

Las ambigüedades de los amos de empresa: los desafíos de la modernidad en *De sobremesa* y *La vorágine*

Alberto Villate-Isaza

St. Olaf College

En la novela *De sobremesa* (1896) de José Asunción Silva, José Fernández, el protagonista y narrador, escribe su diario en París y Londres, rodeado de lujosos objetos que resaltan tanto su elevada posición social e intelectual, como su éxito en inversiones bursátiles y explotaciones mineras y agrícolas. A pesar de ésta aparente pertenencia al proyecto de la modernidad, la narrativa de Fernández está construida desde la paradoja que caracteriza a la literatura hispanoamericana del siglo XIX y principios del siglo XX con relación al proyecto de la modernidad. Por tanto, Fernández es también un extranjero en la metrópoli europea: un poeta hispanoamericano llamado despectivamente un *richissime américain*, que a su vez desprecia el comportamiento burgués y práctico del hombre de negocios europeo. Por su parte, en la novela *La vorágine* (1924) de José Eustacio Rivera, Arturo Cova, el protagonista y narrador, escribe su diario en medio de la selva, rodeado por la enfermedad, la explotación y el abandono de las caucherías amazónicas. A pesar de su explícito deseo de

alejarse de la metrópoli, Cova también es un extranjero en la selva: un intelectual de la ciudad capital, incapaz de participar en las rigurosas faenas diarias que la vida en los llanos y la selva demandan. Sin embargo, la supuesta “civilidad” que lo separa de la selva enmascara también características de la “barbarie” que lo relaciona estrechamente con dicho espacio.

En el caso de *De sobremesa*, por ejemplo, la paradoja de la literatura hispanoamericana con relación al proyecto de la modernidad se manifiesta en la obsesiva descripción de objetos lujosos que rodean al personaje José Fernández. Por un lado, la excesiva estilización de los objetos permite apartarlos del discurso utilitario y dotarlos de singularidad mediante una forma de ritualización o mistificación secular. Por otro lado, el fetichismo que crea esta estilización resalta en el objeto su alto valor dentro de la economía de mercado. En palabras de Julio Ramos, “stylization, in the poetics of excess and luxury, rejects the use value of the word in the deployment of its will to autonomy; and yet, in doing so, it remains inscribed as a most elevated form of fetishization, were the word is strict exchange value” (116). Por su parte, en el caso de *La vorágine*, el lenguaje grandilocuente de Arturo Cova y la fatalidad de su incursión por la selva contradicen la denuncia de las condiciones de explotación en las caucherías. Para Carlos Alonso, la selva funciona como una metáfora del lenguaje y Cova como una representación del poeta que fracasa en controlar la fuerza del lenguaje. Así, “*La vorágine* becomes an allegory about the necessity of mediation between the poet and language—a mediation that was conceived by the author in terms of carefully crafted poetic form” (161). Dentro de este argumento de la novela como una *poesis*, “it is not surprising to find therefore the already noted affirmation that the rubber industry ultimately does not yield any profits, even if its presence renders problematic the novel’s selfjustification as a document of social denunciation” (160)¹. La tensión entre el documento de denuncia y el deseo

¹ Incluso Neale-Silva, quien en su clásico ensayo demuestra la veracidad de los hechos descritos en *La vorágine* y llama a la obra de Rivera “a historical record and a social document” (330), critica la efectividad de la denuncia al señalar que “while the novel is essentially accurate, the impression it leaves in the reader is erroneous. Rivera crowded into a simple plot the history of some fifteen long years. The choice of the events, their rapid succession, and the exalted dramatic

de construir una *poesis* genera una ambigüedad en la crítica de *De sobremesa* y *La vorágine* hacia los excesos latentes del discurso racionalista de la modernidad.

Como bien lo demuestran Ramos, en el caso de Martí y el modernismo finisecular, y Alonso, en el caso de la novela regional hispanoamericana de principios del siglo XX, es evidente la paradójica relación entre la literatura hispanoamericana y el proyecto de la modernidad. Para Ramos, la literatura finisecular hace una crítica a la racionalización burguesa al anteponer un valor “espiritual” al mundo dictaminado por las exigencias del mercantilismo. La literatura, entonces, comienza a proclamar su autonomía del poder económico y a convertirse en el vehículo ideal para definir una identidad latinoamericana—nosotros—en oposición a la modernidad de los Estados Unidos e Inglaterra—ellos. Sin embargo, “their paradoxically modern discourse was generated by rationalization, and yet authorized to be its critique” (46). De forma similar, para Alonso, mientras los escritores latinoamericanos invocaban los valores, metas e ideología de la modernidad, se veían en la necesidad de definir un espacio fuera de aquella retórica: “this contradictory rhetorical situation manifests itself textually in that the work adopts a rhetorical mode that it identifies with modernity, and simultaneously proceeds to argue in a way that suggests that that rhetorical mode is somehow not commensurate with the Latin American text” (23).

Los análisis de Alonso y Rincón ponen en evidencia, entonces, que tanto Silva como Rivera comparten, a través de sus personajes, una preocupación por proponer un espacio autónomo que se oponga al espacio hegemónico de la modernidad. Fernández y Cova construyen una narración que describe y se opone, simultáneamente, al espacio que los rodea; ya sea París y Londres en el caso de Fernández o bien la selva amazónica en el caso de Cova. Así, mientras Fernández describe las calles, los cafés y los lujos de la metrópoli europea, también pretende anteponer el valor espiritual y la belleza al positivismo burgués. Como un extranjero en Europa, Fernández enfatiza el valor espiritual del arte en su intento por

atmosphere that pervades the pages of the novel, all contribute to make of *La Vorágine* exactly what its title implies, a vortex of action” (331).

construir un espacio autónomo que defina una identidad latinoamericana en oposición a la europea, tal y como señala Rincón. Por su parte, mientras Cova describe la voracidad de una naturaleza desbordada, también pretende controlar los excesos naturales de la selva a través del lenguaje. Como un extranjero proveniente de la metrópoli, Cova antepone el control lingüístico en su intento por forjar un espacio autónomo que se oponga a la violencia y barbaridad de la selva, como sugiere Alonso.

Igualmente, Silva y Rivera se valen de la ambigua relación de sus personajes con la metrópoli europea y la selva para construir una crítica de la modernidad hegemónica. Por un lado, Silva se vale de su personaje para criticar a la elite latinoamericana que sustenta la construcción de una autonomía cultural con valores económicos y políticos impuestos desde Europa y Estados Unidos². Silva se vale entonces de la contradictoria relación de su personaje Fernández con la metrópoli europea para denunciar a los intelectuales latinoamericanos que sólo aparentan oponerse a los valores culturales impuestos por la modernidad hegemónica. Por otro lado, Rivera se vale también de las palpables ambigüedades de su personaje Cova con la selva para descubrir a quienes priorizan el progreso sólo en términos de ganancias económicas. Rivera desenmascara la impostación de quienes bajo pretextos “civilizadores” se dedican a cultivar explotación y miseria en la extracción de recursos naturales. Silva y Rivera hacen de la relación entre sus personajes y el espacio que los rodea una representación de su propia crítica hacia la modernidad hegemónica. Como espero demostrar a partir de un análisis comparativo de estas dos obras, a pesar de la diferencia de espacios desde los cuales se presenta la crítica hacia la modernidad hegemónica (la metrópoli urbana europea en el caso de *De sobremesa* y la selva en el caso de *La vorágine*), en ambas novelas dicha crítica asume a la subjetividad como un espacio “interior” cuya representación le permitiría a Silva y a Rivera, en teoría, escapar de las prácticas de poder de la modernidad hegemónica.

² Peter Elmore menciona en su ensayo, por ejemplo, que “la novela de Silva ofrece a través de José Fernández un perfil del intelectual latinoamericano en las postrimerías del siglo XIX. Junto a este tema, *De sobremesa* propone también la cuestión de la mimesis artística y, de hecho, dramatiza en su historia misma los atributos y las funciones de la obra de arte en la modernidad” (202).

Sin embargo, al asumir que la representación de la subjetividad escapa de los ejercicios de poder de la modernidad hegemónica, Silva y Rivera ponen en evidencia aquello que Quijano ha denominado como la “colonialidad del poder” (438-39). En otras palabras, como un eco de la relación paradójica de sus personajes con la modernidad hegemónica, la crítica de Silva y Rivera no sólo manifiesta un sistema de producción de símbolos, imágenes y modos de significación dominados por los parámetros impuestos desde la metrópoli europea; igualmente, su crítica a la modernidad hegemónica también descubre que dichos modos de significación se imponen desde el interior, pues, como señala Quijano, la colonialidad “consiste, en primer término, en una dominación del imaginario de los dominados. Es decir, actúa en la interioridad de ese imaginario” (438). Por lo tanto, una comparación entre estas obras demuestra que a pesar de los espacios diametralmente opuestos desde los cuales pretenden construirse las narrativas—la metrópoli urbana y la selva—, la crítica hacia el utilitarismo burgués y hacia la impostada racionalización de la modernidad, por un lado, garantiza la reproducción de modos de significación impuestos por la metrópoli europea, a pesar del deseo de los autores por establecer un modelo autónomo latinoamericano que estuviera “fuera” de la modernidad hegemónica. Por otro lado, esa misma búsqueda de Silva y Rivera por situarse “fuera” y en oposición a la modernidad hegemónica, evidencia también que los símbolos, imágenes y modos de significación impuestos desde Europa tienen como base la exclusión y represión de otros “símbolos o conocimientos que no sirvieran para la dominación colonial” (Quijano 438).

La aparente oposición que sostienen tanto Fernández y Cova—autonomía del arte vs. positivismo burgués, y discurso racionalista vs. la barbarie de la selva—como los autores Silva y Rivera—autonomía cultural vs. imposición de valores europeos, y autonomía en el progreso vs. el imperio de los fines económicos—queda enmarcada por un sólo imaginario europeo que para entonces se había transformado en un modelo cultural universal. Así, mientras sus personajes buscan definirse en oposición al espacio narrativo, Silva y Rivera también buscarían situarse “fuera” del

horizonte discursivo que se les asigna como sujetos poscoloniales³. Esta marginación, en consecuencia, pasaría a reflejar no sólo que “el imaginario en las culturas no europeas, hoy difícilmente podría existir y, sobre todo, reproducirse, fuera de esas relaciones” (Quijano 439), sino también que dicho imaginario se basa en la exclusión de todo paradigma de conocimiento que no tenga como base la división entre el sujeto y el objeto.

I.

Sigo aquí la definición de modernidad hegemónica presentada por Roberto Follari quien la define como un tiempo dominado por “la subjetividad racionalista que pretende el conocimiento objetivo del mundo a fines de dominarlo” (809). Esta tendencia, sin embargo, siempre estuvo acompañada “por una impugnación interna, que buscó reivindicar lo que esa hegemonía dejaba fuera: lo artístico, lo estético, lo extático, lo erótico” (809). De ese modo, es posible pensar en la modernidad no como una categoría universal de la cual no existe un “afuera,” pero más como un modelo, aunque hegemónico, acompañado constantemente por expresiones de rechazo a esta subjetividad calculadora y dominante. A partir de esta definición, la crítica a la modernidad hegemónica de Silva y Rivera propone una alternativa viable que se oponga a los modelos impuestos desde los centros metropolitanos europeos. Sin embargo, es importante señalar también que la crítica de Silva y Rivera queda inscrita en la “colonialidad del poder” precisamente porque se construye desde el paradigma del sujeto-objeto⁴. Al basar su crítica figurativamente en la

³ Me refiero a Silva y a Rivera como sujetos poscoloniales de acuerdo con la distinción que hace Santiago Castro-Gómez en su ensayo “La poscolonialidad explicada a los niños.” Podría hablarse de Silva y de Rivera como “poscoloniales” si se entiende el colonialismo primariamente como un fenómeno que “sirvió para legitimar [un] poder imperial en un nivel económico y político” (20); el cual, para la mayor parte de Hispanoamérica, llega a su fin en la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, es mi intención “destacar la dimensión cognitiva y simbólica” (20) del colonialismo, utilizando el término colonialidad. Así, al llamar a Silva y a Rivera “sujetos poscoloniales,” busco enfatizar su “posición” dentro de un sistema de “expropiación epistémica que condenó a los conocimientos producidos en [las colonias] a ser tan solo el ‘pasado’ de la ciencia moderna” (27)

⁴ Busco seguir en líneas generales la metodología del análisis propuesto por Sylvia Molloy, no sólo porque en él se sugiere una conexión entre Cova y Fernández (493), sino también porque no es mi intención, en ningún momento, disminuir la validez o importancia de la crítica de Silva y Rivera hacia la

representación de subjetividad mediante el artificio de la autobiografía, Silva y Rivera reproducen los paradigmas del sujeto como una categoría “autónoma” y del objeto como una entidad externa al sujeto (Quijano 441). No obstante, a pesar de los espacios tan diversos en los cuales se desenvuelven las obras, y debido al deseo de los personajes y autores por situarse “afuera” de la modernidad hegemónica, esta marginación resulta, a su vez, síntoma del dominio y la represión de los modos de significación impuestos desde Europa.

Vale la pena recordar que tanto *De sobremesa* como *La vorágine* se presentan como si fueran manuscritos en primera persona. Fernández y Cova son en la trama dos reconocidos poetas que deciden dejar sus experiencias por escrito, el primero de sus aventuras por Europa en un “grueso volumen con esquinas y cerradura de oro opaco” (Silva 16), el segundo de su incursión a las caucherías del Amazonas en “el libro de Caja que el Cayeno tenía sobre su escritorio como adorno inútil y polvoriento” (Rivera 175).⁵ Tanto el diario de Fernández en Europa como la narración de Cova en la selva son escritos en primera persona que pretenden tener un valor altamente autobiográfico en el sentido más estricto: la descripción detallada de “la vida interior” de quienes los escriben. La primera persona, junto con otros mecanismos retóricos como el manuscrito encontrado o los cables oficiales, buscan nublar la ficcionalidad de los textos y darles la apariencia de documentos auténticos. Richard Ford, por ejemplo, señala que el prólogo y epílogo donde Rivera pretende renunciar a la autoría del texto son un “truco [que] responde al afán del autor de dar apariencias de realidad a su ficción, de estrechar el lazo entre el lector y el mundo novelado” (308). Ford incluso se refiere en su artículo a las supuestas fotografías de Arturo Cova que aparecen en la edición de Cromos de *La vorágine* (308) y Sylvia Molloy cita a un “crítico español, [que] convencido

modernidad hegemónica, ni tampoco cuestionar la capacidad narrativa de los autores, o especular sobre si es o no deliberada (491).

⁵ Los manuscritos como objetos, uno empastado en cuero y oro, el otro un viejo cuaderno de contaduría, reflejan la narrativa hegemónica de la modernidad que delimita y contiene las narraciones. El relato de Fernández se convierte, literalmente, en un objeto más de alto valor mercantil, mientras que el relato de Cova queda inserto dentro de la dinámica de débitos y réditos de la explotación cauchera.

de la existencia extratextual de Cova, traza una breve historia biográfica del conjetural escritor” (508). Aunque este artificio literario es más elaborado en *La vorágine*, Silva también pretende borrar en *De sobremesa* trazos de su autoría a través del narrador en tercera persona que, similar el prólogo y epílogo de Rivera, sirve de marco a la supuesta lectura que Fernández hace de su diario.

Es necesario recordar también que tanto Fernández como Cova son poetas, escritores de profesión que presentan sus diarios como obras destinadas a un amplio público. En *De sobremesa* la lectura del diario de Fernández se produce luego de las recriminaciones de sus amigos por su falta de producción literaria, y el diario surge como una prueba de las cualidades aún vigentes de Fernández como escritor. En el caso de Cova, igualmente, es evidente que el diario no está dirigido exclusivamente a un único lector como se manifiesta. Por el contrario, como señala Ford, la misma explicación de que el diario va dirigido a su amigo Ramiro Estévez es prueba de su falsedad porque “¿para qué amonestar a lectores que nunca leerán el mamotreto?” (312). El artificio de la autobiografía, enfatizado constantemente por explícitas referencias a la autoría implícita de Fernández y Cova, tiene entonces dos efectos complementarios. Por un lado, resalta el carácter figurativo de las narraciones al presentarlas como la escritura de autores con ambiciones literarias. Por el otro lado, Silva y Rivera, quienes buscan borrar las marcas de su presencia, se hacen visibles al evidenciar con los múltiples artificios narrativos la ficcionalidad de sus obras. Ford mismo apunta a esta contradicción cuando menciona que “lo que no debemos dejar de ver claramente es que el mismo Cova, dentro de su propio marco vital, se ficcionaliza” (314).

Más que resaltar el hecho obvio de que se trata de ficciones y no de documentos históricos, busco enfatizar que la artificialidad de la narración, a pesar de los intentos de Silva y Rivera por ocultarla, se descubre abiertamente. Es decir, con el reconocimiento de la ficción llega también el reconocimiento de que, tanto los personajes Fernández y Cova, como los autores Silva y Rivera, comparten un intento por representar la subjetividad a través del carácter figurativo del lenguaje literario. Más que representar objetos artísticos o naturales, Silva y Rivera pretenden

representar la subjetividad de sus personajes. Sin embargo, Silva y Rivera trabajan arduamente para borrar su presencia como autores precisamente porque su crítica hacia la imposición de valores culturales europeos y el imperio de los fines económicos depende de la presentación convincente de Fernández y Cova como sujetos con aparente referente histórico. Silva y Rivera presentan a sus personajes a través del artificio de la autobiografía, el cual, a su vez, sustenta su postura crítica. Esta dependencia en la representación figurativa de subjetividad reproduce entonces los modos de significación impuestos desde Europa.

Pero un análisis comparativo de *De sobremesa* y *La vorágine* no evidencia solamente una simple insistencia en la paradójica relación de la literatura hispanoamericana con el proyecto de la modernidad. Si bien es cierto que la crítica de Silva y Rivera se opone a la modernidad hegemónica al mismo tiempo que hace parte de ella, su constante deseo de marginación, de situarse “afuera” de la modernidad hegemónica, resquebraja también los límites del presupuesto fundamental del conocimiento como producto de la relación entre el sujeto y el objeto. En su artículo “The Burden of Modernity”, Alonso señala la importancia del término *postitionality* para describir la preocupación de toda producción cultural hispanoamericana por definir su estatus y autoridad, así como su relación con la actividad cultural en los centros metropolitanos (101). Alonso enfatiza la necesidad de todo discurso poscolonial “to demarcate a space, a position from which to speak authoritatively in a horizon of discursivity that assigns a precarious authority to the postcolonial interlocutor” (102). Tomando en cuenta este concepto, entonces, la “posición” desde la cual Silva y Rivera construyen su crítica es la subjetividad, entendida esta como un espacio autónomo y opuesto al objeto externo. A través de la representación figurativa de su subjetividad, Fernández y Cova crean en sus supuestos diarios un espacio interno que describe y se opone al espacio externo de la metrópoli urbana europea y la selva. Es, entonces, desde dicho espacio interno que Silva y Rivera buscan presentar su crítica a la modernidad hegemónica, la cual, sin embargo, se encuentra aún inscrita en parámetros de significación europeos que refuerzan la “precaria autoridad” de los autores. No obstante la inscripción de la crítica en el proyecto hegemónico

de la modernidad, el constante deseo de los autores por situarse “fuera” de la modernidad hegemónica produce también una fractura en la división entre el espacio interno de los personajes y el espacio externo. Así, el paradigma de conocimiento se confunde y la representación del espacio externo—el objeto—, comienza a presentarse con características propias del espacio interno: el sujeto. Esta mezcla de los parámetros de representación descubre, por tanto, la intersubjetividad latente del conocimiento que paraliza (literalmente) la concepción del sujeto como un ente autónomo y aislado, constituido en sí y ante sí (Quijano 442). En dos momentos clave de las novelas, Fernández y Cova pierden la capacidad de distinguir su subjetividad del objeto externo y colapsan inconcientes. Cuando los personajes/narradores pierden la conciencia, el paradigma de conocimiento europeo no puede sostener la diferencia sujeto-objeto y se descubre, en palabras de Quijano, que dicho “paradigma hace posible también omitir toda referencia a otro ‘sujeto’ fuera del contexto europeo” (442).

Si se piensa, como señala Fredric Jameson, en que la representación de la conciencia es uno de los ejes fundamentales de la narrativa hegemónica de la modernidad (53-55), *De sobremesa* y *La vorágine* evidenciarían, precisamente, el carácter paradójico del discurso de la modernidad hegemónica. Es decir, no sólo señalarían la relación paradójica de la literatura hispanoamericana finisecular con la modernidad, pero también las ambigüedades y tensiones al interior mismo del discurso hegemónico de la modernidad. Así, cuando la división sujeto-objeto comienza a fracturarse en las novelas, se descubre, por un lado, que la supuesta autonomía del sujeto es controlada también por prácticas de poder que definen la forma en que el sujeto ha de relacionarse con el espacio; y, por el otro, que dichas prácticas son “parte de una estructura de poder que implicaba la dominación colonial europea sobre el resto del mundo” (443), como señala Quijano. Cuando los parámetros de representación del sujeto y el objeto comienzan a hacerse confusos en las novelas, la narración de Fernández y Cova es interrumpida, anulada, y los personajes “pierden el conocimiento” y caen al piso como fulminados. El espacio histórico de las novelas—la París finisecular o las caucherías del

Amazonas a comienzos del siglo XX—resultaría un elemento secundario en la búsqueda de autonomía ante el dominio de la modernidad hegemónica. *De sobremesa* y *La vorágine* parecen enfatizar, desde una edad temprana, una realidad hoy vigente para el individuo latinoamericano: no por estar en la metrópoli europea se estaría “dentro” de la modernidad hegemónica, ni estando en la selva se estaría “fuera” de ella.

II.

El diario de José Fernández en *De sobremesa* comienza con una crítica hacia “mil páginas de pedantescas elucubraciones seudocientíficas, que ‘intituló ‘Degeneración’ un doctor alemán, Max Nordau” (16). Ésta ácida crítica de Fernández se debe al esfuerzo de Nordau por clasificar, enumerar y etiquetar “las obras maestras que ha producido el espíritu humano en los últimos cincuenta años,” de acuerdo con la supuesta perversión sufrida por el artista. Fernández se rebela contra la reducción positivista del arte y del genio del artista, contra la introducción del arte a un sistema de clasificación “científico” que le otorgue un valor de acuerdo con su funcionalidad o practicidad. En contraposición al ejemplo negativo de Nordau, Fernández se refiere inmediatamente después a dos volúmenes de otro diario, esta vez “del alma escrita, de María Bashkirtseff” (16), para construir, de su imaginación, un retrato de la joven artista que por fin le haga mérito. Fernández imagina con increíble detalle un día en la vida de Bashkirtseff, en el cual “la dulcísima rusa” se dedica a la pintura, a la lectura de Balzac, a la reflexión filosófica, a la música de piano, a probarse nuevos vestidos y a soñar con ser el centro de atención en una tertulia de salón (17-22).

Este elaborado retrato de Bashkirtseff le sirve a Fernández para presentar la autonomía que el arte debe mantener con respecto al discurso positivista y al valor mercantil. El valor espiritual que la práctica del arte le brinda a la artista rusa, solamente puede ser percibido a través de la descripción detallada de su vida interior. Por ello, sólo a partir de la lectura del diario de Bashkirtseff, Fernández es capaz de aventurarse a representar la vida interior de la artista rusa y a señalar cómo por medio del ejercicio del arte y la lectura la tisis que la aqueja retrocede, más que por los

“cáusticos que queman el seno, [o las] aplicaciones de yodo que manchan y desfiguran” (19). El valor del arte, sugiere Fernández, es imperceptible para alguien como el doctor Nordau, quien busca sólo la clasificación de características superficiales. En otras palabras, el arte se retrae hacia un espacio donde libre de la influencia del positivismo pueda lanzar su juicio: “desinterest,” art’s autonomy from ‘practical reasons,’ is what guarantees literature’s authority as a new place for moral judgement, which has been displaced from education, now oriented towards the realization of ‘practical ends” (Ramos 51). Fernández, a través del retrato imaginario de la artista rusa, presenta un espacio autónomo que se oponga al espacio “exterior” de la modernidad hegemónica.

Esta postura de Fernández, sin embargo, es criticada por Silva como problemática. Como lo demuestra el retrato mismo de Bashkirtseff, Fernández es bastante aficionado al lujo que proporciona una exitosa participación en la economía del mercado. En un pasaje de este retrato imaginario, Fernández describe a la artista rusa rodeada de lujosos objetos, despertándose de madrugada dispuesta a continuar sus estudios y trabajo artístico. Cuando se aproxima al balcón para cerrar las persianas, ve pasar un grupo de obreros bajo su ventana. Fernández presenta en su retrato imaginario, por un lado, el deseo de Bashkirtseff de estar en un salón donde “irradie la doble luz de las supremas elegancias mundanas y de las más altas especulaciones intelectuales” (18), y, por el otro, el “miserable” grupo de obreros que pasa bajo su balcón. El espacio que Fernández construye para Bashkirtseff es caracterizado por objetos artísticos—libros, pinturas, esculturas—, pero también por finos objetos prácticos y decorativos. Esta excesiva estilización de los objetos, aunque, como señala Ramos, “compensates for the destabilizing (amoral) flux of money and ‘empty’ life reigning ‘materialism’”(51), también enfatiza las características que le dan al objeto su alto valor mercantil. El grupo de obreros irrumpe en este espacio, supuestamente alejado de la economía del mercado, como un recordatorio de que este espacio “autónomo” tiene su base en un sistema de producción industrial. Silva critica esta ceguera de su personaje, al parecer incapaz de notar las características positivistas y materialistas que sostienen su pretendida autonomía artística.

Para Silva, Fernández reproduce irónicamente la actitud de la clase dirigente latinoamericana de la época hacia el progreso de sus naciones, y la postura ambivalente de una elite artística que construía sus fortunas sobre la base de una clase obrera y campesina para hacer parte de “la sensibilidad” o “el espíritu” europeo. Como se ve en el episodio de los “miserables” obreros que pasan bajo el balcón de la artista rusa, Silva hace de Fernández una representación de las contradicciones palpables en el valor “espiritual” del arte pretendido por la elite intelectual latinoamericana. La posición desde la cual Fernández busca oponerse al proyecto de la modernidad hegemónica es criticada por Silva como inadecuada, porque la supuesta espiritualidad o “alma” de la experiencia estética es desvirtuada por la explotación material de la economía del mercado. Rolando Pérez, por ejemplo, señala que “the aesthete, Fernández, is a mirror reflection of the privileged Colombian businessman/artist, and the historical background that informed his place within Colombian society” (92).

Como menciona Pérez, a través de la ironía Silva hace de Fernández una imagen especular del artista/negociante, bastante común en Latinoamérica a finales del siglo XIX. Una imagen especular porque Fernández no es sólo una reproducción “en negativo”—señala lo que no debe hacerse—, es también, sobre todo, figura. Al incluir el diario de la artista rusa en su propio diario, Bashkirtseff se convierte en una figura retórica que le sirve a Fernández para describir su propia subjetividad: “el amor que a la Bashkirtseff profesamos algunos de hoy, tiene como causa verdadera e íntima que ese Diario, en que escribió su vida, es un espejo fiel de nuestras conciencias y de nuestra sensibilidad exacerbada” (23). Una autobiografía que se vale de otra autobiografía en un juego de espejos o retratos que reproducen otros retratos⁶. Al ser Fernández un poeta y su

⁶ Elmore elabora sobre esta característica de *De sobremesa* al referirse a Helena, el amor platónico que el personaje José Fernández busca por toda Europa. Fernández obtiene una copia de un retrato de Helena, cuyo original es, a su vez, un retrato de la madre de Helena, quien posa como si se tratara de su hija. Helena, entonces, es una alegoría “de la relación entre el intelectual modernista latinoamericano y la cultura de las metrópolis europeas” (204) en la que convergen, por un lado, “la búsqueda de un fundamento atemporal y puro para la obra de arte” (205) y, por el otro, el problema de “las condiciones culturales de la producción y el consumo culturales en la sociedad burguesa” (206).

diario una obra de arte literaria, el espacio autónomo del arte que representa el retrato imaginario de la artista rusa es reconocido y valorado desde el arte mismo. Como en la descripción de la habitación de la artista rusa, dicho espacio es valorado por Fernández mismo quien lo presenta como un lugar construido por él, si bien imaginariamente, idóneo para cultivar la labor artística. Pero además de ser una instancia de “el arte por el arte,” esta valoración del arte descubre también la presencia de un autor implícito conciente de los límites de la figuración. Fernández mismo descubre que su diario se vale explícitamente de representaciones y figuras literarias para construir la subjetividad de su autor. En otras palabras, Fernández presenta su diario, junto con el retrato imaginario de Bashkirtseff, como un intento explícito por representar su subjetividad través del arte. El espacio autónomo del arte, que se opone a la modernidad hegemónica, es a su vez el lugar idóneo para presentar la subjetividad como espacio “interno.”

Esta manifiesta característica figurativa del diario de Fernández evidencia entonces dos factores que Silva trata de ocultar: la subjetividad de Fernández como producto de una representación artística, y su presencia como autor de la obra. Silva, entra a ser parte de su misma ficción, y su crítica contra Fernández no logra escapar en últimas del juego de espejos y representaciones que él mismo ha creado. Como el grupo de obrero que pasa bajo el balcón imaginario de Bashkirtseff, Silva irrumpe en su narración descubriendo las contradicciones de su propio artificio narrativo. La crítica de Silva hacia la elite artística e intelectual latinoamericana tiene como fundamento la representación de la subjetividad de Fernández. Al quedar al descubierto la construcción de dicha representación a través de la literatura, el personaje Fernández pone en evidencia que Silva se vale del carácter figurativo del lenguaje literario para representar la subjetividad de su personaje, tal y como en la trama Bashkirtseff le sirve al mismo Fernández para representar su propia subjetividad. Así, cuando Pérez señala en la cita anterior que Fernández es “a mirror reflection” y “a historical individual” se pone de manifiesto la confusión generada por la dificultad de diferenciar a Fernández como representación irónica de la elite artística latinoamericana y como ejemplo

mismo de la representación de subjetividad a través del arte. La autonomía cultural pretendida por Silva, en oposición a los valores culturales europeos, se construye entonces como una alternativa que no está “afuera” del paradigma de conocimiento de la modernidad hegemónica sujeto-objeto.

Para el caso de *La vorágine* resulta relevante hacer una comparación con el diario de Fernández en *De sobremesa*, dado que Arturo Cova hace énfasis, al menos explícitamente, en la capacidad didáctica de la escritura y no en la autonomía absoluta del “arte por el arte.” Cova menciona que escribe su diario no en busca de “deseos de notoriedad,” sino con el fin de “emocionar a Ramiro Estévez con el brevario de mis aventuras, confesándole por escrito el curso de mis pasiones y defectos, a ver si aprende a apreciar en mí lo que en él regateó el destino, y logra estimularse para la acción” (175). Mientras el diario de la Bashkirtseff era sólo accesible a quienes, como Fernández, fueran capaces de penetrar el “alma” de la artista rusa, Cova pretende que su diario motive a quienes lo lean a liberar de la miseria a los oprimidos caucheros, pero sin el idealismo de una justicia redentora: “siento que en mí se enciende un anhelo de inmolación; mas no me aúpa la piedad del mártir, sino el ansia de contender con esta fauna de hombres de presa, a quienes venceré con armas iguales, aniquilando el mal con el mal, ya que la voz de paz y justicia sólo se pronuncia ante los rendidos” (139). Además de la ya discutida falsedad de la afirmación de que el diario va dirigido solamente a Estévez, al menos explícitamente, Cova matiza el ideal de justicia ante la necesidad de alcanzar un objetivo concreto y enfatiza que podrá valerse de cualquier medio para lograrlo.

Este objetivo que adquiere el ideal de Cova recuerda las palabras que el médico John Rivington le dirige a Fernández cuando éste lo consulta para que cure sus aflicciones: “ese ideal tiene usted que convertirlo en su esposa” (Silva 55), y demuestra que la pretendida oposición de Cova no es ya contra el positivismo burgués, sino precisamente contra el caos de la selva. El rechazo que este consejo produce en Fernández, se transforma en Cova en el deseo de controlar la naturaleza exorbitante y la violencia dominante de la selva. Por lo tanto, el deseo de Cova de envejecer junto a su

compañera de viaje Alicia está acompañado de la búsqueda de un lenguaje poético que domine el paisaje agreste: “Quizá mi fuente de poesía estaba en el secreto de los bosques intactos, en la caricia de las auras, en el idioma desconocido de las cosas; en cantar lo que dice al peñón la onda que se despide, el arbol a la ciénaga, la estrella a las inmensidades que guardan el silencio de Dios” (59-60). Cova identifica en su narración, en un principio al menos, que el carácter figurativo del arte es enmarcado por el discurso racionalista moderno y que éste adquiere un propósito guiado hacia el control de la experiencia estética desbordada. Ante el espacio de la selva, el arte literario debe procurar cierta practicidad y promover la educación, tal y como pretende Cova cuando le promete a Clemente Silva que sus escritos motivarán a las autoridades a tomar acción contra las caucherías: “cuenta usted con que la novela tendrá más éxito que la historia” (112).

Sin embargo, como en el caso de *De sobremesa*, Rivera critica como problemática esta postura de su personaje. Aunque Cova pretende imponer un discurso racionalista que controle el espacio de la selva, él se vale, al mismo tiempo, de los excesos y la irracionalidad para llevar a cabo su plan. Así, el plan de liberación de los caucheros contrasta con el amargo reconocimiento de su falta de pertenencia al espacio agreste de la selva. El “proyecto lógico” (140) que traza Cova para libertar a sus compatriotas de la explotación de las caucherías encuentra su primer obstáculo en “una comprobación humillante: mi fortaleza física era aparente y mi musculatura—que desgastaron fiebres pretéritas—se aflojaban con el cansancio” (144). El discurso racionalista y su deseo de controlar la naturaleza a través del lenguaje contrastan fuertemente con los múltiples fracasos físicos de Cova y su reconocimiento de no pertenecer al espacio de la selva: “esta situación de inferioridad me tornó desconfiado, irritable, díscolo. Nuestro jefe en tales emergencias era, sin duda, el anciano Silva, y principié a sentir contra él una secreta rivalidad” (144).

En un episodio clave para el éxito de su plan, Cova debe convenir unos negocios con la madona Zoraida Ayram. Como el retrato imaginario que hace Fernández de Bashkirtseff, Cova hace un retrato imaginario de Zoraida la noche antes del convenio y la imagina, por un lado, como una

“mujer singular, mujer ambiciosa, mujer varonil,” quien no duda en ayudarse de “su cuerpo cuando el buen éxito del negocio lo requería” (161); y, por el otro, como una mujer en quien “sus grandes ojos denuncian a ratos una congoja sentimental, que parece contagiada por la tristeza de los ríos que ha recorrido, por el recuerdo de los paisajes que no ha vuelto a ver” (162). Además, cuando la madona Zoraida comienza a tocar el acordeón, Cova es el único capaz de entender el mensaje cifrado que encierra la melodía: “mi psiquis de poeta, que traduce el idioma de los sonidos, entendió lo que aquella música les iba diciendo a los circunstantes” (163). Por medio del arte musical Cova penetra “el alma” de Zoraida para descubrir que ella acepta su plan de liberación y les anuncia a los caucheros “una promesa de redención, realizable desde la fecha en que alguna mano (ojalá que fuera la mía), esbozara el cuadro de sus miserias y dirigiera la compasión de los pueblos hacia las florestas aterradoras” (163). El arte se opone al espacio de selva ya no desde el “desinterés” del arte por el arte como sucede en el diario de Fernández, sino desde la practicidad de un plan concreto que permita “corregir” los aspectos negativos de la selva.

Cova se presenta ante Zoraida y con “sincera teatralidad” le dice: “¡No repares, señora, en mis pies descalzos, ni en mis remiendos, ni en mi figura; mi porte es la triste *máscara* de mi espíritu, mas por mi pecho pasan todas las sendas para el amor!” (164 énfasis mío). Como la música de la noche anterior, Cova le revela a Zoraida que su subjetividad es muy diferente de su apariencia. Su figura, que demuestra todas las falencias y necesidades de la selva, no es sino una máscara que cubre el lugar donde habita el ideal: aquella Zoraida de la noche anterior que anunciaba el plan de liberación. Con estas palabras Cova admite que habla desde el carácter figurativo del lenguaje y que tanto él como Zoraida son representaciones. No es sorprendente, por tanto, cuando Cova dice inmediatamente después: “me bastó una mirada de la madona para comprender mi equivocación” (164). Zoraida no lo entiende y le demuestra la irreconciliable diferencia entre el espacio que lo rodea y la representación de su subjetividad. Bashkirsteff y Fernández, por ejemplo, jamás se encuentran y la confrontación nunca es necesaria. Zoraida, por el contrario, es incapaz de responderle a Cova tal y como su representación lo exigía: “tampoco supo

velarse con el espíritu, para hacerme olvidar la hembra ante la mujer” (Rivera 164). El ideal de la noche anterior—la mujer—desaparece ante la visibilidad de la selva—la hembra.

Cova responde entonces con violencia. Dado su deseo de implantar un discurso racionalista en la selva, Cova se ve empujado a continuar su plan mediante los mismos métodos que en principio pretendía rechazar. El “plan lógico” trazado por Cova necesita de la ayuda de la madona Zoraida y, por ello, el énfasis en combatir “el mal con armas iguales” obliga a Cova a adoptar las estrategias impuestas por la selva. Rivera, entonces, se vale de esta ceguera de su personaje para construir el retrato irónico de quienes bajo pretexto civilizador y racional persiguen “el progreso” en condiciones extremas de explotación y miseria. Irónicamente, Rivera pone en palabras de Cova la queja hacia una actitud que el mismo personaje representa: “es el hombre civilizado el paladín de la destrucción” (143). El discurso racionalista moderno como una máscara, como un impostado discurso que termina por transformarse en un plan de caos y violencia. Como señala Alonso, Cova como poeta es incapaz de controlar lingüísticamente el espacio de la selva, de proveer una representación de la misma que domine la exhuberancia de la experiencia estética.

Sin embargo, el retrato de Zoraida hecho por Cova la noche anterior, al igual que el retrato de la artista rusa hecho por Fernández, se muestra abiertamente como representación, como un artificio retórico que le permite a Cova presentar su propia subjetividad. Así, aunque esta representación pretende tener una practicidad que busca imponer el discurso racionalista en la selva, a diferencia de Fernández quien busca apartarse hacia el espacio autónomo del arte, la representación de Zoraida convierte a Cova “en un espectador de [si] mismo” (Rivera 163), en una figura. La confrontación entre Zoraida y la imagen creada por Cova la noche anterior descubre de forma explícita que el mismo Cova no es más que una máscara de Rivera como autor. Se pone así de manifiesto que Rivera participa en *La vorágine* más que como simple editor del supuesto manuscrito, y que la subjetividad de Cova es un producto del carácter figurativo del lenguaje literario. En el momento cuando Cova confronta su propia representación de Zoraida, él es una imagen del mismo Rivera que

se esconde tras su personaje. En ese instante, tanto el diario de Cova como *La vorágine* convergen para presentarse explícitamente como productos artísticos creados para representar subjetividad⁷. Rivera, como Silva, sustenta su escritura en la representación de la subjetividad y, por consiguiente, en uno de los ejes fundamentales de la narrativa hegemónica de la modernidad. La crítica que Rivera presenta contra su personaje principal y contra el impostado discurso racionalista se construye, no completamente en oposición al imperio de los fines económicos, como pretendía Rivera, sino también como parte de la narrativa hegemónica de la modernidad y su paradigma sujeto-objeto.

Ahora bien, es necesario recordar que a pesar de estos momentos en los que se evidencia que la crítica de Silva y Rivera se opone a la modernidad hegemónica al mismo tiempo que hace parte de ella, estos autores buscan también situarse “afuera” de la modernidad hegemónica a través de su crítica al utilitarismo burgués y el impostado discurso racionalista. Entran en constante tensión, por lo tanto, el deseo de adquirir una posición “fuera” de la precaria autoridad que se les asigna desde la metrópoli europea y el paradigma europeo de conocimiento basado en la relación sujeto-objeto. El intento infructuoso de los autores por escapar de esta “precaria autoridad” que se les asigna a través de artificios literarios que borran las marcas de su presencia, se contrapone a la también constante reafirmación del paradigma de conocimiento europeo basado en la relación sujeto-objeto. Esta tensión tiene como consecuencia el debilitamiento de dicho presupuesto fundamental del conocimiento, al descubrir su carácter exclusivista.

⁷ Doris Sommer propone una lectura “feminista utópica” (477) de *La vorágine* que arroja una insospechada luz a mi lectura. Para Sommer, Cova “se hace todo un hombre” cuando deja de insistir en la necesidad de coherencia y en los términos ideales de la rígida oposición que podían distinguirlo de lo masculino; es decir, él se convierte en un hombre cuando reconoce a la mujer como sujeto y como su contraparte, cuando ya no tiene miedo de admitir que la mujer es parte del yo” (478). Mi lectura propone, por su parte, que cuando Cova se ve en la necesidad de confrontar el estereotipo femenino de Zoraida, se descubre abiertamente su subjetividad como representación; es decir, Cova se presenta explícitamente como personaje ficcional cuando se ve en la necesidad de confrontar su subjetividad masculina estereotipada con aquella de la mujer como sujeto externo y no como producto de su imaginación.

Esta tensión irrumpe en dos pasajes reveladores donde la subjetividad de los personajes es anulada y éstos terminan por “perder el conocimiento” y desmayarse. Si bien en un primer momento el retrato imaginario de Bashkirtseff y de la madona Zoraida evidencian que las obras tienen como fundamento la representaciones de subjetividad como espacio “interno” opuesto al espacio “externo,” en estos pasajes a continuación la irrupción de una “voz” indeterminada problematiza la división entre el espacio interno—sujeto—y el espacio externo—objeto. A través del tropo de la prosopopeya, el espacio y los objetos adquieren voz y expresión; a través del lenguaje figurativo literario adquieren una “subjetividad” que borra la misma división entre el sujeto y el objeto que el artificio literario busca construir en primer lugar. Esta contradicción hace que Fernández y Cova sean incapaces de continuar con la representación de su propia subjetividad y pierdan el conocimiento. Igualmente, Silva y Rivera se ven en la necesidad de detener abruptamente su narración, con lo cual se revela el carácter exclusivista del paradigma de conocimiento europeo que censura cualquier tipo de modelo alterno. He aquí el pasaje de *De sobremesa*:

Quise huir para no ver aquello, y las piernas no obedecieron al impulso de la voluntad. Un frío mortal me subió desde los pies hasta la nuca. En la pesadilla sin nombre en que se deshacía mi ser, vi avanzarse hasta mí el reloj de mármol negro, como un ser viviente, y aterrado caminé hacia atrás cuatro pasos. Los doce golpes sonaron en mis oídos lentamente, gravemente, cubriendo todos los rumores de la calle con un ruido ensordecedor, metálico y fino de campanas de oro. Confundidos los punteros en uno solo para marcar la hora trágica del horror supremo, el volante se detuvo, inmóvil, como obedeciendo a un mandato de lo invisible. Espesa niebla flotó ante mis ojos, una neuralgia violenta me atravesó la cabeza de sien a sien, como un rayo de dolor, y caí desplomado sobre el hielo. (196)

Y éste es el pasaje de *La vorágine*:

Mientras discurría de esta manera, principié a notar que mis pantorrillas se hundían en las hojarascas y que los árboles iban creciendo a cada segundo, con una apariencia de hombres acuchillados que se empinaban desperezándose hasta elevar los brazos verdosos por encima de la cabeza. En varios instantes creí advertir que el cráneo me pesaba como una torre y que mis pasos iban de lado. Efectivamente, la cara se me volvió sobre el hombro izquierdo y tuve la impresión de que un espíritu me repetía: “¡Vas bien así, vas bien así! ¿Para qué marchar como los demás?”

Parecióme que mi cerebro iba a entrar en ebullición. Tuve miedo de verme solo, y, repentinamente, eché a correr hacia cualquier parte, ululando empavorecido, lejos de los perros, que me perseguían. No supe más. De entre una malla de trepadoras mis camaradas me desenredaron. (141)

Es importante notar que Fernández quiere huir de su propio reflejo que, como “un cadáver descompuesto,” le devolvían los espejos laterales de la vitrina a la que estaba asomado. Cuando quiere correr, su cuerpo no responde y esta inmovilidad le da paso al tropo de la prosopopeya⁸. El reloj cobra vida y su “voz” cubre todo el ambiente. El tiempo parece detenerse, lo “invisible” detiene el volante del reloj y, finalmente, Fernández pierde el conocimiento. Cova, de manera similar, se encuentra trazando su plan para liberar a los caucheros cuando comienza a experimentar los síntomas. Aunque no hay una inmovilidad completa, el caminar lento y pesado también le da paso a la prosopopeya. Los árboles cobran vida y una “voz” indeterminada le habla directamente. Corre despavorido y despierta, literalmente, atrapado por la selva. En el caso de *De sobremesa*, aunque no hay una voz explícita como en el caso de *La vorágine*, es importante señalar que el reloj y las campanas señalan el momento de la muerte de Helena, la mujer de la cual Fernández se enamora y a quien busca frenéticamente por Europa. El episodio es así la irrupción en la narrativa de la muerte que se manifiesta a través de los objetos. Contrariamente, si bien en el caso de *La vorágine* no se trata específicamente de una manifestación de la muerte, la voz que Cova escucha es la personificación de la naturaleza, de la selva misma que irrumpe para expresar su subjetividad.

Sylvia Molloy elabora sobre el frecuente antropomorfismo en *La vorágine* y lo llama una “gesticulación retórica” que oscila entre la elocuencia de la selva durante las alucinaciones de Cova y sus pretensiones poéticas que le sirven de máscara, fuera de las alucinaciones (500-501). Para Molloy, en *La vorágine* se presenta un ejercicio literario basado principalmente en la comunicación, “relación entre el enunciante y su

⁸ Sigo aquí la definición de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, donde se define a la prosopopeya como una figura retórica “en la que se hace hablar a personajes ausentes, lejanos, muertos, o, incluso, a seres físicos o abstractos personificados” (334).

enunciado [...]. Que esa relación deje de funcionar según las armoniosas e higiénicas líneas ingenuamente previstas por Cova, a medida que éste se va internando en la selva, es, precisamente, el conflicto más importante, el mayor *trastorno* de *La vorágine*” (503 énfasis original). Las palabras de la selva, como señala Molloy, terminan por cubrir la voz del personaje y la comunicación ya no puede darse sino de forma enfermiza: “también dentro de esta perspectiva se explica la composición por destrucción y contagio a la que se somete todo el libro” (503). *La vorágine* como “un texto enfermo” (Molloy 501) sería, para el análisis que propongo, un síntoma de la tensión constante entre el deseo de los autores de adquirir una posición “fuera” de la precaria autoridad que se les asigna y el paradigma europeo de conocimiento basado en la relación sujeto-objeto; el cual, a su vez, manifiesta la “enfermedad” del carácter exclusivista de dicho paradigma. Tanto en *De sobremesa* como en *La vorágine* la comunicación entre el espacio y los personajes está “enferma” desde el comienzo porque sólo hay apariencia de comunicación. En lugar de diálogo, “la voz” del paradigma de conocimiento europeo se impone a través de prácticas de poder que definen la forma en que el sujeto ha de relacionarse y conocer el espacio que lo rodea.

Aunque en el caso de Cova no se trata de una voz que proviene de la muerte, sí se trata en ambos casos de seres abstractos o inanimados que le hablan directamente a los protagonistas. El acto de expresión manifiesta una subjetividad emergente, externa a la subjetividad de los personajes Fernández y Cova. Tanto la voz como la personificación del reloj, las campanas y los árboles están destinadas a representar el espacio que rodea a Fernández y Cova como un ente externo opuesto a su subjetividad. Las calles y vitrinas de París o la naturaleza selvática como representación, similar al caso de los retratos de Bashkirsteff y de Zoraida, pretende complementar la representación que de sí mismos hacen Fernández y Cova. Pero, a diferencia de estos episodios, la representación pretende ser externa a los personajes—no explícito fruto de su imaginación. Además, se trata de entes abstractos o inanimados que evidentemente no podrían “cobrar vida” fuera de los parámetros de figuración literaria. Los límites que separan al espacio y los objetos de los mismos personajes comienzan a confundirse, a

ser representados a partir de los mismos parámetros de figuración literaria: a través del tropo de la prosopopeya. Esta dependencia total en el carácter figurativo del lenguaje literario permitiría pensar que si bien los retratos imaginarios de Bashkirsteff y de Zoraida confirman la paradójica relación de la literatura hispanoamericana con el proyecto de la modernidad hegemónica, como se ha mencionado, estos pasajes también evidencian un modo de significación fundamentalmente exclusivista. La tensión entre los límites que impone la representación de subjetividad a través de la figuración literaria y el intento infructuoso de los autores por escapar de esos límites, produce entonces en las obras momentos de quiebre donde, además de los personajes, Silva y Rivera también atropellan los límites de su propia expresión, y la narración colapsa momentáneamente. La “colonialidad del poder,” en esa medida, se descubre en estas novelas como independiente del lugar físico en donde el colonialismo se produce, pues para el individuo latinoamericano, ni la metrópoli urbana ni la selva proporcionarían un escape de las prácticas de poder “internas” o “subjetivas” del modelo hegemónico de la modernidad.

Obras citadas

- Alonso, Carlos. “The Burden of Modernity,” en *The places of History. Regionalism Revisited in Latin America*. Ed. Doris Sommer. Durham: Duke U.P, 1999, 94-103.
- . *The Spanish American Regional Novel*. New York: Cambridge U.P, 1990.
- Castro-Gómez, Santiago. *La colonialidad explicada a los niños*. Popayán: U. del Cauca, 2005.
- Elmore, Peter. “Bienes suntuarios: El problema de la obra de arte en *De sobremesa*, de Jose Asuncion Silva,” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 22.42: 1996, 201-10.
<http://www.jstor.org/stable/4530858>

- Follari, Roberto. "Posmodernidad." *Pensamiento crítico latinoamericano. Conceptos fundamentales*. Vol III. Ed. Ricardo Salas. Santiago de Chile: Universidad Católica Silva Henríquez: 2005, 805-815.
- Ford, Richard. "El marco narrativo de *La vorágine*." *La vorágine: textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez Vila. Bogotá: Alianza, 1987, 307-15.
- Jameson, Fredric. *A Singular Modernity. Essay on the ontology of the present*. London: Verso, 2000.
- Marchese, Angelo; Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1998.
- Molloy, Sylvia. "Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*." *La vorágine: textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez Vila. Bogotá: Alianza, 1987, 489-513.
- Neale-Silva, Eduardo. "The Factual Bases of *La Vorágine*", *PMLA* 54.1: 316-31. <http://www.jstor.org/stable/458641>
- Pérez, Rolando. "Irony, Love and Political Economy in José Asunción Silva's *De Sobremesa*." *Hispanofilia* 150: 2007. 87-102.
- Quijano, Anibal. "Colonialidad y modernidad-racionalidad." *Los conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas*. Ed. Robin Blackburn. Bogotá: Tercer Mundo, 1992, 437-47.
- Ramos, Julio. *Divergent Modernities. Culture and Politics in Nineteenth-Century Latin America*. Durham: Duke U.P, 2001.
- Rivera, José Eustacio. *La vorágine*. Ed. Juan Loveluck. Caracas: Ayacucho, 1985.
http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=87&begin_at=16&tt_products=20
- Silva, José Asunción. *Obras Completas*. Ed. Eduardo Camacho Guizado y Gustavo Mejía. Caracas: Ayacucho, 1977.
http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=96&begin_at=16&swords=la%20voragine&tt_products=4
- Sommer, Doris. "El género deconstruido: Cómo releer el canon a partir de *La vorágine*." *La vorágine: textos críticos*. Ed. Monserrat Ordóñez Vila. Bogotá: Alianza, 1987, 465-87.