

**EL MITO AMAZÓNICO DE YURUPARY
COMO OBRA LITERARIA**

Renata Sedláčková

Ústav románských jazyků a literatur

Filozofická fakulta
Masarykova univerzita v Brně
A. Nováka 1
660 88 Brno
Tel. 41121391
Fax: 41121458

CERTIFICACIÓN DE CALIDAD ACADÉMICA

El trabajo de Renata Sedláčková *El mito amazónico de Yurupary como obra literaria* es una versión abreviada de un texto más amplio *El mito amazónico de Yurupary en la literatura colombiana*, elaborado en el marco de los estudios de maestría. Es el resultado de las investigaciones que la autora llevó a cabo en la región amazónica, sobre todo en Perú y Colombia. En el contexto de la hispanística checa representa un estudio absolutamente original tratando sobre un tema hasta hoy prácticamente desconocido en nuestro país.

El enfoque del trabajo es muy complejo. Abarca no solamente el problema del mito de Yurupary sino también el de la versión literaria de éste. La comparación de *La leyenda de Yurupary* con *Popol Vuh* y *Ollantay* trata de demostrar el valor literario equivalente de aquella a éstos y de determinar el lugar de Yurupary en el contexto de la literatura hispanoamericana de origen indígena.

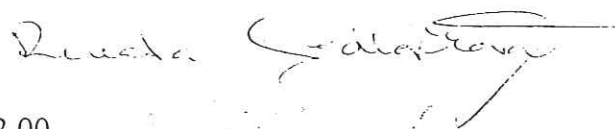
El trabajo cumple con los requisitos de la convocatoria del Premio Iberoamericano 2000.

Brno, 12 de octubre de 2000



Dra. Eva Lukavská
Instituto de Lenguas
y Literaturas Románicas
Facultad de Filosofía
y Letras
Universidad de Masaryk
Brno

Nombre: Renata Sedláčková



Domicilio: Drobného 26a, Brno 602 00

Edad: 26

Nivel de estudios: máster (Junio 2000) en Español e Inglés en la Facultad de Filosofía,
Universidad Masaryk, Brno

Introducción

El río de la literatura latinoamericana lleva entre sus orillas una extraordinaria riqueza verbal de las numerosas culturas que han vivido y convivido en aquella parte del mundo.

El mundo indígena, como un caudal subterráneo de una fuente más antigua, murmulla por debajo de la corriente principal. Sin embargo, son pocas las veces que su eco realmente alcanza a llegar hasta la superficie y hacerse oír.

En el siguiente estudio quisiera llamar la atención sobre una hermosa cascada, surgida de la palabra aborígen, que brama todavía algo escondida en las selvas de la literatura latinoamericana.

Se trata de *La leyenda de Yurupary*, un mito de la Amazonía colombiano-brasilera, que ha sido comparado con nada menos que el *Popol Vuh*, una de las obras más distinguidas en el campo de la literatura indígena antigua.

El objetivo principal detrás de este estudio es subrayar la proclamada singularidad de *La leyenda* y apoyar la tesis de quienes no vacilan poner el signo de equivalencia entre ésta y el magnífico libro guatemalteco.

Al tratar de responder las variadas inquietudes relacionadas con la tarea propuesta, me apoyé en los pocos trabajos literarios que han sido hechos sobre *La leyenda de Yurupary*, de los estudios antropológicos que tratan en detalle la cosmogonía de los pueblos amazónicos y de los trabajos que se ocupan de la problemática del mito en general.

Para definir la importancia de *Yurupary* en la cultura de la América Latina y para determinar más exactamente su ubicación en el mapa literaria, se requería considerar también otros héroes y otras obras representativas de la literatura indígena.

Se van a presentar entonces varios problemas y, por ello, *Yurupary* se enfocará desde varios puntos de vista.

1. Presentación de *Yurupary*

Según el contexto, los referentes de *Yurupary* han sido varios y en el curso de la historia han adquirido significados a veces muy opuestos.

El término tiene su origen en la *lingua geral* o ñengatú, derivada de la familia lingüística tupí-guaraní. En el siglo pasado ñengatú ha servido de *lingua franca* en las regiones del Vaupés, Isana y Río Negro y fue usado por los misioneros españoles y portugueses¹. Al entrar en las selvas espesas de esta parte de la Amazonía, los europeos se encontraron frente a un complejo cultural de *Yurupary* que se les hizo más difícil de penetrar que la misma selva. El resultado era una simplificación del término y su simple interpretación como el principio metafísico del mal.

Así, como un espíritu maligno y diabólico, aparece en diarios de los viajeros, obras de misioneros y a veces es la única explicación que todavía dan ciertos diccionarios.

La interpretación de *Yurupary* como un héroe mítico, una deidad civilizadora o un dios ancestral (siempre bien distinguido del dios creador) coge fuerza a fines del siglo pasado, gracias a los trabajos de antropólogos y folcloristas que recogían antiguos mitos para relacionarlos con las prácticas rituales. En muchos de los mitos aparece *Yurupary* como un héroe-legislador que impuso leyes y orden a los pueblos amazónicos. El primer en fijarse de la dualidad que *Yurupary* representa fue el naturalista brasileiro Barbosa Rodriguez quien a base de los mitos recogidos distinguió un *Yurupary* diabólico y un civilizador.²

Los trabajos antropológicos, por otro lado, presentan otras facetas que *Yurupary* incluye dentro de todo el complejo cultural. Por ejemplo, el antropólogo alemán Reichel-Dolmatoff identifica a *Yurupary* con patrones y costumbres sociales. Sobre los *desana* indica que ellos perciben *Yurupary* más como un estado, „una advertencia de no cometer incesto y en cambio casarse solo con las mujeres de otra fratria“³.

A pesar de los esfuerzos de aclarar el término y descubrir el verdadero carácter del mito, parece que existe un número de sus interpretaciones histórico, geográfico y culturalmente determinadas que se mueven a lo largo de los siguientes ejes:

bien - mal

héroe mítico - espíritu - dios ancestral

personaje histórico - patrón social

objeto - ritual - estado etc.

Además, por dársele el nombre de *Yurupary* a una serie documental sobre varias tradiciones culturales en Colombia, la mayoría de los colombianos no conocen a *Yurupary* ni como un héroe mitológico o ser diabólico, ni como un ritual amazónico o aspecto del sistema social, sino que lo asocian con las tradiciones colombianas en general. Este significado popular de *Yurupary* es, sin embargo, irrelevante en el contexto de este trabajo.

2. El mito

Antes de empezar a mirar *La leyenda de Yurupary* como un texto *per sé*, ya del todo divorciado de su ambiente original, quisiera entrar por un rato en la problemática general del mito como un discurso de características y funciones particulares y pasar después al caso del mito de *Yurupary* y su relación con los ritos y todo el complejo cultural de *Yurupary*.

Dado la complejidad y variedad de lo que suele ser llamado un „mito“, no se ha llegado a ninguna definición clara de éste. Se enfatiza su polifacetismo, ya que desempeña varias funciones dentro de la comunidad en la que está vigente y existen varias opiniones acerca de sus características propias y los límites que separan el mito de otros discursos como el cuento, relato, epopeya etc.

En este capítulo quisiera desarrollar la idea de que la índole de ciertos rasgos definidores del mito impide su existencia más allá de la fe en su veracidad y fuera de la constelación ritual que le otorguen su pleno sentido y que permiten la realización de sus funciones principales.

Una cantidad de los estudios sobre el mito concuerda en la afirmación de que en el mito se reúne el LENGUAJE y la REALIDAD, realizando se ésto en el nivel SIMBÓLICO.

Es porque el mito no refleja la „realidad“ circundante sino que señala la SIGNIFICACIÓN de ésta (o sea, revela lo ESENCIAL y por eso lo VERDADERAMENTE REAL), que se establece precisamente por la interpretación del símbolo como un medio del conocimiento indirecto.⁴

Es a través de este lenguaje simbólico que también el hombre amazónico lleva a cabo la anulación del tiempo cuantitativo en el mito y llega así a lo REAL TRASCENDENTE, a la imagen primordial desde la que irradia la esencia de las cosas.

Para su usuario, EL MITO ES entonces la revelación de LA REALIDAD codificada en un lenguaje simbólico que se puede descifrar y adquiere pleno sentido únicamente dentro del marco cultural modificado por el mismo mito. La unión del lenguaje-realidad se realiza, por lo tanto, solamente dentro de la comunidad en la que el mito forma parte de una cosmovisión vigente.

De aquí sigue que, desprendido de su contexto, el lenguaje y la realidad se separan (ya que su unión es condicionada por la actitud del receptor) y el mito llega a ser percibido como un corpus de carácter puramente lingüístico. Por esta razón, al leer un mito desprovisto de su función principal (la revelación de lo REAL), no manejamos, en realidad, más que un ex-mito que se ha convertido en un texto de cierto valor estético e informativo, con el lenguaje librado de su peso avasallador, y que se presta, por lo tanto, a cualquier tipo de análisis. Y tal es el caso de *Yurupary*.

Sin embargo, para el mejor entendimiento del semejante texto es indispensable clarificar su posición dentro de la comunidad en la que ha sido percibido todavía como un MITO.

Mito y rito

En las teorías del mito se ha discutido mucho sobre su relación con el rito. De gran acogida entre muchos críticos ha sido el concepto del mito como „teoría“ y del rito como „práctica“. En las últimas décadas, esta teoría ha sido modificada ya que se ha mostrado que la relación entre los dos no es tanto de un carácter mimético, sino más bien complementario - el mito explica el origen del rito y sus varios aspectos, y en el rito se materializa la REALIDAD del mito.

Por medio del rito se efectúa la ANULACIÓN del tiempo del texto mítico, ya que el participante del ritual deja de ser él mismo y se convierte en el „ser real“, o sea en uno de sus ancestros y héroes arquetípicos, cuyos actos imita y repite.⁵

Existe, por supuesto, una cantidad de mitos que guardan una relación con el rito muy libre, refiriéndose por ejemplo a un aspecto de un tema poco relevante en el ritual, pero esto no es en ningún modo el caso de *Yurupary*, ya que es precisamente el ritual de *Yurupary* uno de

los temas principales del texto. Por esta razón, el problema de la relación entre el rito y el mito se presenta como un factor muy relevante en la aproximación al tema.

El rito y el mito de *Yurupary*

El mito de *Yurupary* y su culto esotérico se extiende por una extensa zona de la cuenca amazónica, pero ha sido más vigente en las inmediaciones de los ríos Vaupés, Isaná, Río Negro y Orinoco.⁶

Dentro del contenido y la estructura de *Yurupary*, el momento clave es la elaboración de las flautas sagradas, *Yuruparyses*, que se convierten en el símbolo *par excellence* de los complejos rituales de *Yurupary*.

De hecho, el culto de *Yurupary* presenta hasta el día un fenómeno cultural poco penetrable por su complejidad y el tabú en el cual se ha mantenido y exhibe una infinidad de variaciones según la cultura y su localización geográfica. Sin embargo, se han identificado varias funciones y características compartidas por la mayoría de sus variantes:

- un culto a los ancestros y a un héroe mítico, líder religioso y legislador
- un ritual de pubertad exclusivamente masculino
- culto secreto de los hombres
- un festival de cosecha
- reuniones socio-rituales entre dos o más unidades exogámicas, cuyo objeto es la reafirmación de alianzas y el intercambio de parejas para el matrimonio
- el consumo de la coca y *yajé* (más conocido como *ayahuasca*) , un halucinógeno cuya base es el bejuco de nombre científico *Banisteriopsis caapi*

En los mitos de *Yurupary*, que llevan una estrecha relación con los ritos, existe un tema central y ciertos motivos que aparecen con gran frecuencia. Casi siempre se presenta el nacimiento milagroso de un héroe cultural y se describe su trabajo civilizador y siempre se refiere a la elaboración o don de las flautas sagradas. El tema subyacente los elementos individuales es una transición social del matriarcado al patriarcado y las relaciones entre los hombres y mujeres en general.

Son los mitos de *Yurupary* que explican y forman la base de la significación y función de los rituales y profundizan la simbología de los objetos y motivos individuales que en ellos

aparecen o están de alguna manera representados (por ejemplo las flautas sagradas, la palma de *paxiuba* etc.)

Además, al celebrarse las fiestas de *Yurupary*, no solo se conmemora solamente el establecimiento del nuevo orden social y aparecen motivos que guardan una relación directa con los mitos de *Yurupary*, sino que se alude también a otros acontecimientos y aspectos de la cultura que encuentran su expresión en mitos diferentes (el mito de la anaconda ancestral etc).

Al relacionarse varios mitos por medio de la acción ritualizada, se materializa en el rito la imagen íntegra del mundo de la comunidad, y se consolida y enriquece la simbología de los elementos individuales que en ella aparecen.

Considerando las numerosas funciones del mito de *Yurupary* en su ambiente original, se puede comprender mejor el grado de su transformación al integrarse éste en el mundo de la literatura.

3. *Yurupary* en la literatura

Se ha rescatado gran cantidad de variantes del mito de *Yurupary*. Levi-Strauss dice al respecto:

„Se conocen multiples variantes de este mito, y algunas considerablemente desarrolladas ... parecen participar de otro género mitológico que los relatos populares ... Al parecer, algunos investigadores ya antiguos, en primer lugar Barbosa Rodrigues, Amorim, Stradelli, consiguieron aún recoger en la cuenca amazónica textos esotéricos pertenecientes a una tradición sabia.“⁷

La versión de Stradelli, *La leyenda de Yurupary*, es la única que ha sido objeto de estudios literarios.

La problemática literaria de *Yurupary* y su posición tanto en la literatura colombiana como en la literatura hispanoamericana van a ser el objeto de los capítulos siguientes.

La historia de los estudios de *Yurupary* en Colombia

Para decir la verdad, hay muy pocos estudios literarios hechos en Colombia o hechos al menos en español, que traten de alguna manera el tema de *Yurupary*.

En cuanto a las investigaciones antropológicas sobre el Vaupés colombiano, son bastante recientes, comenzando solo en los años 50 con los artículos de Marcos Fulop sobre la cultura tukana⁸. Hasta la fecha existe un cuerpo de artículos y alusiones al complejo de *Yurupary* en trabajos de varios antropólogos pero se trata de datos algo aislados que describen y aclaran varios aspectos del rito de *Yurupary*, a veces acompañados por versiones incompletas del mito circulante en la comunidad observada.

Las primeras noticias del mito de *Yurupary* escrito por Max J. Roberto no aparecen en Colombia hasta el año de 1959 en la revista *Mito*. Javier Arrango Ferrer en su artículo „Dioses, brujos y heroes precolombinos“ introduce a *Yurupary* como un gran poema de las selvas de Vaupés e incluye parte del mito traducido al español por el historiador antioqueño Pastor Restrepo Lince, dejando en claro que todavía no se ha llevado al cabo una traducción completa⁹. Ferrero es también el primero en comparar *Yurupary* con *Popol Vuh*.

Para otros estudios literarios de *Yurupary* hay que esperar casi quince años y el nombre más destacado será el de Hector Orjuela.

En 1982 sale a la luz su primera y breve presentación de *La leyenda* titulada „*Yurupary: Epopeya indígena suramericana*“ en diez páginas de *Thesaurus*.

Un año después, en 1983, edita el Instituto Caro y Cuervo la investigación de Orjuela iniciada en un seminario de Literatura Hispanoamericana en 1981 en la Universidad de California. Este trabajo titulado *Mito, leyenda y epopeya del Vaupés* es el más extenso hasta la fecha en cuanto a relacionar *La leyenda* con los ritos y mitos de *Yurupary* de la cuenca amazónica, valiéndose de los trabajos antropológicos. Además, viene acompañado por la primera traducción completa del texto italiano al español hecha por Susana N. Salessi.

Orjuela también sigue la idea de Ferrer y presenta un breve trabajo comparativo de *Yurupary* y *Popol Vuh*.

En el año 1990 se publican dos trabajos sobre *Yurupary* de Cecilia Caicedo de Cajigas. El primero, *Yurupary: Antología poética*, no es muy extenso y contiene solo una breve introducción al tema y una selección de pasajes del mito.

Su trabajo *Origen de la Literatura Colombiana* ofrece ya un estudio detallado del texto que se basa principalmente en el análisis estructuralista.

Más que la especificidad del texto o el complejo cultural de su origen, a Caicedo le interesan los patrones imaginativos y temáticos que de una manera espiritual relacionan el texto no solamente con otros mitos sino, en particular, con las tendencias creativas en la literatura colombiana. Suyo es el estudio literario más extenso.

Los trabajos antropológicos sobre *Yurupary* hechos al fin de los años ochenta por el alemán Reichel-Dolmatoff y traducidos al español aportan mucho al entendimiento del complejo ritual-mítico de *Yurupary*, pero descartan más bien cualquier validez literaria de *Yurupary*.

Parece que la última persona que contribuye a la discusión literaria sobre *Yurupary* es Betty Osorio de Negret en su artículo „Literatura indígena en Colombia“. Al tratar el *Yurupary* y textos de este tipo, Negret sugiere asumir la noción de LITERATURA reemplazada por la de DISCURSO. Aprovecha también los últimos trabajos antropológicos sobre el tema (especialmente los de Dolmatoff) con lo que fija el enfoque más en la dirección de la antropología.

Hace falta decir que todos los autores se dan cuenta del complejo carácter de la obra, debido a que ella es el resultado de superposiciones lingüísticas y culturales y posee raíces en un pensamiento poco parecido al pensamiento occidental. De ello brota la problemática de trabajar con el tema, la dificultad para definirlo en términos literarios y hasta la necesidad de justificar su presencia en la literatura en general. Por otro lado, el mismo concepto de LITERATURA se va redefiniendo de acuerdo con la mayor capacidad y voluntad de aceptar otros modos de expresión.

***Yurupary* - un eslabón perdido de la cultura colombiana**

La República de Colombia, en su delimitación geográfica como la conocemos en actualidad, no se declara hasta el año 1886. Desde entonces, la joven nación ha emprendido un camino en busca de su identidad independiente no solamente del Viejo Mundo, sino también de otros países latinoamericanos recién nacidos.

En tal esfuerzo la literatura nacional y sus orígenes más antiguos representan, sin duda alguna, un papel sumamente importante.

El nombre de *Yurupary* aparece mencionado en varias antologías de la literatura colombiana con datos de publicación posteriores al año de 1983 (la fecha de la edición de *Mito, leyenda y epopeya del Vaupés*).

Hasta entonces se publican ocasionalmente conjuntos de mitos indígenas adaptados para el público y basados en los trabajos antropológicos que reafirman la presencia aborigen en la cultura colombiana (véase por ejemplo los trabajos de Hugo Niño), pero es *Yurupary* que brinda el nombre capaz de representar la literatura indígena no solamente dentro de la literatura colombiana pero también fuera del país.

De la *Leyenda de Yurupary* se habla hasta como de la obra magna que „puede ser la piedra fundamental sobre la cual“ las letras colombianas „encuentran una de sus raíces de identidad“ y donde „el mestizaje encuentra ... uno de sus eslabones perdidos.“¹⁰

Caicedo dice sobre el tema:

„Para mí *Yurupary* significa orígenes. Textos como *Yurupary* son muy importantes para un país que ha perdido su concepto de identidad, alejándose de las raíces europeos y sintiéndose sin unas raíces bien arraigados en su propio suelo. Es lo que aflora en mi trabajo - un dolor por este país donde los patrones del colonialismo todavía no nos dejan ver y pensar en lo nuestro.“¹¹

El impulso principal detrás del estudio y la aceptación literaria del *Yurupary* es entonces el afán de afirmar la solidez del universo latino, ya libre de colonialismo, y su directo parentesco - tanto físico como cultural - con el suelo latinoamericano.

Una vez hecho de *Yurupary* parte de la literatura nacional, empieza a abrirse todo un campo de cuestiones sobre como comprenderlo y definirlo literariamente y como aproximarse a la creación verbal indígena en general.

La autoría de *La leyenda de Yurupary*

La excepcionalidad de *La leyenda de Yurupary* en comparación con la mayoría de los relatos y mitos indígenas reside en el hecho de tener un autor. Al menos así lo presenta Javier Ferrero quien dice que „los dos únicos poemas precolombinos, escritos por indios, son el *Popol Vuh* y el *Yurupary*.“¹²

En este capítulo quisiera hacer un breve resumen de la historia de su rescate y sobre todo proporcionar datos sobre el autor indígena, puesto que su exacto papel en la creación del texto ha suscitado varias discusiones en el campo literario.

Dos personajes claves para la existencia del texto discutido son ya mencionado científico y literato italiano Ernanno Stradelli y, sobre todo, Maximiniano José Roberto

M. J. Roberto, un indígena brasilero escribió su versión del mito en ñengatú y la entregó al científico y literato italiano Stradelli. Stradelli, por su parte, llevó el original a Italia donde lo tradujo al italiano y publicó en 1890 en el „*Bolletino* de la Societa Geográfica Italiana“ como la *Leggenda dell Jurupary*.¹³ Desgraciadamente, el original en ñengatú se ha perdido.

Según parece, la mayoría de los etnógrafos y folcloristas, que visitaron la región del Vaupés a fines del siglo pasado, conocieron a Maximiniano J. Roberto gracias a sus servicios de traductor y guía.

Max J. Roberto era hijo de indios manaos y tarianas y es su procedencia tariana que suele subrayarse.

Según algunos, el mismo culto de *Yurupary* se originó en la cultura tariana, aunque hasta la fecha esta opinión no ha sido comprobada y existen otras teorías más justificadas que atribuyen el impulso original a los emigrantes tucanos.¹⁴ Lo que es más interesante desde el

punto de vista literario, es el papel especial que esta tribu parece haber desempeñado entre las culturas circundantes, por poseer una tradición cultural de un rango superior.

Barbarosa y Stradelli se refieren a ellos como a una tribu de *tuixauas* (jefes, líderes) que manejan una organización política más desarrollada de sus vecinos. Luis da Câmara Cascudo les asigna atributos de „un pueblo misionero, especie de israelitas, colectores de ritos y leyendas“.¹⁵ En la única monografía sobre Stradelli, Cascudo dice acerca de la madre de Roberto:

„... era hermana de Mandú, *tuixaua* tariana de Jaureté, la tribu famosa por sus secretos y leyendas bonitas“. Roberto mismo era, según Cascudo, „*tuixaua* espiritual de Tarumamiry, príncipe amazónico, ... revelador de la deidad salvaje de *Yurupary*.“¹⁶

M. J. Roberto entonces pertenecía no solamente a una tribu con una gran riqueza mitológica, sino que, siendo *tuixaua* espiritual de Tarumamiry y familiar del *tuixaua* tariana, debía tener acceso a los conocimientos más profundos de su cultura y poseer un íntimo entendimiento de los mitos narrados.

Maximiniano J. Roberto recogió y le dio una forma escrita al mito de *Yurupary* circulante en el Vaupés, un hecho cuya significación ha presentado cuestiones interesantes acerca de su papel verdadero en la creación del texto.

Ferrer, como ya se ha mencionado, habla claramente de Roberto como del autor de *La Leyenda*. Orjuela solamente modifica el título al de un „autor-rapsoda“. Sus conclusiones se basan en la biografía de Stradelli escrita por Luis da Câmara Cascudo y publicada en 1936.

Por otro lado, los últimos trabajos con el enfoque antropológico le niegan a Roberto cualquier contribución literaria o creativa.

Reichel-Dolmatoff, quien ha hecho los trabajos antropológicos más extensos en la zona del Vaupés en las últimas décadas, atribuye toda la calidad estética y estilística de la obra a Stradelli a quien además acusa de infiltraciones temáticas:

„Personalmente he leído la „leyenda“ de Stradelli en italiano, portugués y español, y he extraído mis propias conclusiones con respecto a ella. En mi opinión, los indios amazónicos no hablan en tales términos, no utilizan imágenes floridas de doncellas inmaculadas, legisladores sabios y espíritus purificados que se elevan hacia el cielo.“¹⁷

Sin embargo, considerando una historia de co-existencia cultural y las calidades absortivas del material mítico, la existencia de elementos e ideas de procedencia cristiana es, al contrario, natural. Además, los paralelismos temáticos que pueden ser encontradas dispersas en otros mitos y variantes confirman la rigurosidad científica de Stradelli.

Los méritos de Max J. Roberto, desde el punto de vista literario, han sido cuestionados por Ossorio de Negret, quien en su breve artículo sugiere utilizar los términos de *usuario* e *intérprete* del mito o, a lo sumo, un *informante privilegiado*. Según ella, „recoger por escrito una versión oral no da prerrogativas sobre autoría. Además, el concepto de autoría tiene poco sentido cuando se trata de un mito de amplia circulación en la zona del Vaupés.“¹⁸

En realidad, es compleja la cuestión de la autoría de M. J. Roberto pero, al mismo tiempo, es imposible pasar por alto la calidad de la obra la que, indudablemente, se basa en el trabajo escrupuloso de Roberto.

En los siguientes párrafos quisiera apoyar y consolidar las conclusiones de Orjuela criticados por Negret, basándome en la misma fuente sobre Roberto que le sirvió a Orjuela y valiéndome del concepto de la literatura como un discurso o trabajo lingüístico (profesado también por Negret).

Maximiano J. Roberto como autor

De la poca información que hay, lo que más le distinguía a Roberto de otros informantes era seguramente su manera de trabajar. La imagen que tenemos de él no es la de un informante o intérprete pasivo, dispuesto a entregarle al antropólogo unas migas de su cultura, sino de un experto quien personalmente sentía la urgencia de preservar su cultura para la posteridad en forma escrita.

Su actitud personal revela una determinación de no solamente recoger una versión, sino captar todo lo esencial y característico dispersado entre las variantes y además preservar el colorido del lenguaje. En tal sentido le tocó trabajar el idioma, escoger los motivos, relacionarlos y ordenarlos - el hecho que sin dudas coincide con los criterios de literatura como un trabajo lingüístico.

Es justo decir que Roberto no es ningún autor de la IDEA de *Yurupary* pero es insolente llamarlo un simple „usuario“ del mito, lo que es como poner signo de ecuación entre un lector del periódico y un periodista.

El atributo de „intérprete“ ya parece más adecuado, en que Roberto le dio a un tema común una forma particular que no podía escapar toques de su personalidad. Y al contrario de lo que dice Osorio, tal hecho más reafirma que niega su autoría.

A lo mejor, su papel podría compararse al de un escritor que relata los hechos de Jesús. ¿O vamos a negar que Robert Graves es el autor del libro *Rey Jesús* solamente porque el nombre de Jesús es de „amplia circulación“ en el mundo? La única diferencia (sin tomar en consideración los diferentes aspectos culturales que tal diferencia modifican) yace en el hecho de, al conscientemente rehacer el material mítico, tratar Graves el tema con más originalidad e imprimirle una forma más estilizada.

Según los críticos literarios que defienden el entendimiento más libre del término, la literatura no tiene ninguna esencia estética independiente sino que se trata más bien de un conjunto de trabajos lingüísticos, clasificados como literarios de una manera arbitraria. Esta conclusión indudablemente aporta mucho al estudio de las culturas marginadas por el hombre occidental.¹⁹

Sin embargo, según Negret, Max Roberto no crea en el propio sentido de la palabra, ya que los aborígenes solamente manejan, repiten y modifican un material ya hecho, arquetípico y común a toda la comunidad (como si nosotros no hagamos lo mismo).

Pero si aún existiera algún límite de lo creativo para poder llamarse uno el AUTOR y entrar así en la LITERATURA, el trabajo de Roberto estaría bien seguro dentro del territorio. ¿O le podemos negar creatividad al hecho de transformar a la forma escrita un mito arraigado en una tradición oral y un complicado cultural? ¿No es un acto al menos tan difícil y creativo como novelizar una película india, hacerla traducir y aún así mantener sus encantos para un lector americano?

En un plan todavía superior, Roberto además entra en un proceso transformativo (y, por lo tanto, re-CREATIVO) cuando por su propia voluntad plasma una parte del mundo aliteral y cíclico de su comunidad en un mundo gráfico y linear, en el que un mito deviene una leyenda.

Para concluir, la palabra de *La leyenda de Yurupary* nos canta un mundo lejano y misterioso de un pueblo amazónico y lo hace con una fuerza extraordinaria, como cualquier otra obra literaria de gran valor. Y ello no cambiará si nosotros le otorgamos o no a M. J. Roberto el „privilegio“ de la autoría.

La leyenda de Yurupary como género literario

La leyenda de Yurupary se clasifica dentro de variados géneros literarios. Los intentos individuales de clasificar esta obra reflejan diferentes actitudes frente a la cuestión de como aproximarse a un texto mitológico y como incorporarlo a la tradición literaria occidental. Estos problemas no son de ninguna manera preocupaciones teóricas aisladas, sino que han surgido como parte de un complejo proceso histórico y cultural iniciado con el choque de dos mundos en muchos aspectos incompatibles. En este caso se trata del mundo del hombre amazónico y aquel del hombre europeo, al principio, y en actualidad la cultura central del estado en cuestión. Varios atributos (como *leyenda*, *poema*, *epopeya*, *discurso del otro* o *sistema cognitivo comprensivo*) otorgados a *La leyenda*, con las justificaciones y críticas correspondientes, van a ser objeto de este capítulo.

Stradelli es el primero en contribuir al tema. Al titular su traducción *Leggenda dell Jurupary*, delimita el espacio que la obra ocupa dentro del vasto campo de mitología, y al mismo tiempo arrastra el mito en la tradición medieval de las historias de los santos y de las grandes gestas de héroes como Beowulf, Rey Arturo, o Robin Hood. La designación de „leyenda“ empuja a *Yurupary* de un espacio atemporal y puramente mítico a un entendimiento más histórico.

Orjuela hasta identifica en la obra el proceso transformativo de mito-leyenda-epopeya por el que frecuentemente pasan los personajes/deidades de mitologías.

Ferrer y Caicedo refieren en sus trabajos a *La leyenda* como un poema, o un poema heroico con lo que intentan subrayar las calidades estéticas y poéticas de la obra y de su lenguaje figurativo.

Por otra parte, Reichel-Dolmatoff, quien nunca quita la vista del complejo de *Yurupary* en su totalidad, rechaza cualquier justificación de evaluaciones literarias y descarta por completo tal calificación.

„La llamada leyenda del Yuruparí ha ocupado a gran número de autores, algunos de los cuales han visto en ella una elevada contribución a la literatura oral amerindia. Al parecer, gran parte de cuanto se ha escrito sobre esta materia se basa en documentación pobre, con nivel de comprensión no menos pobre, carece de sentido crítico y a menudo se halla saturada de cierta fantasía romántica..“²⁰

Esta crítica, por más injusta que sea, alude a un problema hermenéutico, es decir, como tratar e interpretar un texto mitológico que aunque se conozca al fondo, nunca se llegará a comprender y sobre todo de la misma forma como la perciben sus verdaderos „usuarios“. Sin embargo, como he demostrado en el capítulo sobre el mito, este problema no es tan palpitante en el campo de la literatura donde está relativizado por una perspectiva distinta y la que le falta a Dolmatoff.

El antropólogo alemán sigue con una caracterización lingüística de *Yurupary* como „un sistema cognitivo comprensivo, un sistema de comunicación que opera por medio de lo que podríamos llamar símbolos, signos y metáforas, que forman grupos y estratos de significado.“²¹

Tal definición claramente encasilla a *La leyenda de Yurupary* no solamente entre los discursos lingüísticos, pero entre los discursos del lenguaje figurativo, lo que la provee de todos los requisitos para ser tratada como un texto de literatura. Es innegable que el texto mítico, analizado y usado afuera de su contexto original, pierde las funciones primarias que solía desempeñar, o todavía desempeña, dentro de la comunidad indígena y es ésta la objeción principal de Dolmatoff. Sin embargo, no es pobre comprensión o poco sentido crítico lo que demuestran los tratados literarios, sino que se trata de un cambio ambiental de la obra que resulta en el cambio de su significación y función primarias.

El hecho de llamar *La leyenda de Yurupary* un „poema“, una „leyenda“ o una „epopeya“ en ningún modo caracteriza su esencia original, sino su percepción dentro del campo de la literatura que se ha apoderado de su contenido. Los méritos de tales estudios no residen en una interpretación exacta del mundo del Otro, sino en su reconocimiento, acercamiento y apreciación, lo que siempre va a ser realizado dentro de los términos de la cultura perceptora. Y como se trata de un proceso comunicativo y entonces recíproco, aquellos términos y herramientas se van modificando y relativizando, como lo demuestra el mismo concepto de la LITERATURA.

De este proceso intercultural emerge la noción del „discurso del otro“, término usado por los que se ocupan de los textos provenientes de diferentes contextos culturales. Y ese discurso, a pesar de ser distinto de lo nuestro, refleja tendencias, procesos y herramientas formales que nosotros llegamos a reconocer en nuestros poemas, leyendas, epopeyas, cuentos etc.

4. *Yurupary* y sus homólogos en otras culturas amerindias

Al hablar de *Yurupary* en el contexto más amplio de las culturas precolombinas, suele relacionarse y compararse tanto con otros textos como con otros personajes míticos de índole similar.

Ya hemos hablado de las comparaciones hechas entre *Yurupary* y *Popol Vuh*.

No menos interesante es la incorporación de *Yurupary* a la tradición mitológica de un héroe-civilizador que tiene sus representantes en un gran número de culturas tanto amerindias como en otras partes del mundo. Antes de comparar a *Yurupary* con sus homólogos literarios, nos dedicaremos a su comparación con algunos de sus homólogos culturales.

Yurupary y otros héroes culturales

Caicedo encuentra sus paralelos en Quetzalcoatl mesoamericano, en Bochica y Chiminigagua de los Muiscas, en el Viracocha de los Incas o hasta en la figura principal del cristianismo, el Jesucristo.¹

Ya que la mayoría de las culturas podría proporcionar un héroe similar, la selección de Caicedo está motivada evidentemente por el grado de influencia que éstos héroes y las culturas correspondientes han tenido en la historia. Los puntos de encuentro son el carácter mesiánico del personaje y su actuación que de alguna manera codifica las normas socio-religiosas.

Orjuela añade al lado de Viracocha a los fundadores legendarios del imperio Inca, Manco Capac, Mama Ocllo y también Inca Roca como héroes-civilizadores que desempeñan funciones similares a las de *Yurupary*. Como el homólogo más cercano a *Yurupary* considera la deidad nahua Quetzalcoatl, puesto que los dos encarnan el concepto de dualidad, se relacionan con seres astrales (Quetzalcoatl con Venus y *Yurupary* con Pléyades) y sus cultos se han extendido en una zona geográficamente muy extensa. Además, Orjuela afirma que „como *Yurupary* el Quetzalcoatl mexicano debió surgir en un principio como personificación de las fuerzas de la naturaleza...“².

Como lo demuestra Román Piña Chan en su libro *Quetzalcoatl, Serpiente Emplumada*, el héroe mítico nahua pasa por un complejo proceso de transformaciones, empezando como el representante de las fuerzas acuáticas y, paso al paso, acogiendo otros atributos y funciones deíficos.

Pero su culto en pleno sentido de la palabra no se desarrolla hasta el siglo XI, con el sacerdote y gobernador de los tolteca Ce Ácatl Topiltzin. En este ser humano, el mito y la historia se funden y en el curso del tiempo, el personaje histórico Ce Ácatl Topiltzin se mezcla con las energías y fuerzas primordiales representadas, encarnadas y deificadas en Quetzalcoatl. El sacerdote difunde el culto de Quetzalcoatl cuyo nombre acepta, y cuyos adoradores dejarán de distinguir entre los dos. Y es en este momento donde *Yurupary* y Quetzalcoatl encuentran los puntos de contacto más cercanos - como dos héroes mitológicos quienes van difundiendo un culto nuevo a la misma vez que se hacen el objeto de éste.

Sin embargo, *Yurupary* no posee las fuerzas creativas como Quetzalcoatl o Viracocha incaico. Él héroe tariana está estrechamente ligado a las fuerzas sociales dentro de un mundo ya hecho y con una sociedad ya establecida. Desde la perspectiva de su función social, *Yurupary* es entonces más cercano a los héroes incaicos como Manco Capac y Mama Ocllo, quienes también desempeñan funciones puramente sociales.

Tomando en consideración aspectos geográficos, podría existir una influencia muy directa entre los tariana del Vaupés y la civilización de los Muisca que se asentó en el altiplano cundiboyacense.

Caicedo compara a *Yurupary* con Chiminiguagua y Bochica de los Muisca. Sin embargo, es errónea la inclusión de Chiminiguagua. En sus escritos, Fray Padre Simón cuenta el mito de Chiminiguagua como lo cogió de la tradición oral de los Muisca:

„Cuando era noche, antes de que hubiera nada en el mundo, estaba la luz metida allá en una cosa grande ... llamada Chiminiguagua en que estaba metida esta luz, que en sí tenía, y luego principió a crear cosas en aquella primera luz, ...“³

Esta descripción no deja dudas de que se trata de una energía primordial y un dios creador del cual *Yurupary*, como ya hemos dicho, está claramente distinguido. Javier Ocampo Lopez, al clasificar varios mitos colombianos, ya introduce los dos en capítulos separados. Chiminiguagua encabeza a los „Mitos astronómicos“ y Bochica va nombrado como primero en „Los mitos de los caudillos y héroes civilizadores“, seguido por *Yurupary*.⁴

El paralelo entre Bochica y *Yurupary* es además muy estrecho temáticamente ya que los dos tratan el tema de las relaciones entre hombres y mujeres y la lucha entre el matriarcado y patriarcado en general - el tema que no aparece en otros paralelos mencionados.

Son varios los puntos de contacto que *Yurupary* como héroe mitológico tiene con sus homólogos en la mitología amerindia. No obstante, *La leyenda de Yurupary* es hasta la fecha el único mito amerindio del héroe civilizador que tiene una versión escrita tan completa y hecha por un miembro de la comunidad en la que el mito estaba vigente. De los otros nos enteramos de varias crónicas hechas tanto por los indígenas, como por los mestizos o españoles, pero se trata de unos textos cortos e insertados entre otros textos de carácter misceláneo.

De aquí, que al buscar los homólogos literarios de *Yurupary* en la literatura precolombina, desaparece el paralelo temático y se presentan trabajos con temas de variada índole.

Yurupary y sus homólogos literarios

La mayoría de las tradiciones literarias de culturas precolombinas no dispone de la escritura u otra forma de representación semiótica, sino que ha encontrado su expresión en la forma oral como el único medio de su arte verbal. Se han recogido mitos, cuentos, canciones, cánticos, oraciones, alabanzas, refranes etc. y con la ampliación del concepto de la literatura se han incluido en ésta todos esos textos orales, ahora ya en una forma transcrita, y se ha empezado a estudiarlos dentro de las literaturas nacionales.

Ya hemos enfatizado el papel de las literaturas latinoamericanas en la constitución de una identidad latina independiente del Viejo Mundo, en el cual las literaturas indígenas representan el elemento diferenciador *par excellence*. Lo mismo se puede decir con respecto a la formación de la identidad nacional, aunque en los términos nacionales se relativiza el carácter diferenciador y se acentúa la búsqueda de lo „representativo“ en el nivel de los países latinoamericanos.

Es sintomático en este contexto el comentario de Caicedo que refleja el deseo de poseer una obra indígena precolombina que sea representativa en el campo de literaturas nacionales de Latinoamérica:

„El complejo de *Yurupary* se extiende por Colombia, Brasil y Perú, pero allá, en el Perú, no los interesa. Ellos tienen otra obra muy bella, me refiero a *Ollantay*.“⁵

Ya que las dos obras de la literatura precolombina más mencionadas en los trabajos de la crítica literaria - *Ollantay* y *Popol Vuh* - provienen del Perú y Guatemala respectivamente, o dicho en términos más generales, de las áreas de unas culturas precolombinas bien consolidadas y con una tradición literaria oficial, y dado que Colombia no cuenta con ninguna

tradición de carácter similar, el propio hecho de comparar los dos con *La Leyenda de Yurupary* representa un reto.

Para hacernos una idea de la comparabilidad de estas tres obras, vamos a establecer las diferencias y los paralelos que existen entre las tres, mirando cuatro aspectos determinadores:

- el origen indígena de la obra
- la transcripción (el autor)
- el ambiente formativo y las tradiciones culturales correspondientes
- la forma y el contenido

Ollantay

Son apasionantes tanto la historia de esta obra como las discusiones que han surgido desde su descubrimiento.

El origen indígena de la obra

Desde el año 1837, en el que fue revelada la existencia de *Ollantay* por primera vez, se ha estudiado y teoretizado sobre su origen. Los participantes en el debate se han dividido en tres campos, según si le atribuyen a la obra un origen incaico, puramente español, o si miran la obra como una síntesis de los dos. El debate todavía no se ha terminado, pero la tercera opinión parece reflejar mejor el carácter híbrido de la obra.

La transcripción

A diferencia de *Yurupary*, no se conoce el autor del manuscrito original escrito en quechua. Los defensores del origen colonial de la obra nombran como autor al cura Antonio Valdez, pero las alusiones a códigos del drama provenientes de los siglos XVI y XVII y las investigaciones hechas por Jesús Lara, el ilustre quechuista boliviano, dejan en claro que el original debería ser mucho más antiguo. Según él, este código original se habría extraviado. El texto más antiguo, que ha localizado, muestra que „la elaboración de la copia corresponde a una mano indígena, mal conocedora de los secretos del castellano“, como este idioma aparece en el título y juegos de la escena.⁶

Ambiente formativo y las tradiciones culturales correspondientes

Lo que encontramos registrado sobre la literatura inca es posterior a la llegada de los españoles. Se trata de traducciones de discursos largos y breves en quechua, que nos dan idea del arte verbal de los incas. Son textos de carácter muy diverso - cantos, danzas, consejos en cuanto al trabajo agrícola, rituales religiosos, alocuciones y leyes-poemas de los Incas etc.¹⁰

Es importante darse cuenta del contexto cultural propio de los textos producidos dentro de una sociedad agraria y guerrera del Imperio Inca, en la que la finalidad de muchos textos era celebrar a los emperadores y consolidar la política centralista.

La forma y el contenido

El manuscrito con el que trabaja Lara, lleva como título *Comedea trageca de Ollantay*.⁷ Los que consideran a *Ollantay* un producto colonial, lo mencionan entre otras obras teatrales como *El Hijo Pródigo*, *Usca Pauca*, *El Pobre Más Rico* etc., que surgieron con el propósito de sustituir la vieja tradición teatral de los Inca. E. B. Aybar dice en su libro *Literatura Quechua* al respecto:

„La mayoría de estas obras teatrales, tal vez todas, parecen haber salido de manos de letrados educados a la española o, por lo menos, en los textos conocidos, han sufrido la influencia técnica y estilística del teatro español. El *Ollantay*, que ha desvelado a innumerables eruditos en el mundo, que no obstante conserva el substrato inca de algún *epos* perdido, en su superficie visible e imperfecta es un producto colonial del barroco español en trance de un romanticismo temprano y virulento.“⁸

De nuevo, como en el caso de *La leyenda de Yurupary*, nos encontramos con varios géneros europeos utilizados para caracterizar una obra indígena - aparece „epopeya“ como el género que proporcionó el material básico y del origen inca a una „comedia trágica“ de la que se aprovechó el teatro español.

De hecho, hay evidencia de que los Incas distinguían en el teatro dos géneros: el *wanka* y el *arámway*. El primero tenía un carácter histórico y celebraba la vida y los hechos de los soberanos y de los héroes del imperio más destacados. El segundo ya abarcaba una temática más amplia, y trataba temas ya menos elevados y más relacionados con la vida ordinaria. Por falta de equivalentes precisos, el castellano identificó el *wanka* con la tragedia y el *arámway* con la comedia.

Como lo demuestra Lara, el *Ollantay* „no es en realidad una tragedia, ni una comedia, ni un drama a la usanza europea“, sino se trata de un *wanka*, compuesto en los años anteriores a la llegada de los españoles⁹.

La tradición inca entonces proporciona su propio término, que incluye ciertas características reconocidas por los términos de „comedia“, „tragedia“ y „epopeya“ y que además caracteriza todo lo particular y propio.

Su organización externa (división en jornadas, actos y escenas) y su forma métrica claramente desvelan la influencia de la cultura europea, pero a la misma vez demuestran ciertas particularidades que delatan el origen inca del autor. Como señala Lara, la versificación no respeta las rígidas leyes métricas observadas por los dramaturgos españoles de la época y aparece un coro que era desconocido en el teatro español.¹⁰

En cuanto al contenido, el carácter historial del pensamiento inca claramente resalta del argumento de *Ollantay*. Todo está narrado en un lenguaje realista, sin elementos mágicos, y aunque no es posible determinar la veracidad de los hechos contados, es muy probable que fueron inspirados por hechos históricos. Aparecen personajes y lugares históricamente documentados y, según el análisis de Lara, la lógica del argumento sigue fielmente las prácticas del Imperio Inca.

El *Ollantay*, como *Yurupary*, formaba entonces parte de una tradición antigua, mucho anterior a la llegada de los españoles. Su función es similar a la de *Yurupary*, puesto que los dos servían para conmemorar los hechos pasados y las grandes hazañas de los antecesores y para reforzar los sistemas políticos y sociales vigentes en las sociedades correspondientes. Al convertirse su contenido en una forma escrita dentro de un ambiente alterado por un choque cultural, los dos han pasado por similares procesos transformativos que han alternado tanto su forma, como su contenido y función original. No obstante, a diferencia de *Yurupary* cuyo contenido en su contexto original forma parte y a la misma vez la explicación de un rito complejo, en el *Ollantay* configuran la forma y el contenido una totalidad autónoma que permite que la obra, en el proceso de la transmisión ambiental, no pierda tanto de su entendimiento original.

El *Ollantay* pertenece a un género antiguo bien definido - o más bien, es una extensión histórica de éste - que formaba parte de una tradición dramática inca, y su esencia como una obra teatral está mantenida en el nuevo contexto. *Yurupary*, por otro lado, al convertirse en un texto independiente, pierde toda su esencia primaria.

Aunque se puede hablar de algunas paralelas temáticas y funcionales entre *Yurupary* y *Ollantay*, el carácter de las dos obras así mirado dentro de un contexto más amplio y general se presenta poco compatible. El verdadero paralelo entre los dos textos reside en su importancia como textos del origen indígena y en la función que desempeñan dentro de las literaturas nacionales peruana y colombiana.

Popol Vuh

Como ya hemos dicho, el primero en comparar a *Yurupary* con *el Popol Vuh* era Javier Arrango Ferrer en su artículo „Dioses, brujos y héroes precolombinos“ que salió en el año 1959. Un par de décadas después, Hector H. Orjuela hace entre los dos literalmente una ecuación al llamar a *La leyenda de Yurupary* „El *Popol Vuh* Suramericano“.

El origen indígena de la obra

El texto original del *Popol Vuh* fue escrito a principios del siglo XVI, por uno o varios indígenas anónimos y desde el principio, a diferencia de *Ollantay*, esta obra fue reconocida como un antiguo testimonio del pensamiento *quiché*.

Transcripción

Orjuela dice que „tanto *La leyenda de Yurupary* como el *Popol-Vuh* fueron escritos por un indio“ y que „su publicación inicial se debió al interés de estudiosos extranjeros“. ¹¹

Según veremos, la autoría de las dos obras presenta no solamente un paralelismo sino también unas diferencias esenciales.

En primer lugar, acerca del autor de los textos del *Popol Vuh* han surgido varias teorías. Primero ha sido nombrado un indígena quiché del nombre español Diego Reynoso. Más probable, sin embargo, parece la conclusión de que el *Popol Vuh* emergió como un trabajo de la lectura y transcripción de antiguos códices, a los que se añadieron relatos varios preservados en la tradición oral y por ello más bien se trataría de un trabajo hecho por varias personas. ¹²

El manuscrito fue descubierto dos siglos después por el Padre Fray Francisco Ximénez, de la Orden de Santo Domingo, quien logró ganarse la confianza de los indios quichés del pueblo de Chichicastenango en Guatemala donde servía de cura. El fraile se puso a traducir la obra al español y, para que se pudiera comprobar la veracidad de su traducción, transcribió todo el texto quiché también.

Ximenez afirma que las historias recogidas pertenecían a doctrinas que los indígenas sabían de memoria y que „de aquestos libros tenían muchos entre sí“.¹³

Sin embargo, el único que ha aparecido es el documento que Ximenez tradujo y cuyo contenido se ha conservado gracias a su transcripción, ya que el original, de nuevo, desapareció.

El ambiente formativo y las tradiciones culturales correspondientes

„Esto lo escribiremos ya dentro de la ley de Dios, en el Cristianismo; lo sacaremos a luz porque ya no se ve el *Popo Vuh*,..

... Existía el libro original, escrito antiguamente, pero su vista está oculta al investigador y al pensador...“¹⁴

Ya los primeros cronistas informan sobre antiguos códices y escritura jeroglífica que las culturas mesoamericanas usaban para registros de sus historias, genealogías de sus reyes, demarcación de las tierras, ceremonias, fiestas, ritos religiosos etc.

No se sabe qué tipo de escritura fue utilizada en el libro original del *Popol Vuh* al que se refiere el recopilador quiché. Adrián Recinos anota en su traducción castellana del *Popol Vuh* que el autor se sirvió probablemente no solamente de la tradición oral, sino también de las pinturas antiguas.¹⁵

Cuál era la verdadera forma del texto o en qué medida sirvió de base para el manuscrito rescatado por Ximénez, ello quedará envuelto en misterio, pero lo cierto es que el *Popol Vuh*, como lo conocemos en la actualidad, tenía su forma gráfica ya en los tiempos precolombinos y era del interés de sus recopiladores elaborar una versión en alfabeto latino para prevenir su pérdida al caer en el olvido la escritura antigua.

La forma y el contenido

El *Popol Vuh*, siendo un conjunto de antiguos códices y relatos de tradición oral, muestra una variedad de códigos culturales lo que supuestamente influye en su estructura. Al comparar las estructuras del *Popol Vuh* y *La leyenda de Yurupary*, Orjuela reconoce el

carácter polifacético de los dos, y considera la primera más compleja „en el esquema externo y su estructuración interna“.¹⁶

Caicedo ya no hace conclusiones evaluativos, sino que solamente señala que las historias de los dos están diseñadas „de manera que cada una de ellas desarrolla su engranaje en el más estricto ordenamiento lógico-lineal, mediante una sucesión gradual y sistemática del asunto a partir de planos anecdóticos.“¹⁷

Comparación del *Popol Vuh* y *La leyenda de Yurupary*

Ya que el *Popol Vuh* y *La Leyenda de Yurupary*, a diferencia del *Ollantay*, pertenecen originalmente al „género“ del mito, se pueden comparar con más facilidad y justificación su contenido, forma y función.

Los contenidos del *Popol Vuh* y *La leyenda de Yurupary*

Ya que a menudo la forma y el contenido se presentan como dos caras de una moneda, varios detalles de los contenidos de las dos obras van a surgir en el análisis de sus aspectos formales. Por esta razón limitaré este capítulo sobre el contenido a las características más generales que las dos obras tienen en común y que los distinguen.

Popol Vuh

El contenido del *Popol Vuh* abarca un espacio temporal muy extenso - desde la creación del mundo y del hombre, hasta los tiempos de la conquista española. La narración entonces se mueve claramente desde la mitología a la historia. El libro se abre con una imagen mítica y poética del comienzo del mundo: „Ésta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo“¹⁸ y termina con concretos datos históricos. El *Popol Vuh* ofrece entonces una visión compleja de la historia y mitología del pueblo quiché.

Se nombra un gran número de personajes tanto divinos como humanos (aproximadamente 150), se menciona una cantidad de lugares (casi 40) y se enumeran varios pueblos (más de 30) que poblaban las regiones de la actual Guatemala.

Al moverse la narración de los tiempos míticos a los tiempos históricos, se incrementa la calidad enumerativa y el lenguaje pierde la calidad poética de la primera parte, adquiriendo un carácter fáctico.

La leyenda de Yurupary

Como vamos a ver, el tiempo de la narración se mantiene dentro de un período relativamente corto que empieza con una terrible epidemia entre los habitantes de la Sierra de Tenúi¹⁹ antes de ser *Yurupary* concebido y termina con el relato de su desaparición en el Oriente, siendo *Yurupary* todavía un hombre joven. También se presenta la historia del origen del pueblo tenuina que ensancha el horizonte temporal de la narración.

La narración se desarrolla en un tiempo mítico y un espacio concreto (se mencionan 7 topónimos, de los que la mayoría corresponde a lugares identificados) y se nombra más de 30 personajes que aparecen dentro de los episodios individuales.

Yurupary, como el héroe principal, trae nuevas leyes para ser impuestas en toda la tierra. Los obstáculos que se imponen a su trabajo mesiánico surgen de la relación frágil y antagónica entre los hombres y mujeres y de la debilidad humana.

Como ya hemos dicho, es un registro mítico de un proceso histórico real - la transformación del matriarcado al patriarcado.

La estructura del *Popol Vuh*

En el *Popol Vuh* se distinguen dos partes con cuatro horizontes (3 prehistóricos y 1 histórico, lo que corresponde a cuatro soles de la cosmología quiché), dentro de las cuales aparece un número de historias relativamente independientes.

La primera parte está dividida en nueve capítulos. Los primeros tres relatan la creación del mundo y parecen más bien arbitrarios, ya que contienen una historia continua de los hechos creativos. En el capítulo IV ya cambia el tema de la creación a la narración de la derrota y la ruina de la gloria de Vucub-Caquix, un semidios orgulloso.

Las historias individuales suelen enlazarse por frases como „ahora contaremos“, „he aquí la historia de“, „ahora diremos“, „ésta es la historia“, „éstos son los nombres“, „ahora referimos“ etc. lo que facilita un cambio del tema y espacio, la introducción de nuevos personajes y el planteamiento de nuevas historias a veces de poca relación directa con las precedentes.

El narrador aparece en primera persona plural y por medio de las frases con función unificadora hace notar su presencia a lo largo de todo el libro. Por ejemplo la historia de la derrota de Vucub-Caquix y sus hijos descrita en los restantes capítulos de la primera parte se introduce con estas palabras:

„Ahora contaremos cómo murió Vucub-Caquix y fue vencido, y cómo fue hecho el hombre por el Creador y Formador.“²⁰

En la escena llegan los semidioses *Hunahpú* e *Ixbalanqué*, los vencedores sobre Vucub-Caquix, y la primera parte termina con la introducción de la siguiente:

„Ahora contaremos el nacimiento de Hunahpú e Ixbalanqué, habiendo relatado primeramente la destrucción de Vucub-Caquix con la de Zipacná y la de Cabracán aquí sobre la tierra.“²¹

La segunda parte entonces cronológicamente precede la primera, ya que en ella se cuenta la historia del padre de Hunahpú e Ixbalanqué y el nacimiento y juventud de los dos.

Entre varios episodios de sus vidas ya de adultos sobresalen las aventuras en el inframundo de Xibalbá. En ninguna parte se refiere de nuevo a la historia de vencimiento de Vucub-Caquix y la única relación entre la primera y la segunda parte es entonces representada por la apariencia de los personajes de Hunahpú e Ixbalanqué y por la narración enumerativa de sus hechos.

La tercera parte reintroduce los Creadores y Formadores *Tepeu* y *Gucumatz* para terminar la historia de la creación del hombre. Se trata entonces del otro lapso temporal y espacial que une la narración de la primera y de la tercera parte, ya que son éstos los dioses progenitores que al principio del libro crean el mundo y se comprometen a crear el hombre. Más adelante en la tercera parte se pasa del lenguaje y espacio puramente mitológico a la relación semihistórica y se relata el origen de la gente quiché, presentándose varios episodios de su historia y búsqueda del territorio. La cronología de la narración ya no se interrumpe hasta el último capítulo de la cuarta parte que presenta una genealogía de las generaciones y reinados de los Quiché.

Ahora miremos la estructura de *La leyenda de Yurupary* y las técnicas de enlace que unen los episodios individuales con el propósito de mostrar lo particular y lo común entre las dos obras en cuestión.

La estructura de *La leyenda Yurupary*

Ya el propio volumen de *La leyenda* señala que se trata de un texto fuera de lo común dentro de la literatura mitológica recogida en el Nuevo Mundo y seguramente dentro de la obtenida en la cuenca amazónica.

Formalmente, el texto no exhibe ningún tipo de división y en este sentido se presenta como un conjunto homogéneo. Sin embargo, en su análisis, Caicedo muestra la complejidad estructural del *Yurupary* y proporciona cuadros esquemáticos de la estructura interna de la obra, en la que distingue dos historias principales con siete interpolaciones y la estructura secuencial intercalada por la estructura interna de oposiciones binarias.

La historia principal cuenta la vida de *Yurupary* y su trabajo civilizador. El narrador omnisciente se mueve en un espacio temporal ahistórico, y empieza por relatar una „terrible epidemia“ que se desató „en el principio del mundo“. ²² De allí se despliega la historia del nacimiento de *Yurupary* y su llegada al pueblo de los tenuinas, donde empieza su misión.

Como en el *Popol Vuh* con las historias de *Hunahpú* e *Ixbalanqué*, el tiempo de la narración del mito amazónico se interrumpe con la interpolación de la historia de Dinari y sus hijos que cronológicamente precede al nacimiento de *Yurupary*. No obstante, el hecho de pasar el narrador omnisciente la voz a *Yurupary* resulta en la conservación del tiempo y espacio:

„Antes de seguir dando las leyes que deben regir los usos y costumbres de la gente de esta tierra - comenzó *Yurupary* - , quiero contarles una historia que nos atañe.“ ²³

A diferencia del conjunto episódico del *Popol Vuh*, cada episodio de *La leyenda* lleva una relación directa a la historia de *Yurupary* y desempeña una función explicativa con respecto al complejo cultural. La historia de Dinari y sus hijos Meenspuin y Pinon explica el origen del pueblo de *Yurupary* y termina con el evento que a su vez abre el libro - la fecundación de las mujeres por Pinón. *Yurupary* mismo aclara el objetivo de su narración:

„Y ahora que conocen nuestra historia, les pido que con buena voluntad me ayuden a cambiar los usos y costumbres de los habitantes de la tierra, según nuestras leyes.“ ²⁴

Como la historia desempeña un papel justificador en la actuación de los pueblos, *Yurupary*, antes de empezar su trabajo de carácter expansivo que va a intervenir en la vida de otras comunidades, decide contar la historia de su pueblo. La interpolación de Dinari entonces no solamente enlaza por medio de unidad espacial y continuidad cronológica varios eventos de

la historia mítica de los tariana, sino que también tiene una función legalizante para la actuación propia de *Yurupary*.

El mismo Levi-Strauss señala que se trata de un mito dentro de otro que guardan una estrecha relación.²⁵ Desde el punto de vista literario se podría hablar de la técnica a la manera de cajas chinas pero problematizada por la secuencia temporal de la narración ya que la historia de Dinari y Pinon no cae dentro de la historia de *Yurupary* solamente como un elemento profundizador sino que a la vez la precede y determina.

Al terminar *Yurupary* su narración, la historia principal continúa ya contada de nuevo por el narrador omnisciente:

„Cuando llegó el día, *Yurupary* fue con sus hombres al lugar donde está la *passuya* nacida de Ualri, y a su sombra contó la historia de su triste origen.“²⁶

La voz del narrador omnisciente cede a la de *Yurupary* una vez más, (la quinta interpolación según el análisis de Caicedo). Se hace otro lapso temporal retrospectivo que sin embargo mantiene la cronología de la narración al ser realizado de nuevo por medio del habla directa:

„Ahora, -dijo-, les contaré lo que sucedió durante nuestra ausencia. Al día siguiente de nuestra partida para Aiari, las mujeres nos buscaron por todas partes ...“²⁷

Los dos eventos paralelos de su estancia en la tierra de los tariana y de la matanza de los muchachos por parte de las mujeres en su ausencia, los reúne *Yurupary* con la frase: „Y ahora ellas van descendiendo el río a la deriva, sin más guía que la corriente“. A eso añade, terminando así su discurso, otra ley de *Yurupary*:

„Sepan ahora que los instrumentos para llorar a los muertos deben ser tocados solamente por el payé o por el tuixaua, cuando lloren a sus parientes y beban sus cenizas.“²⁸

La voz del narrador omnisciente ya no cambia hasta el fin del libro y de esta manera se nos presentan otros espacios y personajes. La cronología se interrumpe varias veces por la necesidad de contar hechos paralelos, pero todos los episodios están estrechamente relacionados por los siguientes motivos (y su combinación):

- la presencia física de *Yurupary* (persecución de los viejos traidores mediante transformaciones fantásticas, historia de Naruna y Date)
- la ejecución o transgresión de sus leyes (historia de Iadié y Calribobó)
- el entrar *Yurupary* en el episodio personalmente para solver problemas surgidos en su ausencia (historia de Curán y Caminda).

Además se crea una coherencia narrativa por medio de enlaces espaciales, temporales y temáticos en cada una de las interpolaciones y por medio de objetos y símbolos que en ellos reaparecen (los símbolos de poder como *matiry*, los espíritus maléficos *Uancten mascan* etc.)

En mi opinión, el *Popol Vuh* demuestra una riqueza temática superior a la de *La leyenda de Yurupary*, pero en cuanto a la estructura, la de *La leyenda* es más compleja. En el *Popol Vuh* aparecen más historias, motivos, personajes etc., pero se juntan de una manera ecléctica y acumulativa - un hecho comprensible puesto que el libro del *Popol Vuh* fue compuesto por varios compiladores. Además, la unidad del libro reside sólo en el hecho de tratarse de la historia mítico-histórica de los quiché, un elemento unificador demasiado general para juntar los elementos individuales dentro de una organización que pueda ser interpretada como una estructura compleja.

El libro del *Popol Vuh* tiene un carácter misceláneo, y es más bien un conjunto de textos relacionados entre sí de la misma manera en la que se relacionan los textos de la Biblia, con la ventaja de ser compilado dentro de unos pocos años por personas que evidentemente colaboraban entre sí durante la elaboración del texto, y quienes entonces podían darle al libro una forma más homogénea. Mirado así, como un conjunto de textos unidos de una manera a la vez historiográfica y antológica, no tiene mucho sentido hablar de una estructura interna subyacente en la totalidad y como hemos visto, es todavía menos justificado hablar de una estructura interna más compleja que la de *La leyenda de Yurupary*. La semejanza estructural entre los dos aparece principalmente en el nivel de los lapsos temporales, sin existir en el *Popol Vuh* tantos puntos enlazadores entre los episodios individuales.

La leyenda de Yurupary, por su lado, presenta al parecer un ordenamiento premeditado y complejo que se materializa en la manera de enlace de los motivos individuales y en su encaje funcional y de carácter mosáico dentro de la historia del héroe civilizador y sobre todo, dentro del tema central que es la relación entre el hombre y la mujer.

Conclusión

La palabra del mito tiene un cierto significado para el hombre quien la concibió y quien construye la realidad del mundo exterior de acuerdo con sus imágenes y otro para el hombre quien la percibe desde una perspectiva alejada y formada por conceptos diferentes.

Como hemos dicho, la diferencia entre el mito y otras formas de expresión yace en la percepción del lenguaje figurativo que contienen. En el mito, el símbolo, la metáfora, el paralelismo etc. están estrechamente apegados a la REALIDAD que explican y constituyen a la misma vez. De aquí la unión entre el LENGUAJE y la REALIDAD.

Por eso, la LITERATURA, al apoderarse del contenido del MITO, aprovecha el caudal de su LENGUAJE FIGURATIVO pero a la vez trastorna y multiplica sus referentes.

La historia literaria de *La leyenda de Yurupary* demuestra el proceso transformativo por el que pasa el mito en un nuevo contexto y revela el cambio de sus funciones. En el caso de *La leyenda*, el ejemplo más notable es la reducción de su función constitutiva en la organización social a la función representativa en la literatura nacional.

Mirada dentro de los criterios de su nuevo ambiente, *La leyenda de Yurupary* representa una obra indígena de mayor importancia que, sin exageración, puede ser comparada con - y hasta en algunos aspectos supera - las obras de tal rango como el *Popol Vuh* guatemalteco.

El proceso transformativo del mito a una obra literaria no es, sin embargo, un proceso unidireccional en el que el mito se convierta en puro objeto de literatura, sino que su inclusión en el campo literario desencadena un proceso recíproco que va redefiniendo el mismo concepto de lo „literario“. Y es precisamente este proceso que ayuda abrir el camino hacia las cascadas escondidas de la palabra aborígen.

Notas (cap. 1-3)

1. Orjuela, Hector H.: *Yurupary, El Popol Vuh Suramericano*, Santa Fe de Bogotá, Ed. Kelly, 1993, pág. 27.
2. Orjuela, Hector H., pág. 38.
3. Reichel-Dolmatoff, *op.cit.*, pág. 203.
4. Durand, Gilbert: *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos, 1993, pág. 18.
5. Eliade, Mircea, *op.cit.*, pág. 22.
6. Orjuela, Hector H. : *Yurupary. El Popol Vuh Suramericano*, Bogotá, Ed. Kelly, 1993, pág. 26.
7. Levi-Strauss, Claude: *Mitologías - De la miel y las cenizas*, Ciudad de México, Fondo de cultura económica, 1978, pág. 227.
8. Véase los artículos de Marcos Fulop sobre „Aspectos de la cultura tukana“ en *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. III, Bogotá, 1954 y Vol. V., Bogotá, 1956, artículos de Rodríguez Lamus, Luis Raul: „La arquitectura de los Tukano“, Vol. VII, 1958 etc.
9. Arrango Ferrer, Javier: „Dioses, brujos y héroes precolombinos“, revista *Mito*, núm. 26, año V, agosto-septiembre, Bogotá, 1959, pág. 140-141.
10. Ayalá Poveda, Fernando: *Manual de Literatura Colombiana*, Bogotá, Retina, 1988, pág. 8.
11. Conversación personal con Cecilia Caicedo, Pereira, Noviembre 1998.
12. Arrango Ferrer, Javier, *op.cit.*, pág. 141.
13. Orjuela, Hector H., *Yurupary. Mito ...*, pág. 140.
14. Reichel-Dolmatoff, Gerardo, *op.cit.*, pág. 281.
15. Orjuela, Hector H., *Yurupary. El Popol Vuh ...*, pág. 28.
16. *Ibid.*, pág. 31.
17. Reichel-Dolmatoff, Gerardo: *Chamanes de la selva pluvial*, Devon, Themis Books, 1997, pág. 306.
18. Osorio de Negret, Betty: „Literatura indígena en Colombia“, Bogotá, pág. 17.
19. *Ibid.*, véase también Hirsch, E.D.Jr.: *The Aims of Interpretation*. Chicago and London, University of Chicago Press, 1976.
20. Reichel-Dolmatoff, Gerardo, *op.cit.*, pág. 275-7.
21. *Ibid.*, pág. 277.

Notas (cap. 4)

1. Caicedo de Cajigas, Cecilia: *Origen de la Literatura Colombiana*, Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira, 1990, pág. 110.
2. Orjuela, Hector H.: *Yurupary, El Popol Vuh Suramericano*, Bogotá, Ed. Kelly, 1993, pág. 63.
3. Rojas de Pérdomo, Lucía: *Arqueología colombiana*, Bogotá, Intermedio editores, 1995, pág. 30.
4. Ocampo López, Javier: *Mitos colombianos*, Bogotá, El Áncora editores, 1988, pág. 47.
5. Conversación personal con Cecilia Caicedo de Cajigas, Pereira, Noviembre 1998.
6. *Ibid.*, pág. 63.
7. Lara, Jesús, *op. cit.*, pág. 63.
8. Bendezu Aybar, *op. cit.*, pág. XV.
9. Lara, Jesús, *op. cit.*, pág. 89.
10. *Ibid.*, pág. 83-85.
11. Orjuela, Hector H., *op. cit.*, pág. 76.
12. León-Portilla, Miguel: *Literaturas indígenas de México*, México, Ed. Mapfre, 1991, pág.178.

13. Recinos, Adrian ed.: *Popol Vuh*, México, Fondo de la cultura económica, 1993, pág. 11.
14. Ibid., pág. 21.
15. Ibid., pág. 163.
16. Orjuela, Hector H.: „Yurupary. El *Popol Vuh* Sumericano“, en *Ensayos de la literatura colombiana*, Quirama, Playa and Janes, 1984, pág. 212.
17. Caicedo de Cajigas, *op. cit.*, pág. 65.
18. Recinos, Adrián, *op. cit.*, pág. 23. ...
19. Ibid., pág. 83.
20. Ibid., pág. 211.
21. Ibid., pág. 48.
22. Orjuela, Hector H., *Yurupary. El Popol Vuh...*, pág. 83.
23. Ibid., 122.
24. Ibid., 147.
25. Orjuela, Hector H., „Yurupary. El *Popol Vuh...*“, pág. 213.
26. Ibid., pág. 147.
27. Ibid., pág. 171.
28. Ibid., pág. 172.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRANGO FERRER, JAVIER: „Dioses, brujos y héroes precolombinos“ en *Mito*, año V, núm. 26, agosto-septiembre, 1959, Bogotá.
- ARRANGO FERRER, JAVIER: „Raíz y desarrollo de la literatura colombiana“ en *Historia extensa*, el tomo XIX, Bogotá, 1965.
- AYALÁ POVEDA, FERNANDO: *Manual de Literatura Colombiana*. Bogotá, Retina, 1988.
- BECERRA, EUDOCIO (BIGIDIMA): *Curso de lengua uitoto*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1997.
- BENDEZU AYBAR, EDMUNDO: *Literatura Quechua*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.
- CAICEDO DE CAJIGAS, CECILIA: *Origen de la Literatura Colombiana*. Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira, 1990.
- CAICEDO DE CAJIGAS, CECILIA: *Yurupary: Antología Poética*. Bogotá, Ed. Tiempo, 1990.
- CARRILLO, FRANCISCO: *Cronistas indios y mestizos - Guamán Poma de Ayalá*. Lima, Editorial Horizonte, 1992.
- CORREA, FRANÇOIS R.: „Por el camino de la Anaconda Ancestral. Sobre organización social entre los Taiwano del Vaupés“ en *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XXIII, Bogotá, 1980-81.
- DETIENNE, MARCEL: *La invención de la mitología*. Barcelona, Ediciones Península, 1981.
- DURAND, GILBERT: *De la mitocrítica al mitoanálisis, Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos, 1993.
- ELIADE, MIRCEA: *Mito y Realidad*. Barcelona, Editorial Labor, 1992.
- ELIADE, MIRCEA: *El Mito del eterno retorno*. Barcelona, Altaya, 1995.
- FRIEDEMANN, NINA S. DE: *Herederos del Jaguar y la Anaconda*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1985.
- FULOP, MARCOS: „Aspectos de la cultura tucana: Cosmogonía“ en *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. III, Bogotá, 1954.
- FULOP, MARCOS: „Aspectos de la cultura tucana“ en *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. V., Bogotá, 1956.

GIRARD, RENÉ: *Des choses cacheés depuis la fondation du monde*. Paris, Grasset et Fasquelle, 1978.

GOLDMAN, IRVING: *The Cubeo, Indians of Northwestern Amazon*. Urbana, The University of Illinois Press, 1963.

GRIFFITH GASETH: *The Empire Writes Back*. London, Routledge, 1999.

HERRERA ÁNGEL, LENOR: „Yurupari y las mujeres“ en *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XVIII, Bogotá, 1974.

HUGH-JONES, STEPHEN: *The Palm and the Pleiades*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

KIRK, G. S.: *El mito - su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona, Paidós, 1990.

KOCH-GRÜNBERG, THEODOR: *Dos años entre los indios*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1995.

LARA, JESÚS: *La Literatura de los Quechua*. La Paz, Librería y editorial Juventud, 1985.

LEÓN-PORTILLA, MIGUEL: *Literaturas indígenas de México*. México, Editorial Mapfre, 1991.

LEVI-STRAUSS, CLAUDE: *Mitológicas - De la miel y las cenizas*. Ciudad de México, Fondo de cultura económica, 1978.

MARTIN, CARLOS: *Hispanoamérica, mito y surrealismo*. Bogotá, Procultura, 1986.

NARBY, JEREMY: *La serpiente cósmica, ADN y los orígenes del saber*. Lima, Takiwasi y Racimos de Ungurahui, 1997.

NIÑO, HUGO: *Primitivos relatos contados otra vez*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976.

NIÑO, HUGO: *Literatura de Colombia Aborigen*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

OCAMPO LOPEZ, JAVIER: *Mitos colombianos*. Bogotá, El Áncora Editores, 1988.

ORJUELA, HECTOR H.: *Yurupary. Mito, leyenda y epopeya del Vaupés*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1983.

ORJUELA, HECTOR. H.: „Yurupary. El Popol Vuh Suramericano“ en *Ensayos de literatura colombiana*. Quirama, Plaza and Janes, 1984.

- ORJUELA, HECTOR H.: *Mitopoemas*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1987.
- ORJUELA, HECTOR H.: *Yurupary. El Popol Vuh Suramericano*. Bogotá, Editorial Kelly, 1993.
- OSORIO DE NEGRET, BETTY: „Literatura indígena en Colombia“, Bogotá. Sin haber podido conseguir más datos acerca del libro en el cual fue publicado el artículo.
- OSSORIO DE NEGRET, BETTY: „Género y lenguaje simbólico en el Amazonas“ en *Colombia: Literatura y cultura del siglo XX*. Washington, Interamer, 1989.
- OSTRAA, MENNO: „Misioneros y antropólogos en el Mirití-Paraná, Colombia“ en *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. XXVIII, 1990-91.
- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- PAVEL, THOMAS G.: *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
- PIÑA CHAN, ROMÁN: *Quetzalcóatl, Serpiente Emplumada*. México, Fondo de la cultura económica, 1995.
- RECINOS, ADRIÁN: *Popol Vuh*. México, Fondo de la cultura económica, 1993.
- REICHEL-DOLMATOFF, GERARDO: *Simbolismo de los indios tukano del Vaupés*. Bogotá, Procultura, 1986.
- REICHEL-DOLMATOFF, GERARDO: *Chamanes de la selva pluvial*. Devon, Themis Books, 1997.
- REISING, RUSSEL: *Unusable past*. New York, Methuen, 1986.
- RODRIGUEZ LAMUS, LUIS RAÚL: „La arquitectura de los Tukano“ en *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. VII, Bogotá, 1958.
- ROJAS DE PÉRDOMO, LUCÍA: *Arqueología colombiana*. Bogotá, Intermedio editores, 1995.
- SAZ, AGUSTÍN DÍL: *Literatura Iberoamericana*. Barcelona, Editorial Juventud, 1978.
- SECHI MESTICA, GIUSEPPINA: *Diccionario de mitología universal*. Madrid, Ediciones Akal, 1993.
- SLAVÍK, IVAN: *Popol Vuh*. Praha, Odeon, 1976.
- SEGURA, NÚÑEZ: *Literatura Colombiana*. Bogotá, Ed. Bedout, 1976.