidental, y justamente, acontece en *La vorágine*–. “Cambio de persona”, dice Barthes en *La cámara lúcida*, pero, inexplicablemente, “en modo alguno pluralización del sujeto o *desdoblamiento* [énfasis añadido]” (Sala-Sanahuja, 1990, p. 14), que es lo que encontraremos ahí, en Barthes, que como dice Joaquim Sala-Sanahuja apela al polo del amor, pero también de la muerte, en el marco de “un trabajo sobre la fotografía que contendrá una reflexión sobre la muerte” (1990, p. 18).

Alma y fotografía: “se añade la presencia del *yo*, del sujeto, del alma sensible sometida a la prueba de la fotografía”. Sin embargo, “lo que se oculta tras la fotografía, lo que se ampara indefectiblemente en la imagen fotográfica es la Muerte” (Sala-Sanahuja, 1990, p. 21). “Un teorema extraño que asociaría la muerte a la creación de imágenes [...]. Una interrupción del tiempo [...]. Un *doble* de la realidad [...]. Aparición [...] del *doble* [énfasis añadido] en la imagen fotográfica [...]. Corroborado por la etnología [...]: el *pánico de muchos pueblos primitivos hacia la fotografía* [énfasis añadido]” (Sala-Sanahuja, 1990, p. 22).⁴

Y el tema de la *sombra*, que surge así: “La fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición plena del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo”. Queda “la intensidad [...] de lo que fue y ya ha muerto”; la “*momificación* [énfasis añadido] del referente” que “rasga con la contundencia de lo *espectral* la continuidad del tiempo” –el “trámite *tanatológico* [énfasis añadido]”–. “La fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible [...], la muerte del sujeto fotografiado, el paso del tiempo...” (Sala-Sanahuja, 1990, pp. 23-25).

Hasta aquí Sala-Sanahuja. Hacia el final del libro, en el fragmento número 44, el propio Barthes comienza a concluir con frases que nos devuelven a *La vorágine* y a la fotografía inicial –*iniciática*– de Arturo Cova: “Así pues, no podré rendirme ante esta ley: no puedo profundizar, horadar la Fotografía” (Barthes, 1990, p. 180). Para anotar algo que de alguna manera apunta a la excesiva luminosidad de la fotografía de Cova, a esa luz que se filtra y la invade en sus extremos, esa suerte de sobre-exposición o extra-lucidez del foco o de la lente que en cierto modo duplica o exterioriza, a la sombra de esa cabaña de la jungla amazónica que *solariza* la reflexión melancólica del autor-protagonista. Y para alcanzar una definición que alcanza al título de su obra: “Es injusto que, en razón de su origen técnico, se la asocie a la idea de un pasaje oscuro (*camera obscura*). Debería llamarse *camera lucida*” (Barthes, 1990, p. 180).⁵ “Lo esencial de la imagen”, escribe Barthes citando a Blanchot, “consiste en encontrarse todo fuera, sin intimidad” –como ese “autor” expuesto a la otredad de su doble o *sombra* [énfasis añadido] protagonista–, y sin embargo, “más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del fuero interno”. “*Sin significación* [énfasis añadido]”, como insiste Blanchot, “pero apelando a la profundidad”; en último término “*irrevelada* [énfasis añadido] y, no obstante, manifiesta”, en otras palabras, *fantasmática*, que constituye para Blanchot, y para Barthes, “el atractivo y la fascinación de las Sirenas” (Barthes, 1990, p. 181). Como si ahí se vislumbraran el encantamiento, la locura, la alucinación. Como si la evidencia o certeza de la imagen y su *borrosidad* textual invirtieran en la fotografía de Cova los papeles que les

⁴ Pánico alucinado, de índole fotográfica. Los “primitivos” no son tales, tampoco la fotografía lo es. A menos que lo primitivo sea el fantasma de la fotografía, cosa que al menos yo creo que es: primitiva y fantasmal.

⁵ Y añade, entre paréntesis: “Tal es el nombre de aquel aparato anterior a la Fotografía que permitía dibujar un objeto a través de un prisma, teniendo un ojo sobre el modelo y el otro sobre el papel” (1990, pp. 180-181).

asigna al final de su libro Barthes,⁶ y la *borrosidad* –o la *ceguera*– correspondiera, en la antesala del texto o del libro a la fotografía misma de Cova, borrosa y a la vez *alucinada*.

Eso es justamente lo que apunta Barthes en el penúltimo párrafo de *La cámara lúcida*: El noema de la Fotografía es simple, trivial, no tiene profundidad alguna: “*Esto ha sido*” [...]. Sí, pero tal evidencia puede ser hermana de la locura [...]. Es ahí donde reside la locura [...]. la Fotografía se convierte entonces para mí en un curioso *medium*, en una nueva forma de alucinación. (1990, pp. 193-194)

*

En un trabajo inspirador,⁷ Andrés Felipe Escovar proyecta la fotografía de *La Vorágine*, y la analiza a profundidad, citando al biógrafo de José Eustasio Rivera, Eugenio Neale-Silva, de acuerdo a su vez con el testimonio de Luis Franco Zapata, amigo de Rivera y personaje y fautor de la ficción: “Fuimos allí, cerca de Orocué, embarcados, a la casa de mi compadre Cadena, indio piapoco, a que me curara un mal ficticio, con el fin de que Rivera viese cómo curaban los piapocos las enfermedades por medio de la sugestión”, contaba Franco, y Neale-Silva añadía: “Llegaron a una rancharía de pescadores y allí Franco tomó la foto de Rivera. En realidad, el lugar no se llamaba Guaracú, ni tenía barracas, ni jamás había pasado por allí la rozagante turca” –“*fotografía invisible*”, como la define Escovar–, Zoraida Ayram. Porque, en la hidrografía amazónica *real*, Guaracú era solo “un pequeñísimo lugar situado a orillas del río Isana y que está a más de 400 kilómetros de Orocué” (Neale-Silva cit. en Escovar, 2023, p. 260, n. 118).

Eugenio Robuchon, otro personaje “real” de la novela, aparece precisamente en ella como una figura del *fotógrafo*. Juan Loveluck se refiere a él en su introducción a *La vorágine*:

El “*mosiú*” *asesinado* [...]: un naturalista francés que, contratado con fines científicos por la Casa Arana, debe distraerse con los horrores de las caucherías [...]. Fotografía cuerpos mutilados, espaldas desfiguradas por los mapas de dolor que dejaron los latigazos prodigados con cronométrica generosidad, rostros signados por la locura, y denuncia al mundo, por la vía del testimonio gráfico, lo que ven sus ojos exorbitados. Por cierto que fue, con ello, el firmante de su propio decreto de muerte: nunca se supo dónde malenterraron sus restos.

Robuchon no es un personaje saliente del libro, es más bien una figura marginal que, por vía documental, obtuvo Rivera del mundo demoníaco que es la selva: “La patética historia del *mosiú*”, escribe Jorge Añez, “también es absolutamente verídica. Se refiere al contrato que

⁶ “Si no se puede profundizar en la Fotografía es a causa de su fuerza de evidencia. En la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa, discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver” (Barthes, 1990, p. 181).

⁷ El doble, el creador literario y la creación: Arturo Cova en “La Vorágine” de José Eustasio Rivera (2023). En la línea de Otto Rank, Escovar investiga la teoría del doble, la sombra, el reflejo especular y el perseguidor.

hizo la Casa Arana el 30 de agosto de 1904 con el señor Eugenio Robuchon, miembro de la Sociedad Geográfica de París, para efectuar una exploración de carácter geográfico y etnográfico en las «posesiones» de Arana Hermanos, en la región del Putumayo y sus afluentes”.

Terminado el trabajo del explorador, que duró dos años, los Arana lo mandaron asesinar –como lo aseveran el rumbero Silva y *La Prensa* de Lima–, por las investigaciones que había hecho, *y las fotografías que había tomado*, de las horribles mutilaciones que presentaban los cuerpos de los trabajadores, y otras donde comprobábanse depredaciones no menos salvajes. (Loveluck, 1993, pp. XXVI- XXVII)

Robuchon, dice Escovar, es “un francés que explora la selva” y descubre las “vejaciones” impuestas por la explotación cauchera. “Para dar fe de lo visto”, añade el investigador, “se vale de su cámara fotográfica y compone imágenes en las que se da cuenta del efecto de un doble...”. Salvo que ese “doble” –yo preciso– es *vegetal*: “Momentos después, el árbol y yo perpetuamos en la Kodak nuestras heridas, que vertieron para igual amo distintos jugos, siringá y sangre” (Rivera cit. en Escovar, 2023, p. 180). Un *doble vegetal*, aunque la duplicación, a su vez, reproduzca a través de la “reproducción fotográfica” algo que –yo añado– la excede: “las diferentes etapas de *tortura* [énfasis añadido]”, la “puesta en escena” que apoya la creencia en la realidad de las fotos, “aunque el hecho, por sí mismo, no sea el real sino una réplica de lo acaecido” (Escovar, 2023, p. 180), y aunque, como complementa Escovar en una frase enigmática, “el reflejo de Cova apare[za] en imágenes *escritas* [énfasis añadido] de las fotografías tomadas por *monsiú*” (2023, p. 206). El *doble* inscrito en la imagen, en la escritura y en la vegetación, desborda absolutamente las ideas literarias convencionales, a través de una imagen fotográfica-escritural-*alucinatoria*.

*

Un libro póstumo del explorador francés Eugène Robuchon, sospechosamente “editado” bajo la influencia de un agente político de la Casa Arana en 1907 –*La vorágine* se publicó en 1924– y titulado *En el Putumayo y sus afluentes*, desembocaba en un informe (opuesto a la Casa Arana) que retrataba a Robuchon como alguien nada amigo de los indios:

En el informe de éste se descubre una tendencia marcada en presentar al indio como un ser detestable, malo, traicionero, monstruoso moralmente, peligroso, y por último, como un antropófago terrible. Según estos párrafos fantásticos sobre las costumbres de los indios, su extraña manera de ser y su forma macábrica de vivir, parece que nadie a no ser un osado, se atreverá a ponerse en contacto con ellos; pues tal como se pintan; es imposible establecer relaciones de trabajo con esa clase de gente que vive en orgías y que asesina sólo por el placer de comerse a sus semejantes. Tales cuadros de horror, si dan idea de la imaginación exaltada del que los escribió, merecen más bien figurar en una novela espeluznante, pero de ninguna manera en el estudio serio de un hombre de ciencia, a no ser que se haya pretendido un objeto distinto, cuyos alcances no pretendemos conocer; salvo que el señor Robuchon, sin conocer bien el elemento que tan tétricamente presenta, se haya llevado de exageradas informaciones de los interesados, empeñosos en

que se considere al indio como un ser deforme, peligroso e imposible de sojuzgar, a fin de atenuar los crímenes que contra él se cometieron. No hay otra explicación posible. (*Informe del doctor Rómulo Paredes, juez suplente de Iquitos a la Prefectura de Loreto* cit. en Echeverri, 2010, pp. 19-20)⁸

El famoso informe del enviado especial del gobierno británico Roger Casement –cercano al novelista Joseph Conrad y a los horrores acaecidos en el Congo y detallados por él en su arquetípica novela *El corazón de las tinieblas* (*Heart of Darkness*, 1899)–, junto con otros documentos, revelan que entre 1900 y 1911 “se cometieron en aras del floreciente negocio del caucho, las más crueles torturas y asesinatos contra los indígenas huitoto, bora, nonuya, ocaina, andoque, resígaro y muinane”: flage-laciones, castigos en el cepo, decapitaciones, violaciones, quemazones, asesinatos de niños, mujeres y ancianos: “*el Paraíso del Diablo* [énfasis añadido]”:

Es justo por esa época, en 1904, cuando el gobierno del Perú decide contratar, por intermedio de la Casa Arana, al ingeniero Eugène Robuchon, miembro de la *Société de géographie de Paris*, para hacer un estudio geográfico-antropológico de la región. Robuchon desapareció misteriosamente en 1906 en el curso de sus investigaciones y las circunstancias de su muerte nunca se esclarecieron.

Se dice que Robuchon fue asesinado por la misma Casa Arana porque, al darse cuenta de lo que estaba ocurriendo con los indígenas, *dirigió su lente fotográfico a documentar los horrores y las torturas* [énfasis añadido]. Lo cierto es que escasamente un año después de su desaparición, la Casa Arana se apresuró a publicar sus notas y fotografías para documentar una versión exactamente contraria, amparada por la autoridad neutral de la ciencia. (Echeverri, 2010, p. 21)⁹

Frente al informe del juez Paredes y el *Blue Book* de Roger Casement, una comisión de cónsules acompañada por el cauchero Julio César Arana y encabezada por el cónsul norteamericano Fuller viajó a La Chorrera para “verificar” el trato de los indígenas, al lado del “editor” del libro de Robuchon, Carlos Rey de Castro, y en el curso de la cual se iban “organizando *danzas nativas* [énfasis añadido] y arreglando *entretenimientos fotogénicos* [énfasis añadido]” (Echeverri, 2010, p. 24).

Nacido en La Vendée e hijo de Jules Robuchon –“fotógrafo, librero y escultor”, miembro de la *Société des Antiquaires de l'Ouest*–, Eugène Robuchon, “lector apasionado de Jules Verne” que “no soñaba sino en viajes extraordinarios y descubrimientos maravillosos”, se embarcó hacia la América del Sur,

⁸ El juez Paredes “acababa de regresar de la región del Putumayo cuando escribió estas indignadas palabras. Venía de realizar una comisión judicial de investigación por denuncias contra directivos y empleados de la Casa Arana por atrocidades cometidas contra los indígenas del Putumayo. Durante cuatro meses, visitó las secciones caucheras de las empresas de Julio César Arana entre el río Putumayo y el río Caquetá, en hoy territorio colombiano y en ese entonces territorio en disputa entre Colombia y Perú” (Echeverri, 2010, p. 20).

⁹ Como dice Echeverri, “las notas y fotografías de Robuchon fueron editadas y publicadas por Carlos Rey de Castro, cónsul peruano en Manaos y uno de los asociados más cercanos de Julio César Arana”. Y añade: “Fue precisamente en el año 1907, fecha de publicación del libro, cuando se inició el «proceso del Putumayo», para investigar «los espeluznantes crímenes que se dice se cometían a diario en esos dominios»” (2010, p. 22).

más precisamente rumbo a Montevideo, en 1893, a los 23 años de edad. En 1896, proyectó otro viaje mucho más ambicioso por todo el territorio americano y partió, como un aventurero, “solo, sin dinero, llevando por equipaje una tienda de campaña, algunos efectos para intercambiar y un cuaderno”, atravesando la Cordillera de los Andes hasta el puerto de Valparaíso y encaminándose hacia el norte, “sin otra compañía que un gran perro”, atravesando el desierto de Atacama y arribando por fin a Bolivia, donde su expedición terminó, vinculándose un tiempo con una empresa militar que concluyó con el estallido de una asonada revolucionaria y lo condujo a reemprender “la exploración del Madre de Dios junto con dos gomeros del Carmen dedicados a la explotación del caucho” (Echeverri, 2010, pp. 29-30). Fue su primera asociación con los caucheros y con el “*mundo alucinante*” –para usar la fantástica expresión que da título a la novela de Reynaldo Arenas– de *La vorágine*:

No lejos del Inambari, Robuchon encontró una joven indígena de la tribu Araoua-Caviña, quien había escapado de una masacre de los Guarayos sobre su tribu. Ella se apegó al explorador y siguió sus pasos hasta Francia donde se convirtió en su esposa: María Margarita Hortensia Guamiri [...]. [Años después, en el curso de otra expedición], Robuchon adoptó a una niña bora de nueve años que habría comprado a un jefe indígena en el río Igaraparaná. “Esta pobre niña, que era huérfana, estaba marcada en el pecho y destinada a ser comida en las horribles fiestas de canibalismo en uso en su tribu”, escribe el barón Hulot [en 1908, en su semblanza *L’explorateur Robuchon*]. (Echeverri, 2010, pp. 30-31 y p. 36)¹⁰

Robuchon volvió a Francia en 1902, “habiendo permanecido nueve años en Sudamérica y cinco en las selvas del Madre de Dios” (Echeverri, 2010, p. 31). Pasó un año en ese país, buscando apoyos para otra expedición –“los instrumentos y las técnicas y métodos necesarios para la exploración geográfica, naturalista y etnográfica”–, y fue entonces cuando se convirtió en corresponsal de la *Société de Géographie de Paris*. No sin dificultades, pues un informe negativo de la *Société de Géographie de Poitiers* señalaba: “El señor Robuchon ha hecho allá los oficios más diversos [...], no trayendo otro haber que una indiecita que había recogido en alguna tribu primitiva del Alto Amazonas”, añadiendo despreocupadamente: “la ha hecho bautizar en Poitiers, le ha hecho hacer la primera comunión, ¡y se casó con ella!”. Peor todavía: “El hábito de practicar en los dialectos bárbaros de las poblaciones con las cuales vivió le ha enredado un poco las reglas de la gramática francesa y la pureza de nuestra lengua”. No ha aportado “ninguna indicación interesante” desde el punto de vista geográfico, ni orográfico, ni etnográfico (*Société de Géographie de Poitiers* cit. en Echeverri, 2010, p. 32). A pesar de lo cual, tras recibir los elogios de *La Géographie*, boletín de la Sociedad –“El señor Robuchon se convirtió de pronto en teniente del ejército boliviano, pero luego le ha tocado transformarse en cauchero, uno de los oficios más pesados en los trópicos”–, consiguió el apoyo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que le ofrece una “misión científica gratuita”, y del Museo de Historia Natural, con el encargo de “recoger colecciones de botánica, zoología y antropología del río Madre de Dios”. Además,

¹⁰ “Robuchon llevó a la niña a Iquitos y más tarde la enviaría junto con su esposa a Francia” (Echeverri, 2010, p. 36). Al pie de una fotografía incluida en el libro –“La esposa de Robuchon y la india huitota María después del naufragio del vapor Cyril, en que perdieron todo su equipaje”–, se añade: “La «india huitota María» se refiere a la niña bora (no huitoto) adoptada por Robuchon y su esposa, y según nuestra información, se llamaba Rita” (2010, p. 39).

solicita apoyo a la *Société de Géographie* “para material fotográfico (llevará en su viaje 50 docenas de placas fotográficas de vidrio), y adquiere un fonógrafo de cilindros de cera, con sus accesorios, que quedará debiendo al vendedor y su padre tendrá que cancelar” (*Société de Géographie de Poitiers* cit. en Echeverri, 2010, pp. 33-34).

Ambas profesiones, la de cauchero y la de fotógrafo aficionado, se profundizarán durante su segunda expedición. Tras embarcarse en El Havre y llegar a Manaus a mediados de 1903 junto con su esposa, en el curso de la travesía que lo conduce a Iquitos, hace amistad con el (tristemente) célebre cauchero Julio César Arana, hasta firmar, el año siguiente, un contrato con su empresa, Arana Hermanos, que lo llevará a explorar los ríos del norte del Perú –el Ucayali, el Napo, el Putumayo–, y “en cuyos trabajos encontrará su destino final” (Echeverri, 2010, p. 35). Lo mismo sucederá con la fotografía, inextricablemente unida a ese “destino final”. Al llegar a Iquitos, escribirá la que sería su última comunicación enviada a la *Société de Géographie*:

No faltan asuntos interesantes en esta región. Es una de las más curiosas desde el punto de vista antropológico. Las tribus indígenas, muy numerosas y un poco antropófagas [*sic*], se sirven de la cerbatana y de flechas envenenadas. Tengo una provisión de 50 docenas de placas y todos los instrumentos necesarios para la topografía, la antropología y la historia natural. (Robuchon cit. en Echeverri, 2010, p. 35)¹¹

La primera expedición amazónica de Robuchon partió de Iquitos en septiembre de 1903, a bordo de un barco de Arana Hermanos. Tras descender por el Amazonas hasta San Antonio do Iça, en la boca del Putumayo, y subir por este hasta el Igaraparaná, arribó a La Chorrera, desde donde realizó una serie de comisiones en algunas secciones caucheras de la compañía y en donde permaneció hasta enero de 1904. Es el viaje cuyo “diario” reproduce la “edición oficial” de 1907, impulsada por la Casa Arana, titulándola: *En el Putumayo y sus afluentes*. Una segunda expedición, no documentada con precisión, lo lleva a remontar el curso del río Napo en un pequeño vapor proporcionado por el gobierno peruano. Es al volver de ella que Robuchon firma su contrato con Arana Hermanos, en agosto de 1904, permaneciendo como fotógrafo en Iquitos hasta el mes de agosto de 1905, cuando emprende su “última misión”:

La última misión, de la cual no regresaría, tenía por objeto subir el Igaraparaná, desde La Chorrera hasta la estación “Último Retiro”, cruzar por tierra el río Caquetá, descender por el Caquetá hasta su confluencia con el río Cahuinarí, subir el Cahuinarí y cruzar por tierra hasta el bajo Igaraparaná. (Echeverri, 2010, p. 37)¹²

¹¹ Entre 1904 y 1905, mientras se preparaba su tercera y última “misión”, en Iquitos, Robuchon “puso un taller de fotografía y se entregó a la práctica del retrato para los aficionados de la región” (Echeverri, 2010, p. 37).

¹² En el Putumayo y sus afluentes incluye este otro “diario” –inacabado e inédito– de Robuchon.



Recorridos de Robuchon en la región del Putumayo (1903-1905).

Le Fur, L. (1934). *L'Affaire de Leticia*. Pedone.

Robuchon llega a La Chorrera a principios de octubre de 1905, y parte río arriba poco tiempo después, el 26 de octubre, acompañado, según sus notas, por el siguiente personal:

Tres empleados de la Casa Arana que componían su cuerpo de guardia: Félix Cyrille, originario de Martinica; Hentsee King, negro de Barbados, y Simón Álvarez, peruano de Chachapoyas. El viejo Cyrille, quien hablaba francés, era quien indicaba al explorador los sitios y quebradas a lo largo de la ruta. [Según los diarios de Roger Casement, el negro Frederick Bishop también habría acompañado a Robuchon]. Iban además, como intérpretes, dos jóvenes indígenas “civilizados”, uitoto *aimeni*, y otros ocho indígenas como remeros. Además de ellos, iba una mujer indígena, a quienes en unas partes llama “Lola” y en otras “Flora”, y aun en otras “Fl.” o “xxx”. Ella, aunque enferma de paludismo y con fuertes fiebres, “había querido cuando sea acompañarme y reposaba en el fondo del ‘pamacary’ sobre una litera improvisada”. Por último, viajaba Otelo, el perro danés que siempre acompañaba a Robuchon. (Echeverri, 2010, p. 40)¹³

¹³ “En 1971”, cuenta Echeverri, “Terence McKenna pasó por Puerto Leguizamo en ruta hacia La Chorrera. En Leguizamo conoció a John Brown, un negro americano que había trabajado para la Casa Arana y había hecho parte de la comisión de rescate de Robuchon. Brown dijo a McKenna: «Sí, tenía una esposa haitiana [¿y la misteriosa Lola, Flora, Fl. o xxx?] y un enorme perro negro que nunca lo abandonaba»” (2010, p. 40, n. 26).

Salen en tiempo de aguas en creciente, cuando hay lluvias torrenciales y el río corre a gran velocidad. Las noches siguientes duermen en las malocas del cacique Okapiña, del clan de los Naimedes y del cacique Ifikuray. “Allí termina el diario, y el manuscrito concluye con algunas páginas, en borrador y después en limpio, con consideraciones generales sobre la vegetación y la geografía del río” (Echeverri, 2010, p. 41). Años después, entre 1908 y 1909, un capitán inglés, Thomas Whiffen, realizaría “una pormenorizada investigación sobre la suerte del explorador francés”, tras su llegada a “Último Retiro”, el 4 de noviembre, y su ulterior desaparición:¹⁴

Robuchon, con un grupo de negros e indígenas, subió por el río Igaraparaná, de allí cruzó el Caquetá y salió arriba de la quebrada Coemaní. Bajaron en canoa por el Caquetá, pero naufragaron en los rápidos de Angosturas, perdiendo gran parte de sus provisiones. En una balsa lograron llegar hasta la desembocadura del río Cahuinarí, donde Robuchon se quedó con su perro Otelo y una mujer indígena, enviando a los otros acompañantes Cahuinarí arriba para buscar ayuda. Sus acompañantes se separaron de Robuchon el 3 de febrero de 1906. La ayuda llegó diez semanas después, hallando desierto el campamento donde habían dejado al explorador francés. Se encontraron algunos objetos, algo de comida y una nota clavada a un árbol, ilegible a causa del sol y el agua. (Echeverri, 2010, p. 42)

Whiffen volvió dos años después, en compañía de John Brown, “un negro norteamericano que había hecho parte de la fallida comisión de rescate”, y no pudo encontrar ninguna pista adicional sobre el destino de Robuchon. En su libro publicado en 1915, Whiffen concluye:

Yo presumo que fue localizado por una banda de indígenas visitantes, capturado, y asesinado o llevado en cautiverio a su guarida en la banda norte del Yapurá (Caquetá) [...]. Es a una de esas accidentales bandas de indígenas que yo, con renuencia, me veo forzado a atribuir la responsabilidad por la muerte de Eugenio Robuchon en marzo o abril de 1906. (Whiffen cit. en Echeverri, 2010, p. 43)

Como apunta Echeverri, esa renuencia hace pensar que Whiffen no decía todo lo que sabía o pensaba, forzado a endosar la “versión oficial” de la Casa Arana de que el fotógrafo había muerto a manos de los “indios antropófagos que frecuentan esos parajes” (2010, p. 43). John Brown, “el negro que guio a Whiffen”, tenía su propia versión sobre “la suerte de Robuchon”:

Brown encontró a Whiffen en Iquitos en 1908, y éste le pidió que lo acompañara al Putumayo porque quería investigar la desaparición del explorador francés. Brown le respondió que lo acompañaría bajo la condición de que lo dejara ser su “jefe”, porque “si usted va mirando y averiguando por la suerte de Robuchon, usted perderá su vida y yo la mía

¹⁴ El “Informe de T. W. Whiffen sobre la desaparición de Robuchon” se añade al final del volumen (Robuchon, 2010, pp. 148-154). Véase su libro, titulado: *The North-West Amazons: Notes of Some Months Spent Among Cannibal Tribes*.

también, como ocurrió con Robuchon, porque esa Casa (la Casa Arana) es peligrosa.” La comisión debería hacerse en secreto sin que nadie se enterara de su verdadera motivación. (Echeverri, 2010, p. 43)

Junto con Brown, Whiffen anduvo visitando a los indios que trabajaban para Arana en las secciones de La Chorrera y de El Encanto durante seis meses, pero, como aclaró su guía en una entrevista realizada en Puerto Leguizamo en 1969, Whiffen nunca viajó al Cahuinari:

“No, Whiffen no fue, yo le di la información, pero él no fue al Cahuinari. Yo fui al Cahuinari y le di la información de lo que vi, el campamento y la choza de Robuchon”. Brown fue en busca de Robuchon haciendo parte de una comisión [...] enviada por la Casa Arana en 1906, dos años antes de la llegada de Whiffen. Esa comisión, según Brown, era un “simulacro”, porque Robuchon fue muerto por la misma Casa Arana: “Sí, ésa es la razón por la que murió, porque estaba tomando fotografías de las acciones con los indios, las muertes, los asesinatos y todo eso. La Casa se enteró que él estaba haciendo eso [énfasis añadido]”. (Echeverri, 2010, p. 44)

El juez peruano Carlos A. Valcárcel confirmaba, ese mismo año, la versión del asesinato:

El informe del ingeniero francés don Eugenio Robuchon sólo se conoce por la traducción que ha hecho el ex-cónsul del Perú en Manaos, Rey de Castro; y habiéndose portado éste, en la cuestión del Putumayo, de la manera que hemos referido, no merece fe esa traducción. Los originales fueron recogidos por Arana cuando murió dicho ingeniero, y es muy probable que se haya prescindido, en la traducción, de capítulos cuya publicación podría ser perjudicial a los intereses de Arana. Esta presunción adquiere más fuerza si tiene en cuenta que *es voz pública en Iquitos que Robuchon fue asesinado, no por los indios del Putumayo, como lo ha propalado la Casa Arana, sino por los empleados de esta casa, con el objeto de apoderarse de fotografías tomadas por Robuchon en momentos en que se aplicaban tormentos a algunos indios por aquellos empleados; así como de indios mutilados por los mismos empleados* [énfasis añadido]. (Echeverri, 2010, p. 45)

Unas caricaturas de *La Felpa*, un diario de Iquitos, hacía surgir del humo una aparición del rostro de Robuchon rodeado de calaveras –“La conciencia de Arana”–, y otra mostraba a un indígena de La Chorrera siendo azotado por un cauchero con un pie de imagen en el que leía: “Instantánea tomada por Robuchon” (Echeverri, 2010, p. 46). Y aunque no existen testimonios de ninguna de esas fotografías –reales o imaginarias–, un autor colombiano firmaba, en esos mismos años, un libro sobre “las fieras del Putumayo” donde atestiguaba que el fotógrafo “se había dedicado a mostrar en Iquitos fotos y dibujos que mostraban a los indígenas torturados”:

Robuchon se internó en el Putumayo, y algunos meses después regresó a Iquitos trayendo álbumes de fotografías y de dibujos que reproducían las escenas más horribles de delitos de todo género perpetrados en la región que había recorrido. El incauto Robuchon

mostraba los álbumes a todos los que querían verlos, por lo cual algunas personas [...] le llamaron la atención al peligro que corría su vida si continuaba en aquella exhibición.

Varias de esas fotografías existen aún en Iquitos, por compras y por regalos que el mismo Robuchon hizo a algunos amigos, y yo alcancé a ver en esa ciudad tres, pertenecientes a un extranjero y a un peruano, quienes me las enseñaron en absoluta reserva. (Hispano cit. en Echeverri, 2010, p. 46)

Finalmente, en *La vorágine*, el escritor José Eustasio Rivera habla de “un señor francés a quien llamábamos el *mosiú*” que transita por las caucherías como explorador y naturalista:¹⁵

“De allí en adelante, el lente fotográfico se dio a funcionar entre las peonadas, reproduciendo fases de la tortura, sin tregua ni disimulo, abochornando a los capataces, aunque mis advertencias no cesaban de predicarle al naturalista el grave peligro de que mis amos lo supieran. El sabio seguía impertérrito, fotografiando mutilaciones y cicatrices” –en palabras de Clemente Silva, personaje de la novela–. Efectivamente, los patrones se enteraron y “¡el infeliz francés no salió jamás!”. (Rivera cit. en Echeverri, 2010, p. 47)

El relato de Clemente Silva va curiosamente antecedido por estas profundas palabras del mismo Silva: “*Momentos después, el árbol y yo perpetuamos en la Kodak nuestras heridas, que vertieron para igual amo distintos jugos: siringa y sangre* [énfasis añadido]” (Rivera, 1993, p. 123).

*

Las fotografías de Robuchon “son tal vez de las pocas de autoría conocida que tenemos de los grupos humanos de esta región para esa época” (Echeverri, 2010, p. 49): “describe y fotografía a los indígenas en el tono frío y neutral de la ciencia”, con un espíritu etno-antropográfico. Su descripción de los huitotos podría ser un complemento de su fotografía antropométrica:

Los huitotos tienen la piel pardo-cobrizo, cuyos tonos corresponden a los números 29 y 30 de la escala cromática de la Sociedad de Antropología de París. Los cabellos, largos y abundantes, son negros, oscuros y lisos. Ambos sexos los usan naturales, sin cortarlos. Se cortan o arrancan las pestañas, las cejas, así como los pelos de las demás partes del cuerpo. Los hombres se mutilan las narices y los labios según la tribu. Los del Alto Igaraparaná tienen perforada la división de la nariz, donde se introducen un tubito de junco, del espesor de una pluma de ganso. Los del centro del Igaraparaná se perforan las paredes de la nariz y se clavan plumas de colores. Se atraviesan también el labio inferior

¹⁵ Véase el trabajo de Andrés Felipe Escovar, quien dedica un extenso capítulo a *La vorágine* y la fotografía, lo mismo que al doble, la sombra, el reflejo, desde un punto de vista semiológico y psicoanalítico (2023, pp. 164-188). Yo he querido perseguir la figura invisible del fotógrafo francés, otra figura fantasmática de la espectralidad.

de arriba a abajo, con una especie de clavo metálico. Casi todos tienen el lóbulo de la oreja agujereado por un grueso pedazo de madera dura, adornado con una concha de nácar. (Robuchon cit. en Echeverri, 2010, pp. 48-49)

Robuchon describe, así, “las formas y proporciones del busto, los brazos y las piernas, las peculiaridades de la forma de andar de hombres y mujeres”, retrata a estas últimas desnudas y lanza una mirada fugaz, científica, a “los órganos genitales” masculinos: “El miembro es pequeño y con una tendencia a estar siempre cubierto por el prepucio, el cual es muy largo y cubre todo el glande” (Robuchon cit. en Echeverri, 2010, p. 48). Como apunta Echeverri, citando al escritor Márcio Souza, por lo menos otros tres fotógrafos trabajaron para la Casa Arana: Manuel Lira, contratado hacia 1902, por la empresa; Thomas Whiffen, el ingeniero inglés que participó supuestamente en la búsqueda de Robuchon,¹⁶ y el portugués Silvino Santos, contratado por Arana para hacer una película sobre los indios del Putumayo en 1911 (Echeverri, 2010, p. 49, n. 32).¹⁷ Santos fue un fotógrafo y cineasta portugués que emigró a Brasil y se puso en efecto al servicio de la Casa Arana, que patrocinó una estancia suya en París para aprender cinematografía y volver en 1913 para pasar dos meses filmando en aquel enclave y realizar un documental sobre las plantaciones caucheras de Arana: *Río Putumayo*, en 1914. Pocos años después se instaló en Manaus y se involucró en la *Amazônia Cine Film*, para realizar otro documental, *Amazonas, o maior rio do mundo*, filmado en Perú y Brasil, en 1918, y que registraba los rituales de los huitoto, la vida silvestre y las explotaciones del río. *No País das Amazonas*, de 1922, fue proyectada y aclamada en el *Palais Cinema* de Río de Janeiro y en París. Finalmente, Santos documentó una expedición con los exploradores Theodor Koch-Grünberg y Alexander H. Rice Jr., que se estrenó en 1924, en Brasil, con un título muy significativo: *No Rastro do Eldorado*.¹⁸

La *espectralidad* de la fotografía de “Arturo Cova en las barracas de Guaracú” –foco de iluminación de esta pesquisa– alcanza su máxima amplitud imaginaria, no en la fotografía, desaparecida o destruida, del *mosiú* Eugène Robuchon, sino en esas otras obras fotográficas o cinematográficas de ese otro empleado de la Casa Arana, Silvino Santos (en cuyo nombre resuena, significativamente, la palabra *Selva*, y cuyo segundo apellido es justamente *Silva*). Pero hay otra forma de la *espectralidad* que acecha a *La vorágine*, y que resulta más difícil hacer visible, dada la tendencia a la invisibilización –o la *pulsión de invisibilidad*– que se vislumbra en *La vorágine*, más que en “la novela”. Se trata de la *espectralidad indígena*, la condición *fantasmal* que condena al indio en el imaginario criollo, “desarraigado”, desde la época colonial, y que involucra a las figuras del “indígena” y del “alógeno”, los “espectros indígenas” y los “indígenas espectrales”.¹⁹ Espectros que –a la manera de la “fantología”, “espectrología” o “hantologie” derridiana–²⁰ acechan en *La vorágine* como fantasmagoría que alumbra

¹⁶ Según Echeverri, varias de las fotografías del libro de Whiffen son de Manuel Lira, y otras de Robuchon.

¹⁷ Véase Márcio Souza. Silvino Santos, o cineasta do ciclo da borracha. En 1911, Santos tenía 25 años.

¹⁸ No País das Amazonas: <https://www.youtube.com/watch?v=tvrmKz0jh8Y> . No rastro do Eldorado: <https://www.youtube.com/watch?v=6cQ0Am7hwjc> .

¹⁹ Véase mi ensayo: “Desarraigos: del criollo al indio fantasmal” –incluido en mi libro *El fin de la conquista*–, y la *Crítica de la pirámide*, de Octavio Paz.

²⁰ Véase, en especial, su libro *Espectros de Marx*, aunque también su participación en el filme *Ghost Dance*.

y ensombrece a la vez otras secuencias del universo indígena, o el “pluriverso” selvático, como el *animismo* y la *alucinación* –y los alucinógenos, la ayahuasca, el tabaco, la coca–, el horror vegetal y las metamorfosis animales, los espíritus y los aparecidos, para no hablar de las *crueledades* también *fantasmáticas* de los caucheros o los rituales indígenas: de un lado, la tortura y el crimen; del otro, el sacrificio y el canibalismo (soñado o real).

Es el universo del baile ritual de *La vorágine*, en “la abierta playa”, a la que “afluye” una multitud de indios, “pintarrajeados y silenciosos”, “con las calabazas de hervidora chicha”:

El cacique se había embijado el rostro con achiote y miel, y aspiraba el polvo del yopo, introduciéndose en las narices sendos canutillos. Cual si lo hubiera atacado el delirium tremens, bamboleábase embrutecido entre las muchachas, y las apretaba y perseguía, semejante a un cabrío rijoso, pero impotente [...].

En medio de la orgiástica barahúnda prodigábase la chicha de fermento atroz, y las mujeres y los chicuelos irritaban con su vocerío la bacanal. Luego empezaron a girar sobre las arenas en moroso círculo, al compás de los fotutos y las cañas, sacudiendo el pie izquierdo a cada tres pasos, como lo manda el rigor del baile nativo. Parecía más bien la danza un tardo desfile de prisioneros, alrededor de inmensa argolla, obligados a repisar una sola huella, con la vista al suelo, gobernados por el quejido de la chirimía y el grave paloteo de los tamboriles. Ya no se oía más que el son de la música y el cálido resollar de los danzantes, tristes como la luna, mudos como el río que los consentía sobre sus playas. De pronto, las mujeres, que permanecían silenciosas dentro del círculo, abrazaron las cinturas de sus amantes y trenzaban el mismo paso, inclinadas y entorpecidas, hasta que con súbito desahogo corearon todos los pechos ascendente alarido, que estremecía selvas y espacios como una campanada lúgubre: “¡Aaaaay!... ¡Ohé!...”. (Rivera, 1993, p. 88)

Al amanecer, Cova observa a los juerguistas “tendidos en el piso, como cadáveres”, cómo “disolvían en el sueño la pesadilla de la embriaguez”. “El Pipa”, indio amestizado que guía a Cova en estos y otros misterios rituales, que se ha fugado con los indios guahivos y habla más de veinte lenguas aborígenes, yace “boca abajo en la arena, exánime y desnudo al rayo del sol”. Cova, el fantasma, lo arrastra hacia la sombra, deja “que dormitara la borrachera”, coge “por la melena” a ese hombre “vanidoso de sus tatuajes y cicatrices”, y lo interroga:

—¡Nada! ¡Nada! Tomando yagé, tomando yagé...

Ya conocía las virtudes de aquella planta, que un sabio de mi país llamó telepatina. Su jugo hace ver en sueños lo que está pasando en otros lugares. Recordé que el Pipa me habló de ella, agradecido de que sirviera para saber con seguridad a qué sabanas van los vaqueros y en cuáles sitios abunda la caza. Habíale ofrecido a Franco ingerirla para adivinar el punto preciso donde estuviera el raptor de nuestras mujeres.

El visionario fue conducido en peso y recostado contra un estantillo. Su cara singular y barbilampiña había tomado un color violáceo. A veces babeaba su propio vientre, y sin abrir los ojos, se quería coger los pies. Entre el lelo corro de espectadores le sostuvo la frente con mis manos.

—Pipa, Pipa, ¿qué ves? ¿Qué ves?

Con angustioso pujo principió a quejarse y saboreaba su lengua como un confite. Los indios afirmaron que sólo hablaría cuando despertara.

Con descreída curiosidad, nuevamente dije:

—¿Qué ves? ¿Qué ves?

—Un... rí... o... Hom... bres... dos... hombres...

—¿Qué más? ¿Qué más?

—Un... n... a... ca... no... a...

—¿Gente desconocida?

—Uuuh... Uuuuuuh... Uuuuuuh...

—¿Pipa, te sientes mal? ¿Qué quieres? ¿Qué quieres?

—Dor... mir... dor... mir... dor... mir... sor...

Las visiones del soñador fueron estrafalarias: procesiones de caimanes y de tortugas, pantanos llenos de gente, flores que daban gritos. Dijo que los árboles de la selva eran gigantes paralizados y que de noche platicaban y se hacían señas. Tenían deseo de escaparse con las nubes, pero la tierra los agarraba por los tobillos y les infundía la perpetua inmovilidad. Quejábanse de la mano que los hería, del hacha que los derribaba, siempre condenados a retoñar, a florecer, a gemir, a perpetuar, sin fecundarse, su especie formidable, incomprendida. El Pipa les entendió sus airadas voces, según las cuales debían ocupar barbechos, llanuras y ciudades, hasta borrar de la tierra el rastro del hombre y mecer un solo ramaje en urdimbre cerrada, cual en los milenios del Génesis, cuando Dios flotaba todavía sobre el espacio como una nebulosa de lágrimas.

¡Selva profética, selva enemiga! ¿Cuándo habrá de cumplirse tu predicción? (Rivera, 1993, pp. 89-90)

*

Pero están también las imágenes, o las escenas, que obsesionan o persiguen a los colonos: *fantasmáticamente*, para continuar elaborando el “trauma” de esas “fotografías invisibles” o esas imágenes desaparecidas *–espectrales*. Las imágenes fantasmagóricas del *canibalismo*.

Y es que, como apunta correctamente Echeverri, “el canibalismo es uno de los temas que *obsesiona* [énfasis añadido] a Robuchon”, a pesar de que “jamás llegó a presenciar el ritual que *se complace* [énfasis añadido] en describir con profusión de detalles” (2010, p. 50). Subrayo las nociones de *obsesión* y *placer* para acercar esa imagen confusa, o esa borrosa constelación imaginaria, a la oscura sensación de goce y el espíritu de persecución que alienta en la “fantología” (“*hauntologie*”) derridiana:

La tendencia al canibalismo de estos seres es tal que se comen entre sí tribu a tribu [...]. Llegado el día de la ceremonia, matan a la víctima con una flecha envenenada: la cabeza y los brazos, únicas presas que sirven para el festín, se separan del tronco y comienza entonces la horrible operación culinaria.

La gran olla de tierra, [...] ordinariamente suspendida del techo, se baja hasta el suelo. Arrojándose en ella los despojos humanos sin mutilarlos, sazonados con una buena can-

tidad de ajíes rojos, y aquel puchero repugnante se pone a hervir a fuego lento.

El *manguaré* comienza a dejar oír su sonido sordo, anunciando en las lejanías del bosque los preparativos de la ceremonia. De todas las colinas vecinas responden los *manguarés*, y los indios comienzan a llegar al [...] festín. Todos se han revestido de sus más bellos ornamentos: plumas multicolores, cascabeles que, atados a las rodillas, producen un sonido alegre a casa paso. Quinientos o seiscientos indios, hombres y mujeres, pueblan el sitio, armando una algazara atronadora, mezclando sus discordantes gritos a los chillidos de las criaturas o a los aullidos de los perros. De pronto cesa el ruido del *manguaré*... Un gran silencio sucede a la gritería: la olla ha sido retirada del fuego.

Los hombres, únicos que toman parte activa en la ceremonia, se sientan alrededor. El capitán o cacique agarra un pedazo de carne humana y después de deshacerlo en largos filamentos, se lo lleva a la boca y comienza a *chuparlo* lentamente, pronunciando de vez en cuando una serie de palabras apoyadas por un “*Heu*” afirmativo por parte del resto de la muchedumbre. En seguida tira a un lado la carne desangrada. Cada uno continúa por turno la operación hasta rayar el día. Los cráneos y los brazos, del todo despojados de carne, se suspenden inmediatamente del techo sobre el humo, y luego los caníbales se hartan de *cahuana*, e introduciéndose los dedos en la garganta, provocan el vómito. (Robuchon cit. en Echeverri, 2010, pp. 50-51)

Ceremonia *fantasmal*, sobre todo si se considera que el fotógrafo nunca presenció el ritual. Ritual que, agrega Echeverri, “ningún etnólogo llegó a presenciar”, a pesar de su indudable existencia. Pues “los huitoto y tribus vecinas practicaron la antropofagia ritual [...]; tenían un baile denominado *Ba*, en el cual se festejaba el triunfo sobre los que fueron devorados” (2010, p. 51). Y el biógrafo de Robuchon recoge otra descripción de ese ritual recogida a su vez por Konrad T. Preuss –en su libro *Religión y mitología de los Uitoto*, publicado originalmente en alemán, entre 1921 y 1923– de “informantes huitoto residentes en el río Orteguaza”:

Era costumbre atar al prisionero con los brazos extendidos a una viga que reposaba sobre dos maderos. Le separaban las piernas y le clavaban los pies a la tierra con unas varas puntiagudas. Su espalda daba contra los maderos mientras que sus piernas estaban ligeramente dobladas. Esta tarima lleva el nombre de *komiorei* o *dieka amena* – ‘árbol de sangre’ –, expresión que designa tanto a la tarima como al prisionero mismo [...]. Allí se le daba muerte al prisionero con una lanza o un puñal de caña. Los hombres eran los únicos que consumían la carne del prisionero; comían el corazón, los riñones, el hígado y la médula ósea, después de haberla cocinado o tostado muy poco, de tal manera que al comerla sangraba todavía. Antes de comer se llenaban la boca del *ambil*,²¹ de lo contrario no lo soportarían. Una vez terminaban, iban al río para vomitar lo que habían consumido. Aquél

²¹ El *ambil* es una pasta negra fabricada por los huitoto y otros pueblos de la Amazonía mediante la cocción de hojas de tabaco mezcladas con sales vegetales alcalinas. Se consume ritualmente en fiestas y ceremonias como el meambadero, en un contexto medicinal, ritual y sagrado. Se asocia con el aliento y la palabra.

que había consumido carne humana se convertía en un guerrero audaz y diestro, sabía preparar la substancia mágica para guerreros (*yaroka*) y era capaz de saltar, por ejemplo, de un lado del río al otro o del techo de la casa al patio. Colgaban los cráneos en las vigas del techo después de haberles sacado los sesos a la orilla del río y llevaban los dientes ensartados en un collar. A juzgar por la tradición oral, el cabello también lo guardaban o lo utilizaban. El resto del cuerpo era enterrado. (Preuss cit. en Echeverri, 2010, p. 51)²²

Como señala también Echeverri, el propio Thomas Whiffen afirma que “la mayoría, si no todos los indígenas de los ríos superiores, son indisputablemente caníbales, y especialmente los grupos bora, andoque y resígaro”, antes de describir a su vez la “fiesta antropofágica”:

Cuando una fiesta va a tener lugar los prisioneros son golpeados y despachados, sus cabezas se las quitan para bailar con ellas y eventualmente son secadas como trofeos. El cuerpo entonces es dividido y compartido entre los festejantes. Sólo las piernas y brazos y las partes carnudas de la cabeza son comidos ceremonialmente. El resto [...] es tenido como inmundo y nunca es tocado, ni el tronco es comido. Los órganos genitales masculinos, sin embargo, se dan a la esposa del jefe, la única mujer que tiene alguna participación en la fiesta. Las manos y los pies son tenidos como delicias. (Whiffen cit. en Echeverri, 2010, p. 52)

Aunque Whiffen confiesa en una nota: “Nunca estuve presente en una fiesta canibal. Esta información está basada en el relato de Robuchon, confirmado por *interrogatorios* [énfasis añadido: palabra cuyas resonancias son asimismo ominosas] a indígenas con quienes entré en contacto” (Whiffen cit. En Echeverri, 2010, p. 52). De ese modo, las *fantasmagorías* caníbales se fabrican construyendo un juego de espejos:

Whiffen toma el relato de Robuchon y Robuchon toma su relato de los relatos que circulaban en esa época entre los peones y capataces de las secciones caucheras. Si bien en el libro de Robuchon están ausentes las noticias sobre las atrocidades contra indígenas imputadas a esos mismos peones y capataces, éstas son sustituidas por la imputación de salvajismo y antropofagia a los indígenas. (Echeverri, 2010, p. 52)

La palabra *fantasmagoría* proviene del francés *phantasmagorie*, y este a su vez del griego antiguo φάντασμα (*phántasma*: ‘fantasma’) y ἀγορά (*agorá*: ‘asamblea, reunión’): “arte de hablar en público con fantasmas”, o de convocarlos en el ágora; “arte de representar figuras por medio de una ilusión óptica”, y en sentido figurado: “ilusión de los sentidos, figuración vana de la inteligencia, desprovista de todo fundamento” (“Fantasmagoría”, RAE). La *fantasmagoría* remite a dimensiones lo mismo psíquicas que técnicas y espectaculares, tan vinculadas a la magia y al espiritismo, a lo *mediúmnico*, al *trance* y la *visión*, como al teatro y la cinematografía:

²² La etnología es como el “doble” de la explotación cauchera. La crueldad de los rituales “escuchados” de los huitoto arroja su sombra sobre las torturas y violencias implantadas por los empresarios caucheros, como si lo ominoso de su empresa hiciera “retornar” esos fantasmas, como reflejo grotesco de los rituales de guerra.

La fantasmagoría fue un arte de representación con *ilusiones ópticas*, creada por Robertson (Étienne-Gaspard Robert) a finales del siglo XVIII. Podría definirse como un tipo de *teatro de terror* que, entre otras técnicas, usaba una o más *linternas mágicas* para proyectar imágenes como esqueletos, demonios y *fantasmas* sobre paredes, humo o *pantallas* semitransparentes, generalmente utilizando una *proyección* trasera para mantener la linterna fuera de la vista.

En muchos espectáculos, el uso de decoración espeluznante, oscuridad total, presentación verbal *autosugestiva* [énfasis añadido] y efectos de sonido también fueron elementos clave. Algunos programas agregaron otros tipos de *estimulación sensorial* [énfasis añadido], incluidos olores y descargas eléctricas. Incluso en las sesiones ofrecidas por el alemán Johann Georg Schröpfer, el *ayuno* requerido, la *fatiga* [énfasis añadido] (espectáculos tardíos) y ciertas *pociones* se han mencionado como métodos para garantizar que los espectadores estuvieran más convencidos de lo que vieron. Los espectáculos comenzaron bajo la apariencia de *sesiones de espiritismo* [énfasis añadido] reales en Alemania a fines del siglo XVIII, y ganaron popularidad en la mayor parte de Europa (especialmente en Inglaterra) en los inicios del siglo XIX. (Fantasmagoría, Wikipedia)²³

No estamos lejos de las sesiones de *yagé* de los vegetalistas amazónicos. O, más cerca de *La vorágine* –que *invisibiliza* la escena y mantiene su imagen *latente*, *velada*–, del ritual del “chupe del tabaco”, descrito con *terror* por Robuchon, aunque él tampoco dejó ninguna huella de ese “teatro” –de sus imágenes *alucinatorias*– en sus escritos o sus fotografías. Solo resta el relato de una noche de pesadilla –caprichosa, grotesca, de *disparate* goyesco, esperpéntica y secretamente aterradorante–, cuya contracara es el emotivo discurso de otra figura ficticia, la del *brujo* Fusicayna, jefe del grupo indígena Noyuna (Véase el apéndice).²⁴

Epílogo

RADIOGRAFÍA. Procedimiento para hacer fotografías del interior de un cuerpo por medio de Rayos X. Fotografía obtenida mediante la radiografía.

RAYOS X. Ondas electromagnéticas extraordinariamente penetrantes que atraviesan ciertos cuerpos, producidas por la emisión de los electrones internos del átomo. Originan impresiones fotográficas y se utilizan en medicina como medio de investigación y de tratamiento.

²³ Véase Wikipedia. La fantasmagoría, de Max Milner, investiga, a partir de la óptica y el psicoanálisis –la “inquietante extrañeza”–, las conexiones de la imaginación más arcaica y las tecnologías modernas.

²⁴ Echeverri nos remite a la rara novela del colombiano José Quiñones: *Au cœur de l'Amérique vierge* (1924).

La muerte de Narciso Barrera, bandolero y enganchador al servicio de los caucheros,²⁵ “arrojado a las aguas hirvientes de caribes o pirañas” –con la confusión semántica de esos peces “caribes” y los *caníbales* “caribes” de la costa norte sudamericana que contribuyeron a crear la figura mítica de *Calibán*–, como describe Loveluck muy gráficamente, no solo permite otro “despliegue de horror naturalista”, en el sentido literal de esta última palabra, sino que hace posible proyectar una última *escena espectral*, inspirada en la *fantasmagoría canibal*. “Después de una lucha en que Cova le reabre las no cicatrizadas heridas con los dientes, sumerge al exánime enemigo «*bajo la linfa*, para asfixiarlo como a un pichón»” (Loveluck, 1993, XXXV):

¡Entonces, descoyuntado por la fatiga, presencié el espectáculo más terrible, más pavoroso, más detestable: millones de caribes acudieron sobre el herido, entre un temblor de aletas y centelleos, y aunque él manoteaba y se defendía, lo descarnaron en un segundo, arrancando la pulpa a cada mordisco, con la celeridad de pollada hambrienta que le quita granos a una mazorca. Burbujeaba la onda en hervor dantesco, sanguinosa, turbida, trágica; *y cual se ve sobre el negativo al armazón del cuerpo radiografiado* [énfasis añadido], fue emergiendo en la móvil lámina el esqueleto mondo, blancuzco, semihundido por un extremo al peso del cráneo, y temblaba contra los juncos de la ribera como en un estertor de misericordia! (Rivera, 1993, p. 200)

En su biografía de José Eustasio Rivera, Eduardo Neale-Silva transcribe un relato epistolar de ese Narciso Barrera, que “tenía la manía de querer hacerse amo y señor del Vichada y se convirtió en un hombre malísimo” que no dudaba en recurrir a “engaños y hechicerías” y que incitaba a los indios guahivos o piapocos a asesinar a sus competidores y enemigos:

Pero ese mismo invento le costó la vida. Al norte del Vichada corre paralelo el río Tuparro, en donde vivía una tribu de indios cuivas. Una vez se les vino encima una terrible epidemia de gripe que los estaba diezmando, y entonces se dirigió una comisión al Vichada a casa de Gonzalo Buitrago, y uno de ellos le echó el cuento así: “Hombre, Gonzalo, qué será, qué brujo está matando todo gente allá en Tuparro... Muere mi mujer, hijos y así todo”. Gonzalo, que era enemigo declarado de Barrera y que sabía que éste empleaba emético para envenenar las aguas, seguramente se dijo ¡aquí me toca! y le contestó al indio así [...]: “Hombre, compadre, tú, pendejo, ¿no ves que Julio Barrera se fue al Tuparro y echó mal pa todos ustedes, paque mueran?”.

Unos quince días después emprendió viaje “don Jurio”, como le llamaban los indios, para comerciar en el Tuparro y, al pasar por una matica de monte que yo conozco, lo agarraron en medio de alaridos, y con garrote y macana le dieron hasta que quedó convertido en una bolsa de sangre y de huesos en pedazos. Inmediatamente mandaron el

²⁵ Si el nombre del personaje es doblemente significativo en sí mismo –Narciso implica la figura del doble y del desdoblamiento, del reflejo y la mitología fluvial, y Barrera la idea de obstáculo, escollo, límite, censura, represión, fortificación–, también refiere a un personaje “real”: el cauchero estafador Julio Barrera Malo.

parte a sus compañeros y se vino la tribu íntegra y todos los que iban llegando, viejos, viejas y chicos, le iban dando patadas al muerto. Después comenzó el baile y todos fueron cortando del pobre “don Jurio” pedacitos de un centímetro y los enterraban a cierta distancia. Y allí bailaron quince días para cuidar que no se les fuera. Así terminó Barrera. (Neale, 1960, pp. 149-150)²⁶

El cuerpo “radiografiado” por las pirañas –o los “*caribes*”, como se les llama también en la Amazonía– de Narciso Barrera es a su vez el foco de la *radiografía* sacrificial, poética y cruel, o de esa ceremonia cuasi *canibal* a que es sometido, en un ritual de baile y de sangre, por los indios cuivas del río Tuparro. Los cuivas, ese pueblo nómada de lengua guahibo de cazadores-recolectores que consumían en sus fiestas –como la descrita en su carta por el original fotográfico de Arturo Cova–²⁷ “bebidas embriagantes” y “alucinantes naturales”, como el *yopo*, inhalado “con un *sirapu* hecho de la pata de un ave” en el curso de un ritual, fumando tabaco y mascando cortezas de yagé, y entonando, bajo la guía del *dopatubinü* o chamán, “cantos para curar” llamados *Weiba*, lo que significa: “Viento dentro de mí”.²⁸

Apéndice

El chupe del tabaco²⁹

A las cuatro de la tarde llegamos por fin a una choza de indios huitotos nonuyas, tribu antropófaga, de las más peligrosas. Había llegado el momento de valerse de grandes precauciones. Los indios, astutos y por extremo pacientes, se hallan siempre listos para asesinar a los blancos cuando se les olvida conservarse en guardia. De golpe, a la vuelta del sendero, y al desembocar en la meseta de una colina, apareció la casa de los nonuyas. Los ladridos de mi perro habían anunciado nuestra proximidad, y un cierto número de gente, hombres y mujeres, se habían reunido delante de la choza. Mi perro, como siempre, se lanzó primero que todos dentro de la casa. El gran tamaño de *Otelo*, su mirar fijo y sus ojos inyectados de sangre, inspiraban temor y respeto a los indios, de ordinario desconfiados con los perros. Seguí detrás de él y me hallé en medio de los nonuyas.

Tres inmensos indios pintarrajeados de rojo, con la boca llena de polvo de coca, que les inflaba los carrillos, avanzaron a saludarnos, dándonos golpecitos en las espaldas a guisa de bienvenida. Encima de nosotros se hallaban suspendidos del techo cuatro cráneos humanos. Eran trofeos de una lucha reciente entre los nonuyas y sus vecinos los

²⁶ Tomado de una carta de Luis Franco Zapata, el “original” de Arturo Cova, a Eduardo Neale-Silva (1960, pp. 149-150).

²⁷ Casi cueva: “del latín vulgar cova: cavidad subterránea, caverna, gruta, guarida, antro, madriguera” (Cueva, RAE).

²⁸ Wikipedia (c.v. “Cuiba”). Véase., para una información más especializada, el artículo de Walter Coppens y Jorge Cato-David: “El yopo entre los kuiba-guahibo: aspectos etnográficos y farmacológicos”.

²⁹ Narración de la noche pasada por el fotógrafo Eugène Robuchon en una maloca de los nonuyas. Fragmentos del libro: *En el Putumayo y sus afluentes* (Robuchon, 2010, pp. 111-114); comentarios del editor (Echeverri, 2010, pp. 53-54).

ekireas, y cada cráneo correspondía a una víctima de los caníbales. No pude menos que experimentar una ligera emoción, al vernos en número tan reducido en medio de aquellos indios, fuertes y musculosos, que hubieran podido destrozarnos en un abrir y cerrar de ojos, desde el primer momento en que llegamos [...].

De repente se formó un grupo mayor: una treintena de individuos se arremolinó alrededor de un envase en el suelo y que contenía un líquido negruzco. Uno de ellos, al parecer el cacique, hundió el dedo en aquella especie de mezclote y comenzó a perorar rápidamente y en voz alta, en tono breve y entrecortado. El final de cada frase la repetía el resto del grupo, apoyándola de cuando en cuando con un *Heu* afirmativo y violento.

La escena me interesó vivamente, y para contemplarla mejor, aparté mis papeles. Aquello no era otra cosa que *el chupe del tabaco*, en cuya ceremonia los indígenas rememoran su libertad perdida, sus sufrimientos actuales y formulan contra los blancos terribles votos de venganza. La conversación animábase cada vez más, bajo la influencia del tabaco y de la coca, y los indios se excitaban fuera de todo límite, presentándose casi amenazadores.

De golpe cesó la algarabía, reinó un profundo silencio y todas las miradas se dirigieron hacia nosotros. Un ladrido feroz de mi perro me hizo volver la cabeza instintivamente y vi a un indio peludo que me miraba de frente, sonriendo de una manera siniestra [...].³⁰

La escena duró minutos. La interrumpida charla de los indios comenzó nuevamente, y curioso por saber de qué se trataba, sacudí la hamaca de uno de mis compañeros que dormía a pierna suelta. Enterándose de lo acontecido, se incorporó a medias y prestó atención a la endiablada palabrería de los indios, los cuales no habían cesado de hablar en alta voz y de chupar tabaco. Finalmente, el compañero se puso de pie, y agarrando un machete, les intimó en cortas palabras de su dialecto huitoto que se retirasen a dormir. Así terminaron los votos de venganza. Uno que otro indio se echó a dormirar donde mismo estaba, mientras los demás continuaron velando en silencio.

Antes de salir, exigí al amo de la choza los cráneos colgados del techo. Un buen puñado de cuentas de colores lo decidió a complacerme sin titubear. Subiéndose a lo largo de una viga apoyada contra la pared, descolgó las cabezas unidas entre sí por medio de cuerdas. Sonaban como calabazas vacías entre las manos del salvaje. Por una miseria, tuve la ocasión de obtener cuatro preciosos ejemplares antropológicos.

En las fotografías de los cráneos pueden verse las cuerdas adheridas a los arcos zigomáticos, que a la par que sirven para sujetar las mandíbulas inferiores, los sostienen colgados

³⁰ “La escena que describe Robuchon es la reunión de los hombres por las noches para mambear coca, lamer ambil de tabaco, y por medio del diálogo ritual, mirar por la salud de la gente, planear los trabajos, preparar los bailes, discutir problemas, llegar a acuerdos. Esta es una costumbre que conservan los huitoto y tribus vecinas (cocama, nonuya, bora, miraña, muinane y andoque) hasta el día de hoy. Es la práctica por medio de la cual se renueva y transmite el pensamiento religioso nativo, preocupado con los procesos y ciclos naturales, los cultivos y el crecimiento de los niños. El «líquido negruzco» es el ambil de tabaco, pasta obtenida de la cocción del zumo puro de tabaco y mezclada con sal vegetal o cenizas. Los asuntos y compromisos discutidos por medio del ambil tienen el valor de un juramento solemne. Esta forma de consumo del tabaco es típica de los grupos indígenas de la región del Putumayo. Más al norte, entre los grupos hablantes de lenguas de las familias tukano y arawak, el tabaco es consumido en forma de rapé inhalado por la nariz” (Echeverri, 2010, p. 53).

del *manuaré* de la casa. Los dientes los sacan para utilizarlos como collares. A veces se encuentran brazos disecados, despojados de carne, pero conservando los tendones, y los dedos de las manos se hallan ligeramente doblados. Atados a un mango de madera sirven para revolver el cocido de *cahuana*. (Robuchon cit. en Echeverri, 2010, pp. III-III4)

El brebaje negro y el tigre³¹

Más o menos por la misma época y no lejos de la maloca que Robuchon visitó, el colombiano Julio Quiñones pasó cuatro años entre los indígenas huitoto nonuya –de 1907 a 1911–. Quiñones prestó servicio en un contingente colombiano que fue enviado al río Putumayo en 1905, y luego de un ataque militar peruano a un puesto cauchero colombiano del río Caraparaná, vagó perdido por el monte, siendo acogido por los nonuyas, con quienes vivió varios años y aprendió la lengua. Años después, en un relato novelado escrito en francés, narra sus experiencias en un modo polarmente opuesto al de Robuchon. Es así como Quiñones describe una escena del famoso “*chupe del tabaco*”:

Fusicayna [nombre del jefe nonuya] tenía en la mano una antorcha de popay; en una pequeña totuma de arcilla cocida colocada delante de él, con sus cinco dedos, revolvía lentamente un pedazo de masa de tabaco comprimido, mezclándolo, ya sea con agua, ya sea con cenizas de ciricogge (especie de viña salvaje),³² y girándolo tranquilamente hasta que esta masa estuvo completamente disuelta. Lamió con voluptuosidad sus dedos untados del brebaje negro y después invitó a su gente a degustar la extraña confitura, símbolo del juramento, según sus tradiciones, porque esta mezcla de cosas amargas y desagradables no es para ellos más que el símbolo de la vida y sus desilusiones [...]:

«Este brebaje es amargo como la suerte de los hombres, áspero como el juramento. Mientras el hombre no ame la amargura, el hombre y el juramento no pueden vivir juntos» [...]. Una vez que el brebaje negro estuvo listo, Fusicayna paseó su mirada entristecida sobre la gente de su tribu que comía en una actitud tranquila. Lamió de nuevo sus dedos untados del brebaje y, con una sonrisa forzada, exclamó:

«Os he llamado de inmediato a la Yera [ambil de tabaco], pero vosotros no habéis escuchado mi llamado, porque yo no os había llamado en el orden jerárquico conforme a vuestra dignidad. Bueno, esta noche, sin distinción alguna, os voy a llamar, mi gente, venid todos en grupo, yo no creo más en las tradiciones, ¡yo sólo creo en mi desdicha!

«Ancianos, orgullo de nuestra raza, nyméyramas,³³ soportes de nuestras creencias, eymas (brujos) poderosos, intérpretes fieles del destino de los hombres, niños, tiernos retoños de nuestra especie, mujeres, dulces intermediarias de la generación, yo os llamo esta noche

³¹ Fragmento del prólogo de Juan Álvaro Echeverri a *En el Putumayo y sus afluentes* (2010, pp. 54-56). Las citas provienen de la novela del escritor colombiano José Quiñones, publicada en el año 1924: *Au cœur de l'Amérique vierge*.

³² “Probablemente jirikoji, uva caimanora (*Pouroma cecropiifolia*). Quemando sus hojas secas se obtiene ceniza para mezclar con polvo de coca, y también para mezclar con el ambil de tabaco” (nota del editor).

³³ “Persona de sabiduría adquirida a través del consumo de la yerba nimaira” (nota del editor).

sin pronunciar vuestros nombres. Venid todos en grupo hacia vuestro desdichado jefe; el mismo peligro, sin distinción, pesa sobre vosotros.

«Venid todos esta noche a degustar la Yera (el tabaco), la Yera ha sido siempre nuestro juramento. Esta noche ella está más amarga que de costumbre porque es vuestro jefe lleno de vergüenza que la ha preparado él mismo para anunciaros, no su debilidad, ¡sino su impotencia!». (Quiñones cit. en Echeverri, 2010, pp. 54-56)

Las dramáticas palabras de Fusicayna se deben a un tigre que ha venido diezmando a su gente y contra el cual han sido inútiles todos los esfuerzos. Fusicayna continúa hablando, hasta reunir a toda la gente alrededor del tabaco que ha preparado. Continúa el relato:

La confesión de Fusicayna fue como un explosivo que iluminó de un solo golpe el entusiasmo en todos los pechos. Todos por igual, ancianos, niños, jóvenes, hombres y viejos, guiados por una fuerza invisible, extendieron sus brazos con sus dedos rígidos para hundirlos en la pequeña totuma que refrendaba el juramento, y se disputaban para prestarlo. Fusicayna se incorporó con dignidad en mitad de la asamblea:

«La Yera [tabaco] es la buena fe, dijo, y el sentimiento de los corazones plenos de ideal. Dejen hablar a los ancianos, a los nyméyramas, a los eymas, escuchémosles, pero todo el mundo es libre de dar su opinión». (Quiñones cit. en Echeverri, 2010, pp. 54-56)

Ese tigre, en el relato novelado de Quiñones, parece una perfecta metáfora de la terrible agresión del capital cauchero de Arana que barrió por parejo toda la región. No es para pronunciar “terribles votos de venganza” que se reúnen alrededor del tabaco, es para buscar el mantenimiento de la vida, mirando por los niños, por las mujeres, por los ancianos. Con ese mismo espíritu es que hasta el día de hoy se *mambea* coca y se lame *ambil*.

Referencias

- Arturo Cova en las barracas del Guaracú. (1924). Tomado de *Fondo José Eustasio Rivera*. Universidad de Caldas.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida* (Trad. J. Sala-Sanahuja). Paidós.
- Coppens, W. y Cato-David, J. (1971). El yopo entre los kuiba-guahibo: aspectos etnográficos y farmacológicos. *Antropológica*, 28, 3-14.
- Echeverri, J. A. (2010). La suerte de Robuchon. En E. Robuchon, *En el Putumayo y sus afluentes* (pp. 19-56). Biblioteca del Gran Cauca.
- Escovar Barreto, A. F. (2023). *El doble, el creador literario y la creación: Arturo Cova en La Vorágine de José Eustasio Rivera* [Tesis doctoral, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas].
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx* (Trad. J. M. Alarcón y C. de Peretti). Trotta.
- Fantasmagoría. (2024). En Wikipedia. <https://es.wikipedia.org/wiki/Fantasmagoría%C3%ADa>
- Flores, E. (2010). *El fin de la conquista*. UNAM.
- Hispano, C. (1914). *De París al Amazonas: las fieras del Putumayo*. Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas; Librería Paul Ollendorff.

- Hulot, B. (6 de junio de 1908). L'explorateur Robuchon. *L'Opinion*.
- Loveluck, J. (1993). Prólogo. En J. E. Rivera, *La vorágine* (pp. IX-XLIV). Biblioteca Ayacucho.
- Le-Fur, L. (1934). Recorridos de Robuchon en la región del Putumayo (1903-1905). *L'Affaire de Leticia*. Pedone.
- McMullen, K. (Director). (1983). *Ghost Dance* [Película. Con la participación de J. Derrida]. Independiente. www.youtube.com/watch?v=dBdbJtWPAPA
- Neale-Silva, E. (1960). *Horizonte humano. Vida de José Eustasio Rivera*. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1970). Crítica de la pirámide. En *Posdata* (pp. 256-281). Siglo XXI.
- Quiñones, J. (1924). *Au cœur de l'Amérique vierge*. J. Peyronnet et Cie.
- Real Academia Española. (s/f). *Cueva*. En *Diccionario de la lengua española*. [https://dle.rae.es/\[cueva\]](https://dle.rae.es/[cueva]).
- Real Academia Española. (s/f). *Fantasmagoría*. En *Diccionario de la lengua española*. [https://dle.rae.es/\[fantasmagoría\]](https://dle.rae.es/[fantasmagoria]).
- Rivera, J. E. (1993). *La vorágine*. Biblioteca Ayacucho.
- Robuchon, E. (2010). *En el Putumayo y sus afluentes*. Biblioteca del Gran Cauca.
- Sala-Sanahuja, J. (1990). Prólogo a la edición castellana. En R. Barthes, *La cámara lúcida* (pp. 11-26). Paidós.
- Souza, M. (1999). *Silvino Santos, o cineasta do ciclo da borracha*. Funarte.
- Whiffen, T. (1915). *The North-West Amazons: Notes of Some Months Spent Among Cannibal Tribes*. Constable and Co.