

# ¿Arturo Cova heterónimo?: digestión luso-brasileña y palinodia modernista en la obra de José Eustasio Rivera

Recibido: 01/12/2024 | Revisado: 20/01/2025 | Aceptado: 04/02/2025  
DOI: 10.17230/co-herencia.22.42.7

Jorge Uribe\*

jauribel@eafit.edu.co

**Resumen** Este artículo analiza la relación de José Eustasio Rivera con la literatura en lengua portuguesa, en particular sus lecturas y aproximaciones a autores portugueses en su obra *La Vorágine*. Se relacionan los libros que forman parte de los vestigios de su biblioteca personal, sus interacciones con intelectuales lusófonos y su interés en trazar un diálogo cultural a los dos lados de la línea de Tordesillas. Así mismo, se examina el estatuto de autoría de Arturo Cova. Por último, se propone una revisión de la etiqueta “modernista” para referirse a distintos momentos o particularidades de la producción artística riveriana, buscando trascender fronteras lingüísticas y de la historiografía literaria, y obedeciendo a una motivación cosmopolita.

\* Doctor en Teoría de la Literatura. Profesor de la Escuela de Artes y Humanidades, Universidad EAFIT, Medellín-Colombia. ORCID: 0000-0002-9676-4544.

## Palabras clave:

autoría, biblioteca personal, cosmopolitismo, *La Vorágine*, literatura portuguesa, modernismo.

## Arturo Cova as heteronym? Luso-brazilian digestion and modernist palinode in José Eustasio Rivera's literary work

**Abstract** This article analyzes José Eustasio Rivera's relationship with literature in the Portuguese language, particularly his readings and approaches to Portuguese authors in his work *La Vorágine*. It examines the books that are part of the remnants of his personal library, his interactions with Lusophone intellectuals, and his interest in establishing a cultural dialogue on both sides of the Treaty of Tordesillas line. Additionally, it explores the authorship status of Arturo Cova. Finally, the article proposes a reassessment of the “modernist” label to describe different moments or particularities of Rivera's artistic production, aiming to transcend linguistic and literary historiographical boundaries in pursuit of a cosmopolitan motivation.

**Keywords:**

autorship, cosmopolitanism, *La Vorágine*, modernism, personal library, Portuguese literature.

## **Arturo Cova heterónimo?: digestão luso-brasileira e palinódia modernista na obra de José Eustasio Rivera**

**Resumo** Este artigo analisa a relação de José Eustasio Rivera com a literatura em língua portuguesa, em particular as suas leituras e aproximações a autores portugueses na sua obra *La Vorágine*. Relacionam-se os livros que fazem parte dos vestígios da sua biblioteca pessoal, as suas interações com intelectuais lusófonos e o seu interesse em estabelecer um diálogo cultural em ambos os lados da linha de Tordesilhas. Além disso, examina-se o estatuto de autoria de Arturo Cova. Por fim, propõe-se uma revisão da etiqueta “modernista” para referir-se a diferentes momentos ou particularidades da produção artística de Rivera, procurando transcender fronteiras linguísticas e da historiografia literária, e obedecendo a uma motivação cosmopolita.

**Palavras-chave:**

autoria, biblioteca pessoal, cosmopolitismo, *La Vorágine*, literatura portuguesa, modernismo.

## **Rivera y la lengua portuguesa: coordenadas para un mapa transfronterizo**

El conocimiento que José Eustasio Rivera (1888-1928) tenía de la lengua portuguesa; su familiaridad con la literatura escrita en Brasil; su interés por la producción literaria inspirada en el territorio amazónico y el sertón, quedan demostrados por los libros que adquirió, leyó y que en algunos casos lo acompañaron durante su periplo de funcionario público colombiano en Perú, México, Panamá, Venezuela, Brasil, Cuba y, finalmente, EE. UU., aun si la dispersión de sus pertenencias impide hoy dar cuenta de la totalidad de ese acervo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Existen importantes trabajos sobre los fondos de Rivera. Debo mi agradecimiento a Norma Donato y a Efrén Giraldo, quienes primero llamaron mi atención hacia estos materiales, y a Blanca Lilia Forero quien generosamente me acogió en la Biblioteca Mario Valenzuela de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, y puso a mi disposición las imágenes usadas en este artículo. Cf. Forero (2022), Donato (2024) y Millán (2024). Agradezco en igual medida a Nicolás Duque-Buitrago, por sus recomendaciones de lectura y sus respuestas a mis preguntas sobre el fondo Rivera en la Universidad de Caldas.

De manera consecuente, la crítica riveriana ha estudiado la incidencia y la resonancia que las obras de ciertos autores brasileños -en especial de Euclides da Cunha- pueden haber tenido en el escritor huilense (cf. Bernucci, 2020-2024; Rivera, 2023).

Los remanentes de la biblioteca personal de Rivera constituyen un acervo trilingüe en el cual el portugués está más representado que la lengua inglesa, a pesar de los meses de residencia en EE. UU. hasta su muerte. Meses en los que Rivera se propuso adquirir una cuarta lengua, por lo menos de ingesta, dado que el francés lo conocía desde su juventud, con una suficiencia que, según cuenta su biógrafo, le permitió leer en el original a sus “dioses tutelares” juveniles: los esteticistas parnasianos Théophile Gautier y Leconte de Lisle (Neale-Silva, 1960, p. 115).<sup>2</sup> Aunque Rivera no anotaba sus libros con la constancia que permitiría afirmar que su biblioteca constituye un tesoro de *marginalia*, como las de Coleridge o Schopenhauer, sí dejó señales de un dominio funcional de la lengua portuguesa con destaque y anotaciones que acompañaron su familiarización con el acervo literario del país vecino.

Un caso particularmente relevante de lectura anotada está en su ejemplar del libro *Compendio de História da Literatura Brasileira* (1909) de Sílvio Romero y João Ribeiro.<sup>3</sup>

Por ser pocas, en relación con el número de libros preservados, la presencia o ausencia de *marginalias* no es garantía de instancias de lectura atenta, como sí sucede en otras colecciones (cf. Pizarro *et al.*, 2010). En la mayoría de los casos, el propietario se limitó a inscribir su nombre en los frontispicios, o la fecha y el lugar de adquisición. De cualquier modo, la posesión de ciertos libros apunta hacia una oportunidad de lectura que en algunos casos es sugestiva.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> La lista de libros incluye un diccionario inglés-español y una gramática del inglés, al igual que un diccionario de francés-español (Millán, 2024).

<sup>3</sup> Siempre que se trate de los libros del fondo Rivera de la Biblioteca Mario Valenzuela se ofrecerá el vínculo de acceso al catálogo digital: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/67210?show=full&locale-attribute=pt>.

<sup>4</sup> Se destaca la presencia de Machado de Assis, en la forma del libro *Poesías Completas* (1909) y en un capítulo de la *Historia da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*, de José Veríssimo (1916). Jaime Mejía Duque (1988) sugiere que en el contexto latinoamericano, antes de *La vorágine*, solo se puede encontrar una novela con una complejidad temática y estructural semejante en Machado de Assis.

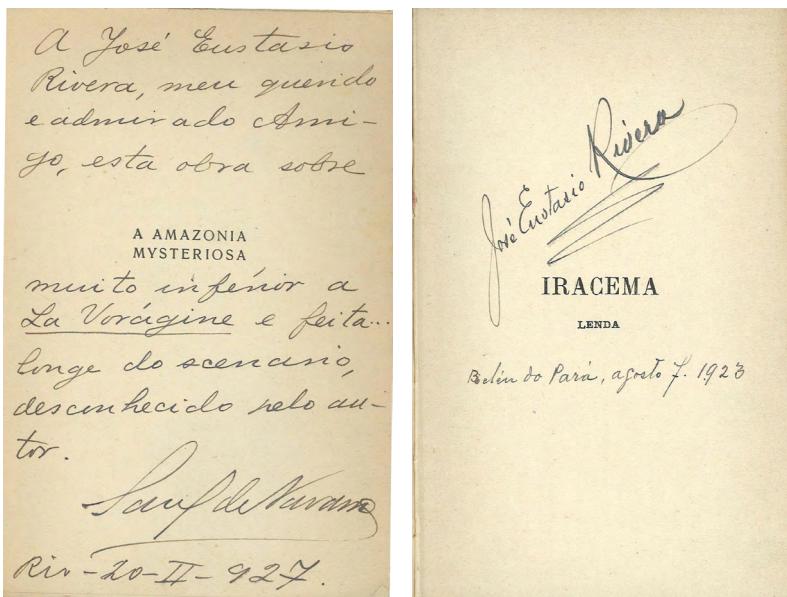
Los libros contienen suvenires del largo viaje de Rivera por el río Amazonas, en frontispicios fechados y firmados en Manaus y Belém do Pará (v. imagen 1). Algunos contienen dedicatorias de colegas de la otra margen, las cuales sugieren un vivo interés por cruzar la frontera entre la América española y la portuguesa -pase aquí el anacronismo- en busca de un intercambio a contrapelo de los preceptos de Tordesillas. Entre esos intelectuales se destaca Saúl de Navarro (1890-1945), seudónimo de Álvaro Moreira de Souza, periodista y autor de unas *Prosas Rebeldes* (1922) y de *O espíritu iberoamericano* (1928), ofrecidos a Rivera con notas de admiración en portugués, en 1925 y en 1928, respectivamente.<sup>5</sup> Junto con la interlocución sobre literatura e identidades americanas que llevaron a Rivera a llamarlo “hermano mental” (cit. en Bernucci, 2024, p. 358), Navarro prestó sus servicios como divulgador de *La Vorágine*, y sus acciones le ganaron el mérito de ser incluido por Miguel Rasch Isla, amigo íntimo de Rivera, en la “labor simultánea y recíproca, [para] la aproximación intelectual entre Brasil y Colombia” (Bernucci, 2024, p. 356).<sup>6</sup>

Un producto de esta convergencia pudo ser el desarrollo de una conciencia comparatista respecto a la inscripción literaria del territorio americano como fenómeno que trascendía la frontera lingüística: “Tu libro es superior al *Infierno Verde* [1908] de Alberto Rangel” (cit. en Bernucci, 2024, p. 357), le comunicaba Navarro, por ejemplo, acerca de los cuentos o cuadros de costumbres del autor pernambucano. Estas constataciones permiten encuadrar la reprensión de Rivera al crítico Luís Trigueros (seudónimo), en 1926, tras un intento de clasificarlo a él como epígonos de Euclides da Cunha: “Tú sabes que en la relatividad de nuestro medio y de nuestro ambiente, estamos Miguel Rasch Isla y yo mejor enterados que tú del movimiento literario en el Brasil [...]” (cit. en Ordóñez, 1987, p. 69).

<sup>5</sup> Véanse los libros dedicados: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/67312>; <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/67324>.

<sup>6</sup> Navarro entregó la novela a Ronald de Carvalho (1893-1935) (Bernucci, 2024, p. 358). Poeta carioca que participó en la revista *Orpheu* 1, efígie del “primer modernismo portugués” (Dix, 2015); e integró el grupo de creadores de la *Semana de Arte Moderna* de São Paulo, y de la también modernista revista *Klaxon* (1922), junto a Mário y Oswald de Andrade. También compuso un libro de poemas intitulado *Toda a América* (1925).

Imagen 1. A *Amazonia Mysteriosa* de Gastão Cruls, e *Iracema* de José de Alencar



El ejemplar de *A Amazonia Mysteriosa* de Gastão Cruls, fue enviado desde Rio de Janeiro y dedicado a Rivera por Saul de Navarro, en febrero de 1927. El de *Iracema*, de José de Alencar, lo compró Rivera en Belém do Pará, en agosto de 1923. Fuente: Fondo Rivera, Biblioteca Mariano Valenzuela, PUJ, Bogotá.

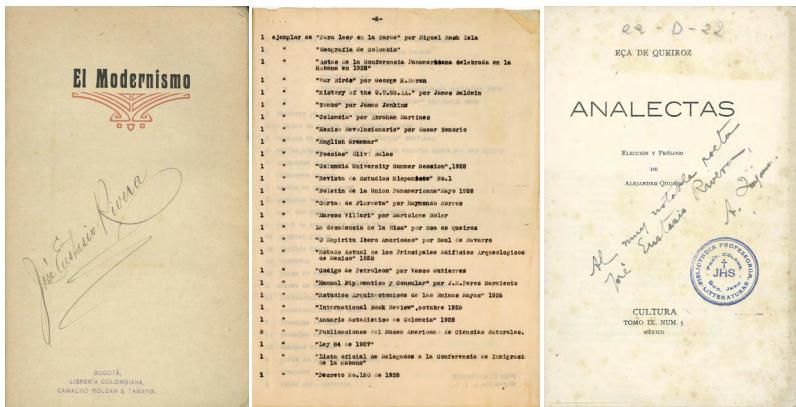
Otro hecho que revelan estos libros, y que cobra más relevancia al estar acompañado de una curiosa declaración en el contexto de la primera recepción de *La Vorágine*, es que la lengua portuguesa que Rivera aprendió no se circunscribía al Atlántico americano. Por el contrario, su biblioteca traza caminos de continuidad, contraste y dislocación hacia la producción literaria de ciudades como Coimbra, Porto y Lisboa. Entre los portugueses catalogados en el fondo Rivera se cuentan el poeta de la anticlerical *A Velhice do Padre Eterno* (1885) y de la wordswortiana *Oda à Luz* (1904), Guerra Junqueiro;<sup>7</sup> el tardorromántico Júlio Diniz, *Poesías* (1921);<sup>8</sup> Agostinho de Campos y Alberto d’Oliveira, compiladores de *Mil trovas populares portuguesas*

7 <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/67230>.

8 <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/67310>.

(1917);<sup>9</sup> y, en un prefacio del libro *Contrastes e Confrontos* (1919) del ya mencionado Euclides da Cunha, el erudito sebastianista Sampaio Bruno.<sup>10</sup> En el libro *El Modernismo*, del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, existe un capítulo -“La poesía portuguesa”- en el cual se hace mención a varios autores lusitanos, incluidos Cesário Verde, António Nobre, Eugénio de Castro y el “diabólico” Gómez Leal (Gómez Carrillo, 1913, p. 228).<sup>11</sup>

Imagen 2. Firma de Rivera; catálogo, y dedicatoria de A. Quijano



Portada de *El modernismo*, de Enrique Gómez-Carrillo, firmada por Rivera. Segunda página de la lista de posesiones de Rivera en Nueva York, redactada por el cónsul colombiano después de la muerte del poeta, con mención a *La decadencia de la risa*, de Eça de Queirós. Portada de *Analectas*, de Eça de Queirós, con dedicatoria del traductor Alejandro Quijano. Fuente: Fondo Rivera, Biblioteca Mariano Valenzuela, PUJ, Bogotá.

A este conjunto se le suman dos libros del nacido en Póvoa de Varzim: José María Eça de Queirós, un caso que merece particular atención porque pone de manifiesto la dispersión actual de la biblioteca riveriana. El fondo de la Biblioteca Mario Valenzuela solo conserva el libro *Analectas* (1919), traducido por el mexicano Alejandro Quijano, quien seguramente le ofreció este ejemplar

9 <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/67237>.

10 <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/67322>.

11 <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/67330>.

dedicado a Rivera durante su embajada cultural en México, en 1921 (Neale-Silva, 1960, pp. 197-203). El título *La decadencia de la risa* aparece en el inventario *post mortem* de las pertenencias recuperadas en el apartamento-oficina de la Editorial Andes, en Nueva York (Duque-Buitrago, 2024; Millán, 2024), pero está desaparecido en la actualidad. Con seguridad, se trataba de un ejemplar de la editorial española Biblioteca Nueva, traducido y prologado por Andrés González-Blanco en 1924. Dada esta dispersión del acervo, es plausible que otros libros puedan encontrarse mientras avanzan los trabajos de recuperación y restauración de los fondos de Rivera.

Respecto a los libros identificados, cabe anotar que ambos son antologías de la obra de Eça, compuestas por cuentos, cartas y ensayos publicados en periódicos, reunidos originalmente en portugués en varios volúmenes, y un capítulo de la novela póstuma *A Cidade e as Serras* (1901).<sup>12</sup>

Son en su totalidad textos representativos de un “último Eça” (Eça de Queirós, 2014, p. 24); uno que, al final de su vida, escribió para periódicos al compás de su trabajo diplomático, mientras ensayaba una revisión crítica del programa estético que había dado al mundo las novelas *O Crime do Padre Amaro* (1875-1880), *O Primo Basílio* (1878) y *Os Maias* (1888), que lo hicieron famoso sin dejarlo satisfecho como artista. Constatar esta presencia en la biblioteca de Rivera es el primer paso *-um primeiro andar* (cf. Andrade, 2017, p. 18)- en la configuración de un marco de referencia productivo que, como se discutirá de aquí en adelante, tendría incidencia en la modelación de una poética narrativa de *cuño moderno*, identifiable en la patente originalidad de *La Vorágine*.

La información hasta aquí reunida sería apenas una curiosidad documental, si su recuperación no estuviera motivada por una declaración del propio Rivera en el contexto de la primera recepción

<sup>12</sup> *Analectas* contiene: “Carta de Fradique Mendes a Carlos Meyer”; el cuento “José Matías”; “¡El suave milagro!; “Carta de Fradique Mendes a Madame S.” y el capítulo iv de *A Cidade e as Serras*. En *La decadencia de la risa* constan: una selección de *Notas Contemporáneas*, incluido el ensayo “La decadencia de la risa”; tres Cartas de Inglaterra; la “Última carta de Fradique Mendes a Eduardo Prado” sobre Brasil; la carta de Eça a Camilo Castelo Branco; el ensayo sobre “El ‘Francesismo’” y “El testamento de Mecenas”; tres cartas familiares y billetes de París; y, por último, la nota de *Ecos de París*, sobre “El emperador Guillermo”.

de su obra maestra. En la entrevista “Una hora con José Eustasio Rivera”, de febrero de 1926, el autor, casi con 38 años, respondía así a la pregunta sobre la influencia de algunos maestros en su obra: “—No me pregunte eso porque yo no tengo obra. Hay sí novelistas que han creado *figuras* que yo hubiera deseado haber hecho, por ejemplo, algunas de Eça de Queiroz [sic]” (Ordóñez, 1987, p. 23; énfasis añadidos). Y prosigue la entrevista:

- ¿La escuela literaria que más lo entusiasma?
- En eso yo no tengo preferencias. *Cualquiera que sea capaz de expresar la vida, ya directamente, o ya velada un poco por la imaginación.*
- ¿Qué otros literatos le satisfacen plenamente?
- D'Annunzio; el noruego Ibsen. Últimamente he leído un libro que me ha llamado mucho la atención: la novela *Ifigenia*, de la escritora venezolana Teresa de la Parra. En la literatura femenina americana creo que no haya otra obra comparable de las que yo conozco (Ordóñez, 1987, p. 23; énfasis añadidos).

Teresa de la Parra y su novela magníficamente titulada *Diario de una señorita que se fastidia* (1924) merecen un estudio completo. El italiano D'Annunzio, quien acompañó a José Asunción Silva en su noche suicida, será tratado de manera implícita en las siguientes líneas; mientras que Ibsen surge aquí como la primera señal de un principio dramático que subyace a la obra de Rivera, y cuyo análisis es la motivación de este artículo. Destáquese primero el uso del término “figuras” asociado a los actantes de la narrativa del portugués. ¿A qué *figuras* se refiere Rivera? ¿Se limitaba su conocimiento a aquellos dos libros en los vestigios de su biblioteca personal, o era más vasta su exposición a la obra de Eça? En cualquier caso, merece un análisis la preponderancia otorgada al portugués como referente artístico, tratándose de un autor que tematizó su condición de cosmopolita-provinciano, obcecado por las influencias del “francesismo” (Eça de Queirós, 1924, pp. 177-215) como obstáculo para el desarrollo de un arte y de una literatura universal y sin atributos, escrita de manera autónoma desde las márgenes de la hegemonía capitalista con sede en París, Londres y, de forma progresiva, Nueva York.

Parisino como pocos portugueses de su tiempo, Eça imbricó en su poética narrativa una revisión de los modelos extranjeros y una digestión, a veces incomprendida, de sus lecturas de Flaubert, Zola,

Hugo y Balzac, para ampliar las posibilidades expresivas de la lengua literaria portuguesa. El autor de *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900-1929), se propuso reescribir al satánico Baudelaire, entre otros, para abrir las sendas de un horizonte literario que inscribiera a Portugal en la “república mundial de las letras” con sede en París (Casanova, 2001, pp. 115-125), o en la más antigua idea de *Weltliteratur* goethiana (cf. Gutiérrez Girardot, 2004, p. 30), sin dejar de reflexionar sobre cómo esa voluntad de integración era, de manera simultánea, sino e ideal de superación del provinciano qua provinciano. La condición marginal del cosmopolitismo portugués fue resaltada en analogía con la de los autores suramericanos por Jorge Luis Borges, abogando quizá en causa propia:

A fines del siglo xix, Groussac pudo escribir con veracidad que ser famoso en Sudamérica no era dejar de ser un desconocido. Ese dictamen, por aquellos años, era aplicable a Portugal. Famoso en su pequeña e ilustre patria, José María Eça de Queiroz [sic] (1845|1900) murió casi ignorado por las otras tierras de Europa. La tardía crítica internacional lo consagra ahora [1947] como uno de los primeros prosistas y novelistas de su época. [...] El autor se define como realista, pero ese realismo no excluye lo quimérico, lo sardónico, lo amargo y lo piadoso. Como su Portugal, que amaba con cariño y con ironía, Eça de Queiroz descubrió y reveló el Oriente. [...] En el año final del siglo xix murieron en París dos hombres de genio, Eça de Queiroz y Oscar Wilde. Que yo sepa, nunca se conocieron, pero se hubieran entendido admirablemente (Borges, 1985, s. p.).

Junto con la problematización de la etiqueta “realista”, presente también en la respuesta de Rivera, el cosmopolitismo de Eça es caracterizado por Borges como un arraigo que se desdobra en una dialéctica sentimental. De esta condición es síntoma una cariñoso-ironía, que sintetiza el proyecto queirosiano (cf. Sacramento, 2002). La mención a Oscar Wilde parecería una mera casualidad, pero es en realidad iluminadora. Wilde también fue un cosmopolita-marginal, en más de un sentido, y tanto él como Eça fueron pioneros y precursores, desde sus respectivas periferias, de un modernismo que posibilitó arriesgadas apuestas a la hora de escribir literatura, y también de vivir, en diferentes partes del mundo durante la primera mitad del siglo xx (Molloy, 2012, p. 41).

Esa genealogía libresca y cultural creó el horizonte de expectativas para una literatura que reinterpretaba los fundamentos keatsianos de la *negative capability* y del *chameleon poet* románticos para promover la coexistencia de los opuestos en términos de ideación estética y elevarse, productivamente, por encima de la paradoja de Calibán en el siglo XIX:

*The artist is the creator of beautiful things. / To reveal art and conceal the artist is art's aim [...] / The nineteenth century dislike of realism is the rage of Caliban seeing his own face in a glass. / The nineteenth century dislike of romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in a glass. / [...] No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved. / No artist has ethical sympathies. Ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style. / [...] Diversity of opinion about a work of art shows that the work is new, complex, and vital. / [...] All art is quite useless* (Wilde, 2003, p. 18).

La caricatura de Wilde implica un rechazo del esquematismo bipartidista que separaba de una manera radical, en América y Europa, al “realismo” del “romanticismo”, demandando adhesiones petrificantes. En esa caricatura también está la semilla de un nuevo arte impersonal (cf. Eliot, 1919, p. 55).

## **La crisis fronteriza en la historiografía literaria. Rivera entre dos siglos de modernismos**

Como miembro circunstancial de la denominada “Generación del Centenario” en Colombia (Neale-Silva, 1960, p. 166), Rivera se vio impelido a practicar la revisión, invención o hallazgo de ese ejercicio de abstracción denominado *identidad nacional*, a su vez metonimia de un imaginado concepto de nación, siempre prospectivo a pesar de sus pretensiones genealógicas (Anderson, 1991, pp. 24-28). Sin duda, este contexto favoreció la exaltación del componente nacionalista de *La Vorágine*, identificado desde su primera recepción:

[...] tiene el mérito, no pequeño, de ser una novela esencialmente nacional, nuestra. Y eso es precisamente lo que hoy se les pide a los escritores de la América hispanoparlante. Los europeos, sobre todo, están cansados de hallar en nuestros libros un calco más o menos feliz de los suyos (Castillo, 1987, p. 43).

El comentario de Eduardo Castillo hace convivir el discurso reivindicativo identitario con una aspiración de complacencia heterónoma que raya en la *xenodulia*, tornándose representativo de una fuerza modeladora contradictoria que operaba en tiempos de Rivera. La presión por los dos frentes se tradujo en apropiaciones psicológicas y estilísticas por parte de artistas que buscaron una crítica de arte autoafirmativa y autónoma, que respondiera de manera alterna, y según conveniencias circunstanciales, a la pregunta de por qué y para quién es lo *propio* (Jiménez, 2002, p. 98).

Para 1900, año en el que Eça murió sirviendo de cónsul en París, y Wilde como expresidiario exiliado, no era solo la *identidad nacional* la que se encontraba en disputa en el país de la Guerra de los Mil Días. Rivera tenía doce años, Colombia había abandonado el federalismo, restituido a la Iglesia católica como factor de regulación social, y la independencia de Panamá estaba a la vuelta de la esquina. También era época de debates acerca de las fronteras de los movimientos literarios y de la misión de artistas e intelectuales. Los hispanistas ultramontanos, como Miguel Antonio Caro (1843-1909), prescribían un sentido moral del bien-pensar y bien-escribir, desde la convicción de que la literatura es un vehículo de algo más importante (Jiménez, 2002, p. 25). Otros, como Baldomero Sanín Cano (1861-1957), concebían el arte, desde la crítica estética de matriz kantiana, como un modelo de autodeterminación con tendencias excéntricas y exotizantes<sup>13</sup> (Jiménez, 2009, p. 102).

En el meollo de ese debate estaba el término “modernismo”, que según el bando conservador denotaba un manierismo “afeminado” (cf. Gutiérrez Girardot, 2004, p. 24), enemigo de las estructuras sociales fundamentales, como la Iglesia y la tradición, y sinónimo de decadencia:

[...] un Rivera (me refiero al sonetista) no emocionan profundamente, ni alumbran las reconditeces del espíritu. Es que son, más o menos, hijos del modernismo literario que encabezó Darío [...] en ellos predomina un sentido de la forma que es anuncio de la anarquía y la descomposición que han de venir después (Maya, cit. en Jiménez, 2002, p. 35).

<sup>13</sup> Cabe anotar que, según David Jiménez (2009), para Baldomero Sanín Cano el modernismo tendría una génesis doble en América, de la que participaban conjuntamente Darío, por el lado de la poesía, y autores como Rodó y José Veríssimo, por el lado de la crítica y la historiografía literaria (2009, pp. 125-126).

El otro bando exaltaba el término asociándolo a “un tipo de inteligencia dispuesta a la novedad, unida a la [...] sensibilidad moderna, abierta siempre a nuevas sensaciones” (Jiménez, 2009, p. 128), y confiaban en su favorabilidad para consolidar un arte y un pensamiento nuevos en Hispanoamérica (cf. Rama, 1983).

Una parte de la fortuna crítica riveriana se ha sentido cómoda con la idea de que *La Vorágine* alcanza la superación del estilo “modernista” de Rivera que, llevado a su clímax en *Tierra de promisión* (1921), lo anclaba a una tradición anterior y progresivamente ilegible, condenándolo a la compañía de poetas menores como Castillo y Guillermo Valencia. En esto, dicha crítica coincide en parte con Maya. Su faceta de novelista vendría a liberarlo, aunque de manera incompleta, de la vena arcaizante, formalista y preciosista -más propia del siglo XIX-, hermanándolo al movimiento *terrígena* latinoamericano de corte neorrealista y con una noción más clara de responsabilidad cívica, presente en autores como Rómulo Gallegos o Ricardo Güiraldes (cf. Montoya, 2024).<sup>14</sup> Si bien Erna von der Walde (2024, p. 237) advierte sobre los riesgos de encasillar la novela de Rivera en parámetros que la obra misma busca superar, dirimir la encrucijada barajando las etiquetas *modernista* o *terrígena* implica también la aproximación o distanciamiento de *La Vorágine* de ciertos autores y obras en el diagrama de conjuntos de la historiografía literaria.

Esa necesidad de la crítica responde a que la novela tematiza de una manera productiva la tipologización del hecho literario, como lo señala Carlos J. Alonso (2024, p. 49). Dicha tematización incluye la existencia y evolución de Arturo Cova, un poeta modernista en el sentido de Maya, aunque no solamente. Entender la novela de Rivera como un producto literario permeado por las tensiones suscitadas entre las viejas y nuevas maneras de hacer literatura en América, operando la configuración de una *poiésis* moderna, se afirma como una clave de lectura provocadora que nos obliga a insistir en los términos como temas.

Rivera era miembro del Partido Conservador, cercano a líderes como Miguel Abadía Méndez y Guillermo Valencia (Neale-Silva, 1960, pp. 114 y 119), y negar que un propósito cívico subyace a las

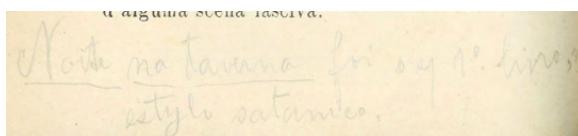
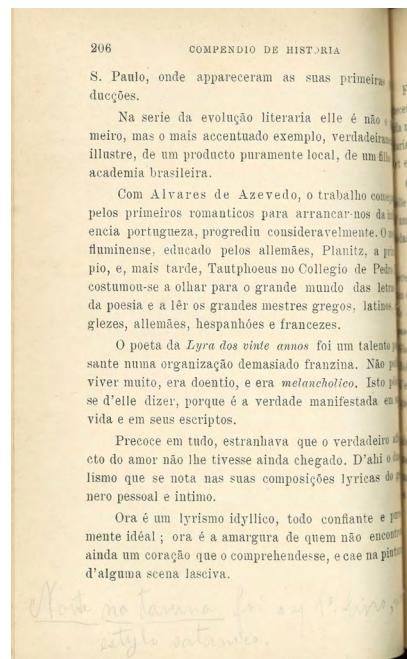
<sup>14</sup> Movimiento más tarde repudiado por autores como Jorge Zalamea (Neale-Silva, 1960, p. 386) o Gabriel García Márquez (cf. Gutiérrez Girardot, 1985).

aspiraciones de sentido de su obra sería miope. La voluntad de leer *La Vorágine* como novela de denuncia, ocupada principalmente en la transmisión de un *j'accuse* de la barbarie mal disfrazada de progreso que tuvo lugar en las selvas del Putumayo, del Caquetá, la Orinoquía o el Amazonas, también es una reducción de su potencial semántico o una empecinada voluntad de usar tornillos como si fueran clavos. Algunos críticos, como Héctor Hoyos (2024, p. 187), han destacado la importancia del carácter “antieconómico” de Rivera, y esta quizá sea también una invitación a aproximarse a la obra en un sentido holístico con el fin de divisar cómo esta encapsula aspectos de una discusión sobre la escritura, la autoría y los géneros literarios que determinan la naturaleza polisémica, contradictoria y provocadoramente ambigua de su novela, leyéndola como literatura, junto a otras obras literarias, antes de apresurarse a extraer de ella una moraleja.

La recusación de Rivera ya aquí citada, “yo no tengo obra”, debe ser entendida como una típica mezcla de falsa modestia y autocrítica en un *performance* autoral, común a autores modernos desde, al menos, el “Prólogo” de *Don Quijote*. Pero Rivera fue poeta, dramaturgo, crítico y polemista en periódicos desde 1912. Admirador del godo M. A. Caro, como lo declara en la misma entrevista antes citada (en Ordóñez, 1987, p. 22), era consciente de su participación en un proyecto político del que dependía reputacional y económicamente, aun si este hubiera de defraudarlo en sus últimos años (Neale-Silva, 1960, pp. 343-345). A pesar de eso, y no en menor medida, era un autor que había fijado su atención desde muy joven en aquello que percibía como el “estilo satánico”, asociado a Baudelaire -heredero a su vez de Edgar Poe y Leconte de Lisle-, e identificado por Rivera en algunos pioneros latinoamericanos, como lo anotó de puño y letra (imagen 3) acerca del paulista Manuel Álvares de Acevedo (1831-1852):<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Anótese que el libro de cuentos *Noite na Taverna* fue publicado en 1855, dos años antes que *Les Fleurs du Mal*. Véase: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/67210?show=full&locale-attribute=pt>.

Imagen 3. Anotación de Rivera en el Compendio de História da Literatura Brasileira (1909)



En la *marginalia* aparece el título del volumen de cuentos *Noite da Taverna* de Manuel Alvares de Azevedo, con una alusión al *estilo satánico*. Fuente: Fondo Rivera, Biblioteca Mariano Valenzuela, PUJ, Bogotá.

Haciendo eco de esta inclinación, Rivera practicaría un “satanismo literario” (Neale-Silva, 1960, p. 173) en el poema “Canto de Nupcias”, de 1910, que el padre Luis Carlos Herrera expurgó de su edición de la obra completa, en los años ochenta (Rivera, 1988), arguyendo que el autor se habría retractado respecto a esta composición:

cuando con delirante desenfreno  
buscó el mordisco su lascivia loca,  
y en el festín pagano más que obsceno,

sobre la copa inversa de su seno  
probó su fresa cálida mi boca  
(Rivera, 1988, p. 25).

Con todo, la retractación del poema juvenil no deberá ser interpretada como un abandono o superación del “estilo satánico” que ejemplifica. A este volvería Rivera en el soneto VII de la primera parte de *Tierra de promisión* (1921):

Por saciar los ardores de mi sangre liviana  
y alegrar la penumbra del vetusto caney,  
un indio malicioso me ha traído una india  
de senos florecidos, que se llama Riguey.  
[...]

Pobre... Ya me agasaja! Es mi lecho un andamio  
mas la brisa y la noche cantan mi epitalamio  
y la montaña púber huele a virginidad  
(Rivera, 1988, p. 215).

Aquello que podría llamarse el modernismo de Rivera, en particular a los ojos de sus correligionarios, estaba fuertemente atado a una expresión ansiosa de erotismo y violencia (cf. Gutiérrez Girardot, 1994, p. 84). En *Tierra de promisión*, libro compuesto a lo largo de casi una década,<sup>16</sup> este ímpetu se diluye en la contemplación pictórica de un paisaje idealizado que, marcado por un sentimentalismo lamartiniano (Leuilliot, 2021, pp. 14-15), rinde tributo a la virtuosista resolución de la forma del soneto (Pino, 2021, p. 70). No obstante, como lo anota Gutiérrez Girardot, ese mismo estilo inaugura *La Vorágine* con el sugestivo *incipit*: “Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar, y me lo ganó la Violencia [...]” (Rivera, 2024, p. 25), y acompaña numerosos pasajes brutales e impresionistas que caracterizan la pungente huella mental que deja su lectura (cf. Molloy, 1987, pp. 762-763).

El clímax de este tono se encuentra justo al comienzo de la tercera parte de la novela, en el famoso monólogo del cauchero:

¡Por qué no ruge toda la selva y nos aplasta como a reptiles para castigar la explotación vil? [...] ¡Quisiera tener con quién conspirar! ¡Quisiera librar la

<sup>16</sup> Véase el anuncio de publicación de *Tierra de promisión* en la revista *Alpha*, que surge en la revista *Panida* en 1915 (vv. AA., 2015, p. 64). Al parecer, el número 85 de *Alpha* está hoy desaparecido.

batalla de las especies y morir en los cataclismos, ver invertidas las fuerzas cósmicas! ¡Si Satán dirigiera esta rebelión...! (Rivera, 2024, p. 162).<sup>17</sup>

El contenido emotivo y sensorial declaradamente efectista (Oviedo, 1997, p. 224), impide considerar el modernismo de Rivera como un mero dispositivo lexical, limitado a la instrumentalización de palabras y formas retóricas, sobre todo en sus sonetos y, de un modo vestigial, en la novela (cf. Ordóñez, en Rivera, 2021, p. 15). Por el contrario, el modernismo de Rivera puede leerse no como una exploración de las posibilidades formales del hecho literario, sino de un desdoblamiento crítico del acto mismo de la enunciación. En ese sentido, la estirpe parnasiana que David Jiménez contrapone a un credo literario *neomundista* (2002, p. 43), predecesor del concepto de literatura *terrígena*, deberá ser considerada con atención al ser objeto de ficcionalización que altera los términos en los que puede leerse la continuidad artística que va de *Tierra de promisión* a *La Vorágine*, y por el mismo camino, la relación de Rivera con las tradiciones literarias en las que se inscribe y que reescribe en la figura de Cova.

Rivera reflexionó acerca de los contornos de una literatura *propia* desde los albores de su obra. Al respecto, son relevantes sus consideraciones sobre el concepto recibido de “sangre española”<sup>18</sup> y de preferencias estéticas asociadas a dicha abstracción, que se traduciría en una disquisición sobre lo representable en un contexto teatral. Donald McGrady identificó en el ensayo “La emoción trágica en el teatro (Apuntes para un estudio)”, publicado en 1913, la fusión de una posición ideológica sobre el divorcio, típica del hispanismo ultracatólico, con un precepto dramatúrgico (1975, p. 292). Lector de Shakespeare, Rivera se enarbola como un teórico erudito del teatro, género que parece interesarle sobre todo por su intensa relación emotiva con el público, que obliga al autor/dramaturgo a calibrar los efectos a alcanzar a través de la representación:

<sup>17</sup> Otros ejemplos en *La Vorágine* pueden encontrarse en el episodio de Franco incendiando su casa; en las expresiones “aliado luciferino” y “réf como un Satanás” (Rivera, 2024, p. 96); o cuando Ramiro Estévanez se burla de Cova en la tercera parte diciéndole “Mal te cuadra el penacho rojo de Lucifer” (p. 195), tras declarar su voluntad de matar a Barrera.

<sup>18</sup> Véase también la carta a Miguel de Unamuno, de 1910, y el poema “Oda a España” enviados desde Ibagué (Rivera, 1988, pp. 51-57).

La idea central de este ensayo consiste en una protesta contra el tratamiento contemporáneo del tema de la honra conyugal: Rivera se indigna de que la mujer moderna tenga “libertad completa para abandonar al esposo a la hora que se le antoje [...]”. El poeta huilense se identifica plenamente con el modo de pensar español, que a su juicio refleja un temperamento “apasionado” y “ardiente”, inclinado a lavar con sangre cualquier infringimiento del honor conyugal (McGrady, 1975, p. 295).

Parece una interpretación excesiva. Si bien Rivera usa un “nosotros” cuando habla de *lo español*, su propósito sugiere más una acotación acerca del público que una evaluación de sus propios principios: “[...] pretender que el alma española resuelva sus conflictos con la sonrisa o que el amor tenga apenas para el engaño una tenue indiferencia, equivale a querer *improvisarnos una psicología imposible*” (Rivera, 1975, p. 304; énfasis añadido). Rivera se pregunta aquí, mientras se preparaba para escribir *Othelo* bajo el título *Juan Gil*, por qué tipo de artificialidades serían necesarias para crear escenas emocionalmente impactantes en un público hispano, contrastando esa interrogación con aquello alcanzado por Ibsen:

[...] el gran noruego tiene muchos puntos de contacto con las teorías francesas que proclamaba Dumas, y enseña que la mujer tiene libertad completa para abandonar al esposo a la hora que se le antoje, sin que éste pueda permitirse más que un amigable apretón de manos y un voto por su completa felicidad. Pero nosotros jamás podremos tener esa mansedumbre. Jamás (Rivera, 1975, p. 305).

Esta última anotación puede leerse como indignación contra la inmoralidad del divorcio, como un cuestionamiento de artista ante la imposibilidad de usar los mismos recursos dramáticos que sus autores de referencia. Si la imposibilidad de conmover a su público hispánico con resoluciones eróticas no feminicidas pareciera insoslayable a un Rivera de veinticinco años, algo distinto operaría en *La Vorágine*. Alicia allí, entre otras mujeres, es caracterizada de una manera que no está del todo alejada de Nora, en *Casa de muñecas* (1879).<sup>19</sup> Podría

<sup>19</sup> Como Nora, Alicia es una mujer con un notorio arco de desarrollo. Ambas parecen inermes y sin autodeterminación al comienzo de sus obras, para después sorprender con su capacidad de vindicarse, abandonando a sus “maridos”. En el caso de Alicia, incluso defendiéndose de un hombre con violencia física. Cova y Alicia se reconcilian y la sangre de Barrera es derramada, pero no por la deshonra de Cova (Rivera, 2024, p. 195), sino más bien, según el reformado Cova, por su protagonismo en la explotación

argumentarse que, de un modo paulatino, Rivera fue asimilando la posibilidad de usar recursos en literatura que él mismo consideraba “exóticos” años atrás: “De ese teatro [el francés] podemos aprender algo del recurso escénico y mucho del corte elegante. Pero sus tendencias siempre aparecerán un tanto exóticas en nuestro medio” (Rivera, 1975, p. 306).

El desarrollo de *lo propio* por exposición a *lo ajeno* fue para Baldomero Sanín Cano un principio fundamental del credo modernista (cf. Mora, 2024, pp. 100-101):

Hoy el amor a lo exótico es algo más trascendental. El hombre moderno [...] [t]iene la nostalgia de aquellas regiones del pensamiento o de la sensibilidad que no han sido exploradas. Cuando se mueve en busca de mundos nuevos, va a renovar sus sensaciones estudiando las que engendra una civilización distinta (Sanín Cano, 1961, p. 456).

Con esto, el crítico rionegrense comprendía el fenómeno literario como exploración libre, promiscua en su obtención de recursos a favor de una lengua que no es unidad cerrada sino flujo continuo de transformaciones que incorporan elementos extraños:

Para el modernista, ese tipo de denominaciones que implican una clasificación de la literatura por países son puramente artificiales y no tienen más piso que la lengua en [la] que las obras están escritas. [...] El amor a la patria y la estrechez de miras le parecen [...] dos aspectos del mismo asunto (Jiménez, 2009, p. 107).

Una posible genealogía latinoamericana de este principio cosmopolita de permeación supranacional y heterolingüístico apunta hacia José Martí (cf. Siskind, 2014, p. 20), quien hizo un llamado a los escritores hispanoamericanos, en 1882, a enriquecer sus obras para transformar la literatura en esa lengua:

Vivimos, los que hablamos lengua castellana, llenos todos de Horacio y de Virgilio, y parece que las fronteras de nuestro espíritu son las de nuestro lenguaje. ¿Por qué nos han de ser fruta casi vedada las literaturas extranjeras, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española? (Martí, 1978, p. 287).

---

cauchera (pp. 228-229). Sobre la representación de lo femenino como una importación de elementos extranjeros a la literatura colombiana, véase Pineda (1999, p. 489).

Estas palabras pertenecen a un texto titulado “Oscar Wilde”. Ahora bien, con el fin de aclarar que no se reproduce aquí un modelo de explicación soterradamente colonialista, propio de una “añeja literatura comparada” (Gutiérrez Girardot, 2004, p. 29), que estipula que los escritores americanos, una vez más, sucumben a la reproducción de modelos europeos hegemónicos, vale la pena detenerse en el acontecimiento.

En Nueva York y durante la gira de Wilde por Estados Unidos y Canadá, como líder de un “movimiento estético” que determinaba “la pesquisa tenaz de la belleza en todo lo que existe, [para hallar] la verdad suma, que está en toda obra en que la naturaleza se revela” (2003, p. 137), Martí tuvo la oportunidad de encontrar a quien sería el autor de *The Picture of Dorian Grey* (1890), obra ya aquí citada. Impresionado por su *pose*, publicó dos textos en los que la sospecha inicial se transforma en commovido entusiasmo. El primero es una nota periodística que describe a Wilde como fenómeno ambivalente, epígono de Keats y de Swinburne, destinado a ser malinterpretado por los “provincianos”, quienes afirman su prestigio recibiendo con “mohines y desdenes” lo que llega como “novedad” de la metrópoli (Martí, 2003, p. 138).

El segundo texto contiene un juicio más demorado o desinhibido, redactado tras la conferencia del “joven bardo” de “luenga cabellera y calzón corto”. Según Mariano Siskind (2014), Martí formularía el credo principal del modernismo americano como “deseo de mundo” (pp. 27-29), proyecto de integración humanista trascendental, y desdoblamiento religioso del sujeto introspectivo hacia una conciencia universal, que existe al menos como fantasía o fantasmagoría:

*In spite of the differences and tensions within it, modernismo still designates a common sensibility [...] in relation to cosmopolitan imaginaries; the same sensibility also operated to specify a cultural particularity and the desire to break with the past and establish a new aesthetic tradition for the region* (Siskind, 2014, p. 277).

En palabras de Martí, ese “deseo de mundo” es una voluntad de transformación de la identidad:

Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas; así como no hay manera de salvarse del riesgo de obedecer ciegamente a un sistema filosófico, sino nutrirse de todos, y ver cómo en todos palpita un mismo espíritu, sujeto a semejantes accidentes, cualesquiera que sean las formas de que la imaginación humana, vehemente o menguada, según los climas, haya revestido esa fe en lo inmenso y esa *ansia de salir de sí*, y esa noble inconformidad con ser lo que es, que generan todas las escuelas filosóficas (Martí, 1978, p. 287; énfasis añadido).

A Martí no lo deslumbra la novedad de Wilde. Su entusiasmo proviene de advertir que sus ideas le son familiares: “¿Será maravilla para los demás lo que ya para nosotros es código olvidado? ¿Será respetable ese atrevido mancebo, o será ridículo? ¡Es respetable!” (1978, p. 287). Martí no es un subalterno que recoge las migajas de un proyecto ajeno. Por el contrario, es, o por lo menos se representa a sí mismo en la escritura como un aguerrido aliado y posible par eróticamente imantado, que vibra ante aquello que desea para sí mismo y para la literatura que ha de escribir bajo el sino de la contradicción entre ser auténtico y atender al *ansia de salir de sí*.<sup>20</sup>

Volviendo a Rivera, ante la tensión dicotómica entre un formalismo exotizante y una literatura del territorio con propósitos cívicos, parece provechoso incluir en el análisis una vía de síntesis productiva que va al encuentro de consideraciones aducidas por Gutiérrez Girardot en su crítica del modernismo (2004, p. 28). La

<sup>20</sup> No es un accidente que la formulación de un ideal cosmopolita conviva con el elogio de la migración, que hoy se hace obligatorio citar por extenso, como recordatorio para estadunidenses y europeos, y como añorado antídoto contra viejos y nuevos tribalismos: “Pero Oscar Wilde volverá a Europa. No volverán, en cambio, sino que harán casa en las entrañas de los bosques, o arrancarán una fortuna al seno de las minas, o morirán en la labor esos cuatrocientos cuarenta mil inmigrantes, que Europa, más sobrada de hijos que de beneficios, ha enviado este año a las tierras de América. Manadas, no grupos de pasajeros, parecen cuando llegan. Son el ejército de la paz. Tienen derecho a la vida. Su pie es ancho, y necesitan tierra grande. En su pueblo cae nieve, y no tienen con qué comprar pan y vino. El hombre ama la libertad, aunque no sepa que la ama, y viene empujado de ella y huyendo de donde no la hay, cuando aquí viene. Esa estatua gigantesca que la República Francesa da en prenda de amistad a la República Americana no debiera, con la antorcha colosal en su mano levantada, alumbrar a los hombres, sino mirar de frente a Europa, con los brazos abiertos. He aquí el secreto de la prosperidad de los Estados Unidos: han abierto los brazos” (Martí, 2003, p. 138).

amenaza del “fin del arte” ejercida por un mundo de utilitarismo y de ideologización doctrinera (p. 20) solo puede ser contrarrestada con una resistencia en tensión, ambigüedad y sincrétismo:

Ésta [máxima contradicción], producida por el entendimiento moderno, convierte al hombre en un “anfibio” que tiene que vivir en dos mundos que se contradicen, de modo que en esta contradicción la conciencia también deambula y, lanzada de un lado al otro, es incapaz de satisfacerse en el uno y en el otro lado (Gutiérrez Girardot, 2004, p. 44).

La “escisión” se manifiesta en algunos autores modernistas en la contradicción que implica el querer *salir de sí* para ser universales, inscribiendo una literatura americana en el canon de manera derivativa y regeneradora: “[...] the universality of cultural modernity (as modernistas conceived it) coexisted in a productive and unresolved tension with the particularistic goal of producing a differential identity” (Siskind, 2014, p. 107). En Rivera, el autor cívico, regulado por su compromiso social, se debatía con el artista autodeterminado y autocomplaciente que aprendió de Gautier a traicionar cualquier propósito en favor del arte como fin último (Oviedo, 1997, p. 227).

Bajo esta persuasión es posible afirmar que, en *La Vorágine*, Rivera revisa su trayectoria como artista y como crítico, para abordar, en medio de tensiones bipartidistas, nacionalistas y cosmopolitas, la pregunta por la identidad y, por la misma vía, la de las tipologías de los movimientos literarios como un asunto limítrofe poroso, en el que *lo propio* requiere ser trazado (inventado) en contraste con *lo otro*, sin que pueda cohibirse el surgimiento de puentes y veredas de apropiación sincrética. De haberlo hecho, o en los momentos en que lo hizo, incurría en un modernismo identitario que lo habilitaría a experimentar con una heterodoxia de la configuración autoral *Je est un autre*, dando saltos entre la provincia y lo universal, mientras *improvisaba nuevas psicologías* que ponían en crisis el discurso conservador de lo auténtico y de la “sangre”. Este modernismo sería satánico en la medida en que se manifestase como subversión al interior de una creencia, mientras se renovaba al *salirse de sí mismo*. La producción de una forma particular de *alter-ego* (cf. Mejía Duque, 1988; Mora, 2024, p. 101), ficcional y escritural, es uno de los signos fundamentales de esa persuasión estética, paradigmáticamente moderna.

## El legado de Fradique Mendes y la palinodia autoirónica

Que este largo desvío se justifique con la afirmación de que el enriquecimiento sugerido por Martí, para la literatura hispanoamericana, pudo haberlo encontrado Rivera en la literatura de lengua portuguesa. Con los lentes de *lo ajeno* leería a sus precursores nacionales, divergiendo de ellos para diseñar una carrera atípica, en la cual lo que compartía con sus compañeros de generación se mixturaba con exóticas formas y aportaba nuevos matices al debate de época sobre lo latinoamericano.<sup>21</sup>

El término *figura* empleado por Rivera para caracterizar la producción de Eça, tuvo un importante papel en el paso del siglo xix al xx en la literatura de Portugal. Un uso potencialmente etimológico remite a una poética del artificio, del arte como  *fingimiento* productivo, que entre sus acepciones comprende la capacidad de “representarse con la imaginación”.<sup>22</sup> *Fingere* es esculpir, producir una imagen:  *fingirse* también es hacerse o conocerse (Campos, 1927, p. 3). Arturo Cova, en cuanto poeta, se confiesa acostumbrado a fingir para que “[su] alma no se sienta sola” (Rivera, 2024, p. 36). Fernando Pessoa declarará, años más tarde, que el poeta es uno que *tinge*, y, de manera más específica, uno que *tinge* dolor (Pessoa, 1932, p. 9), y, en 1935, atribuirá el origen del rasgo más distintivo de su obra a una práctica infantil de compensación de la soledad (cf. Uribe, 2016, p. 33).

Años antes de todo eso, Eça de Queirós trabajó un estilo de figuración literaria en el que la sátira social, la parodia y la ironía

<sup>21</sup> Véase todavía el importante precedente de este interés precisamente en *Los raros*, de Darío, que incluye una conferencia sobre Eugénio de Castro: “La literatura portuguesa ha sido hasta hace poco tiempo escasamente conocida. Existe cerca de nosotros un gran país, hijo de Portugal, cuyas manifestaciones espirituales son en el resto del continente completamente ignoradas; y hay, señores, en Portugal, y hay en el Brasil una literatura digna de la universal atención y del estudio de los hombres de pensamiento y de arte. En nuestra América española, el conocimiento de la literatura de lengua portuguesa se reduce al escaso número de los que han leído á Camoéns, la mayor parte en malas traducciones y vaya por lo antiguo. En cuanto á lo moderno, se sabe que ha existido un Herculano gracias á los versos de Núñez de Arce, y un Eça de Queiroz, por un ‘Primo Basilio’, que ha esparcido á los cuatro vientos, en castellano, una feroz casa editora peninsular” (Darío, 1905, p. 233).

<sup>22</sup> Cf. el diccionario etimológico Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/fingere/>.

fueron protagonistas. Como promotor del realismo-naturalismo de Zola, pero también del complejo antirromanticismo, a veces ácido y otras lúdico, de Flaubert (Sacramento, 2002, p. 111), Eça desplegó los alcances del género de la novela en *O Primo Basílio* (1878) y *O Crime do Padre Amaro* (1875-1880), en donde la reescritura de *Madame Bovary* (1857) y *La Faute de l'abbé Mouret* (1875) produjo personajes tipificados que fueron acusados de plagio, excesivo acartonamiento o superficialidad moral (cf. Machado, 2022, p. 18).

No obstante, una aguda parodia estructura *Os Maias. Cenas da vida romântica* (1888), cristalizada en la voz del narrador extradiegético que cultiva un tono de benevolente sorna respecto a las tribulaciones del incestuoso Carlos Maia, último vástagos, pusilánime y diletante, de una familia de luengo abolengo. Maia y el mefistofélico João da Ega, de *Os Maias*; Teodorico Raposo, de *A Relíquia* (1887); Artur Corvelo, de *A Capital!* (1925); y Gonçalo Mendes Ramíres, de *A Ilustre Casa de Ramíres* (1900), son todos encarnaciones del varón acomodado sin mayores atributos pero con aspiraciones, sucedáneo del que Eça llamará, en *A Cidade e as Serras* (1901), “príncipe da Grã-fortuna”, refiriéndose al melancólico Jacinto de Tormes. La noción de *figura* aquí aplicada responde no solo a la iteración de un tipo que surge como tropo, sino también a la tendencia que se manifiesta en una obra, holísticamente considerada, a que dicho tropo migre de una pieza a otra, en una comprensión del trabajo artístico como *work in progress* (Frye, 1957, p. 19).

Jacinto fue concebido para el cuento “Civilização” (1892), pero obtuvo el protagonismo de una novela mediante la formación de una voz narrativa que lo configura por oposición, de manera teatral. Los elementos temáticos y de la trama de *A Cidade e as Serras*, se encuentran en el cuento: la abulia de París -el mismo *spleen* de Baudelaire y de las *Gotas Amargas* (1908) de Silva-; la infecundidad de las promesas del progreso utilitarista; la banalidad de las costumbres de la burguesía hedonista y adultera, son contrapuestas al potencial revitalizante de la vida del campo, del trabajo de la tierra, y de la lealtad que sobrevive en los vestigios del régimen feudal.<sup>23</sup> Tanto el cuento como la novela están escritos en el límite

<sup>23</sup> Véase el mismo tema en “La decadencia de la risa”, texto inspirado en el grabado de Durero, *Melancolía*, de 1513-1514, y que Rivera habría podido leer.

de la civilización, cuando parece ya no haber otro remedio que la destrucción regeneradora.

El cambio de género literario tiene lugar cuando la voz que narra a Jacinto, anónima en el cuento, se convierte en el José Fernandes de la novela -casualmente homónimo del héroe de *De Sobremesa* (1925)-, para tejer una relación de admiración homoerótica, que consolida la “cariñosa-ironía”, extrapolada por Borges a la relación de Eça con Portugal. Zé Fernandes es al mismo tiempo el admirable escudero y el lacayo remolón; Jacinto, el incompetente aristócrata y el carismático benefactor. Las *figuras* de Eça serían para Rivera producciones plásticas, potencialmente extranarrativas; criaturas de ficción que trascienden sus contornos librescos y habitan una zona limítrofe entre la idealidad romántica del tipo y la mímesis de una realidad simbólica.

En un nivel más intensivo de elaboración, más poético que temático, la figuración vehicula una literaturización del acervo autobiográfico, que se convierte de una instancia de autoconsciencia en materia expresiva (Feijó, 2015, pp. 63-64). Tanto Jacinto como Zé Fernandes son representaciones del propio Eça, quien harto de París quiso volver a Tormes, la tierra de sus antepasados, para vivir, como Jacinto, de un modo frugal. Si no lo hizo fue justo por su semejanza con Zé Fernandes: aristócrata pobre y subalterno de personas como Jacinto. En la vida de Eça, el patrício fue, entre otros, Luis de Castro, 5.<sup>o</sup> conde de Resende, quien lo llevó a conocer Egipto y Palestina en 1869-70, y quien lo favoreció para que se convirtiera en funcionario diplomático de la corona portuguesa, embajador en La Habana, Newcastle, Bristol y, por último, París. En este plano de elaboración, los personajes son instancias de despersonalización y concebidos como proyecciones en las cuales las posiciones contrarias adquieren perspectiva, mientras son contempladas y, al final, burladas con cariñosa autoironía.

De una manera más explícita, Fradique Mendes fue para Eça un instrumento de palinodia. A diferencia de Jacinto y Zé Fernandes, Fradique no actúa en analogía directa con la vida de su autor, excepto en la concepción de una poética prescriptiva.<sup>24</sup> En esta relación la

<sup>24</sup> Véase, en especial, la carta de Fradique para Eça sobre las versiones de *O Crime do Padre Amaro* y la oposición frente a sus precursores, Camilo Castelo Branco y Almeida Garret,

figura es un reflejo distorsionado que, mediante la exageración o el desvío, atiza la autocomprensión: “[...] o quase-heterónimo chamado *Carlos Fradique Mendes* parece representar sobretudo o fulcro e lugar de encenação de ideias intangíveis, de atitudes desmesuradas e mesmo de gestos que não raro podem ser entendidos em clave paródica” (Eça de Queirós, 2014, p. 32).

Como *figura*, Fradique nació en 1869, en una iniciativa colectiva junto a Antero de Quental<sup>25</sup> y Jaime Batalha Reis. Su primera aparición fue en unos poemas en los que se destaca el “estilo satánico” que más tarde captará la atención de Rivera. Este *satanismo* y su congénere *poética do mal* antiburguesa (Reis, 2000, p. 9), obsesionado por la muerte, la inmoralidad y la decadencia, funde dichos elementos temáticos en un estilo turbulento e histriónico.<sup>26</sup> En 1870, junto a Ramalho Ortigão, Fradique resurgió en la novela policiaca epistolar *O Misterio da estrada de Sintra*, en donde presta servicios de Don Juan, para promover reprimendas del adulterio femenino, convirtiéndose en un gatillo discursivo de las actitudes que Eça censuraba.

Dicho rechazo fue expresado de forma vehemente en la conferencia “*A literatura nova: o realismo como nova expressão da arte*”, de 1871, en la que Eça pontificaba sobre cómo el realismo-naturalismo debía operar como instrumento de perfeccionamiento social, al servicio de la agenda democrática. A pesar de su fase doctrinaria, Eça volvería a Fradique en 1888, en solitario, para dar forma definitiva a la *figura* a través de un relato titulado “*Memorias e Notas*”, que precede la recopilación de cartas bajo el título *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900-1929), publicada de manera póstuma. A esta *figura* se refiere la crítica cuando habla de un “pre”, “cuasi” o “proto-heterónimo” (cf. Lourenço, 1986; Nascimento Piedade, 2003), que abre camino al desarrollo poético cuyo céñit alcanzaría la obra de Fernando Pessoa (1888-1935), contemporáneo de Rivera<sup>27</sup> y lector creativo de Eça.

---

realistas y románticos (Eça de Queirós, 2014, pp. 335-352).

<sup>25</sup> Antero, el gran sonetista azoriano, sería inspiración, junto con Leopardi, para el José Fernández de *De Sobremesa* (Silva, 2018, p. 8).

<sup>26</sup> Véase el poema “*Serenata de Satã às estrelas*” (Eça de Queirós, 2014, pp. 417-419). Otros ejemplos en Eça pueden encontrarse en “*O senhor Diabo*” y “*Mefistófeles*” recogidos en *Prozas Bárbaras*.

<sup>27</sup> Como una señal de esta contemporaneidad cosmopolita, cabe señalar que, además de

En *A Correspondência...*, un narrador anónimo, escritor, recuenta su intimidad con Fradique, hombre excepcional y efígie del dandi portugués, cuya presencia cosmopolita es apabullante en la pacata Lisboa. Amigo de Garibaldi, Fradique conoció a Victor Hugo y a Baudelaire, de quienes habla sin solemnidad ante la estupefacción del narrador, quien debe oír cómo se desacralizan sus “dioses tutelares” (Eça de Queirós, 2014, p. 104). De la mano de Fradique, el narrador encontrará al mismísimo Theophile Gautier -“o derradeiro pagão” y “o plástico mestre do romantismo”- y tendrá la oportunidad de imaginar una rocambolesca aventura en la cual seducen a la amante del autor de *Mademoiselle de Maupin* durante un viaje por el Nilo (2014, pp. 116-118).

No obstante, de Fradique apenas se conocen algunos versos y unas cuantas cartas, puesto que su gran obra fue quemada por una Max Brod rusa y obediente. La idealización de Fradique opera entonces como una posibilidad de distanciamiento de los modelos franceses, una especie de domesticación de la excesiva admiración, que afirma su madurez mediante la palinodia de los ideales juveniles -“Éramos assim absurdos em 1867” (2014, p. 82), como dice el narrador: “Alguns anos passaram. Trabalhei, viajei. Melhor fui conhecendo os homens e a realidade das coisas, perdi a idolatria da Forma, não tornei a ler a Baudelaire” (p. 109)-.

Según Carlos Reis, Fradique es una antropomorfización de ideas con las que Eça mantuvo una afinidad conflictiva. Para el satánico dandi, el liberalismo democrático es responsable por la uniformización de la sociedad que destruía el “Portugal vernáculo”. Sus ideas estéticas son la crítica de los estereotipos románticos de la cultura burguesa del siglo XIX, pero al mismo tiempo desvirtúan el utilitarismo didáctico propio de la literatura naturalista que Eça suscribiera por décadas: “O dandismo estreme, a proclamada independência intelectual, a incansável curiosidade cultural, o culto das viagens e do exotismo [...] constituem atitudes reveladoras de uma personalidade obcecada pela fuga à ‘normalizada’ vulgaridade burguesa” (2014, pp. 27-28).

Fradique opera como un agente de distinción tardo-romántico de doble vía y con un efecto sintético transformador: “Uma Modernidade que se anuncia também na condição pré-heterónímica [...]

---

nacer con pocos meses de diferencia, compartieron correspondientes: ambos escribieron y enviaron cartas a Miguel de Unamuno y a Henry Ford, por ejemplo.

*e nas soluções de linguagem que ela implica*” (2014, p. 28). Se trata entonces de *improvisar psicologías* si no imposibles, por lo menos ajenas. Si el problema del “último-Eça” es la esterilidad del arte, resultado de un exceso de *civilización* que engendra cinismos, como el retratado en el pantagruelco episodio del 202, en *A Cidade e as Serras* -capítulo incluido en los libros de Rivera-, Fradique surge como esperanza de renovación contra el ánimo demoledor de una juventud cínica de aires wildeanos: “*Imagine uma bomba de dinamite, atirada da porta!... Que belo fim de ceia, num fim de século! [...] hoje a única emoção, verdadeiramente fina, seria aniquilar a Civilização!*” (Eça de Queirós, 2009, p. 26). Como un catalizador lúdico de nuevos rumbos, Fradique escribe a Carlos Mayer, amigo real de Eça, transgrediendo las fronteras de la ficción:

*Para que um Europeu lograsse ainda hoje ter algumas ideias novas, de viçosa originalidade, seria necessário que se internasse no Deserto ou nos Pampas; e aí esperasse pacientemente que os sopros vivos da Natureza, batendo-lhe a inteligência e dela pouco a pouco varrendo os detritos de vinte séculos de Literatura, lhe refizessem uma virgindade* (Eça Queirós, 2014, p. 143).

Para volver a crear, el escritor europeo deberá “internarse”, siguiendo los pasos de Fradique, en un paisaje inhóspito y marginal como el Amazonas (2014, p. 156). De manera sintomática, como en el caso del cosmopolitismo hispanoamericano, el *deseo de mundo* es al mismo tiempo ideal y sino del provinciano. Fradique libera del peso insoportable de veinte siglos de literatura porque esa es la misma materia de la que está hecho: “[...] os olhos cor de tabaco insistentes e verrumando, o sorriso sinuoso e cético onde viviam vinte séculos de literatura” (p. 109). La nueva paradoja de Calibán está esbozada: en la modernidad, la distorsión del medio reflectivo es también la nitidez del rostro reflejado.

## ***La Vorágine* como novela de artista y la autoría de Arturo Cova**

No ha escapado a la crítica la diversidad textual contenida en *La Vorágine*, con su conjunción de voces e imbricación de géneros que hacen del texto un complejo histórico-ficcional. Por un lado, *La Vorágine* es un documento si nos concentraremos sobre todo en la tercera parte, escrita por Arturo Cova sobre la marcha de su delirio e internamiento en la selva, mientras transforma las páginas de un libro de contabilidad en la crónica entrecortada de su desventura. Pero la primera parte de la novela, repleta de diálogos y descripciones de mucho lirismo, no es menos su producto, aunque no corresponda al mismo género ni al mismo momento de redacción ficcional, pues habría sido escrita en las seis semanas de residencia relativamente tranquila en las barracas de Guaracú (Pineda, 1999, p. 495).

También es parte de la escritura de Cova, y de ese primer momento de redacción, el llamado “monólogo del cauchero”, si se toma en serio el prólogo de la novela -como hay que hacerlo con el de *Don Quijote*.<sup>28</sup> Esta variedad estilística exalta las cualidades del artífice Cova, quien en medio incluso de las limitaciones del contexto de producción, siendo el único poeta en el mundo de *La Vorágine*, ofrece al lector un relato opresivo y conmovedor que Clemente Silva no podía hacer sobre sí mismo. A esto se refiere Gutiérrez Girardot cuando insiste en la “unidad del narrador” como única voz, fraccionada apenas por algunos “episodios épicos” (1994, pp. 94-95), instanciados en las voces de Helí Mesa, Ramiro Estévez, y otros narradores menores. Pero el problema persiste si se desconoce que de Cova no recibimos solo voz, como de un personaje o de un narrador, sino escritura -por eso aquí debemos alejarnos del paradigma oral de la Antigüedad. Son sus palabras las que leemos, inscritas por su mano, y no hay *La Vorágine* sin Cova: texto y persona

<sup>28</sup> Me refiero aquí a los momentos de redacción tematizados al interior de la novela, que podrán ser contrastados e interpretados junto con la información que se pueda extraer una vez estén publicadas ediciones críticas o diplomáticas de los manuscritos de Rivera, en las cuales ha estado trabajando de manera pionera Norma Donato (2024) y que sin duda aportarán nuevas perspectivas a este asunto desde el marco de la crítica genética (p. 45).

son una misma cosa, así como la *biografía* de Alberto Caeiro son sus propios versos.<sup>29</sup>

El manuscrito es rescatado y transportado por vías misteriosas que atraviesan la selva hasta la ciudad, y la ficción hasta la realidad, y depositado en las manos de un revisor llamado José Eustasio Rivera, responsable solamente por una carta dirigida al canciller colombiano en Brasil, y quizás también por la dedicatoria: “Al eximio literato y poeta doctor don Antonio Gómez Restrepo” (Pineda, 1999, pp. 502-503). Rivera, aunque su nombre esté en la portada, es tan solo el editor que anexó al texto de Cova, muy poco alterado, un “fragmento de la carta de Arturo Cova”, junto con el telegrama del cónsul en Manaus que cierra el conjunto respondiendo al prólogo, para justificar la existencia del libro. La carta de Cova es autónoma y su inscripción en el corpus mayor indeterminada, aunque la mención a las “pampas” -ese mismo territorio prescrito por Fradique para la renovación poética- hace pensar en la primera parte del viaje por el Casanare. Cova parece tener claro en mente a quien se dirige:

[...] los que al recordarme alguna vez piensen en mi fracaso y se pregunten por qué no fui lo que pude haber sido, sepan que el destino implacable me desarraigó de la prosperidad, incipiente, y me lanzó a las pampas, para que ambulara, vagabundo, como los vientos, y me extinguiera como ellos sin dejar más que ruido y desolación (Rivera, 2024, p. 21).<sup>30</sup>

El texto es profético. La prosperidad incipiente sugiere la existencia de una publicación que le ha merecido reconocimiento por parte de algunos conocidos, pero también de personajes zalameros, como Gámez Roca y Narciso Barrera. No obstante, lo que más se destaca en este fragmento es la reescritura del famoso soliloquio de *Macbeth* que poco más tarde inspirará también a William Faulkner:

<sup>29</sup> Véanse los *Poemas Inconjuntos de Alberto Caeiro*, publicados en *Athena* (1925, n.º 5): <https://goo.su/tepvf>.

<sup>30</sup> No parece verosímil que esta sea la carta que Cova le envía desde Santa Isabel al cónsul, dado el alto grado de lirismo. Más bien será la carta al amigo en Bogotá (¿Rivera?) que responde con noticias sobre “el escándalo”.

*Out, out, brief candle!  
Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more: it is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing (Macbeth, v, 5).*

Como en Shakespeare, la escritura de Cova, “un desequilibrado tan impulsivo como teatral” (Rivera, 2024, p. 125), comienza con una declaración del gran teatro del mundo que los españoles monolingües podrían ir a buscar en Calderón. Cova también es un idiota o un simplón, del que nos disponemos a oír un cuento inane lleno de furia y desolación; el autor de una narración “fútil y montaraz” (p. 222). Arturo no cita a Shakespeare, como tampoco a Rubén Darío, aunque la crítica haya identificado que el trecho: “¡Era lo fatal, lo definitivo, lo irremediable! [...] mis nervios se iban cristalizando, y retumbaba mi corazón en su caja vítreas y el globo de mi pupila relampagueó al endurecerse” (p. 121), guarda una clara relación intertextual con el poema “Lo fatal” (Martínez, 2024, pp. 163-164; Giraldo, 2024, pp. 27-28).<sup>31</sup>

De hecho, Cova no cita prácticamente a nadie y nunca lee en *La Vorágine*. El verbo “leer” se aplica a la literatura únicamente durante su fantasía de regresar a Bogotá para leer sus versos a sus amigos, como todo un José Fernández (Rivera, 2024, p. 54; cf. Pineda, 1999, p. 497). Su condición de poeta en la selva configura una forma de adamismo: un estado de virginidad, semejante al que Fradique prescribía para re-concebir la originalidad artística en tiempos de exceso civilizatorio, y semejante al que Caeiro faculta para Fernando Pessoa y sus discípulos: “Mas, ao contrário da sedução material, o efeito em mim foi de receber de repente, em todas as minhas sensações, uma

<sup>31</sup> En línea con este pasaje, léase cómo Cova revierte el poema de Darío: “El vegetal es un ser sensible cuya psicología desconocemos. En estas espesuras, cuando nos habla, solo entiende su idioma el presentimiento. Bajo su poder, los nervios del hombre se convierten en haz de cuerdas, distendidas hacia el asalto, hacia la traición, hacia la asechanza. Los sentidos humanos equivocan sus facultades: el ojo siente, la espalda ve, la nariz explora, las piernas calculan y la sangre clama: ¡Huyamos, huyamos!” (Rivera, 2024, p. 167).

*virgindade que não tinha tido*” (Campos, 1931, p. 11),<sup>32</sup> libertando la expresión poética de cualquier compromiso metafísico.

*La Vorágine* es una novela de artista (cf. Pineda, 1999, p. 333). Cuenta el desarrollo de un poeta modernista para el cual las idealizaciones -que plausiblemente nutrieron su escritura anterior- son embustes de poetas falsos:

Nada de ruisenores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! [...] ¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores translúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que solo conocen las soledades domesticadas! (Rivera, 2024, p. 167).

En contraste, su “psiquis de poeta” lo habilita a ser traductor de una nueva “música” del mundo natural que promete redención para los oprimidos:

Mi psiquis de poeta, que traduce el idioma de los sonidos, entendió lo que aquella música le iba diciendo a los circunstantes. Hizo a los caucheros una promesa de redención, realizable desde la fecha en que *alguna mano (ojalá fuera la mía) esbozara el cuadro de sus miserias y dirigiera la compasión de los pueblos hacia las florestas aterradoras* [...] (Rivera, 2024, p. 189; énfasis añadido).

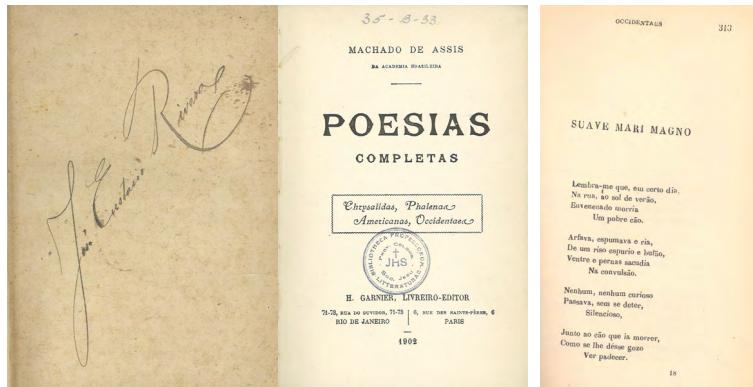
De este modo, la novela tematiza las pretensiones narcisistas de la literatura comprometida, poniéndola al mismo nivel de un extractivismo simbólico que un Cova febril, magnánimo o cruel según los ires y venires de su ánimo enfermizo, contempla como destellos sublimes que emanan de la *charogne*: “Hay un valor magnífico en la epopeya de estos piratas que esclavizan a sus peones, explotan al indio y se debaten contra la selva” (2024, p. 167). O cuando exclama:

<sup>32</sup> En *La Vorágine*, apenas he podido identificar referencias explícitas a Homero en el chascarrillo teatral comentado por Mora (2024, p. 102) y en el uso de términos como “odisea”; a Dante, con el adjetivo “dantesco”; al Génesis en específico (Rivera, 2024, p. 95) y a los Evangelios; y, tal vez, de manera indirecta, a Milton y a *Paradise Lost*. Se puede argumentar que hay referencias indirectas a Virgilio (Pineda, 1999, p. 475) y quizás a Andrés Bello, pero esta ausencia de menciones en la novela hizo pensar a algunos críticos que Rivera “tenía pocas lecturas” (Gutiérrez Girardot, 1994, p. 95). Caeiro también es una figura adánica que finge desconocer referencias para encarnar una poesía no-mediada de la Naturaleza, aprendida en la literatura. Véanse, entre otros, los poemas v, x y xii de *O Guardador de Rebanhos*: <https://n9.cl/76hh11>.

La visión frenética del naufragio me sacudió vigorosamente con una ráfaga de belleza. El espectáculo fue magnífico. [...] ¡Bello morir el de aquellos hombres, cuya existencia apagóse súbitamente, como una brasa entre las espumas, al través de las cuales subió el espíritu haciéndolas hervir con rumor de júbilo! (Rivera, 2024, p. 124).

O, entonces, Rivera recupera el antiguo tema de Lucrécio, en el que es “suave” o sublime el sentimiento de quien contempla la desgracia ajena y encuentra en ella el placer de no sentirla. De no haber leído ese tropo en el romano, es muy posible que lo haya notado en el poema “*Suave Mari Magnum*” de Machado de Assis.<sup>33</sup>

Imagen 4. Poema “*Suave Mari Magnum*”



Fuente: Fondo Rivera, Biblioteca Mariano Valenzuela, PUJ, Bogotá; <https://goo.su/dsAzRz>.

La facultad de médium de la naturaleza ya no permite la escritura de decimonónicos “panoramas sentimentales”, y el ejercicio de crítica poética se presenta como una instancia de desdoblamiento: “En breves minutos volví a vivir mis años pretéritos, como espectador de mi propia vida” (Rivera, 2024, p. 189). Los lectores de *La Vorágine* no pueden leer de manera directa la poesía primitiva de Cova, pero

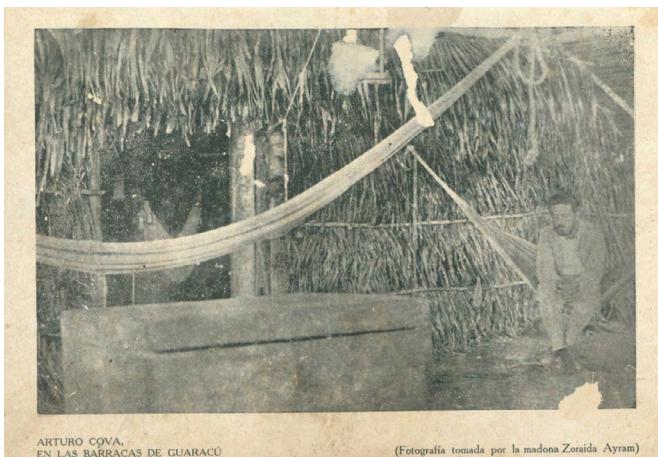
<sup>33</sup> Cabe recordar aquí que, en 1914, el poeta Guillermo Valencia incluyó en su libro *Ritos* una traducción del poema “La mosca azul”, extraído del mismo libro de Machado de Assis: *Occidentais*.

con facilidad encontrarán que “las mariposas traslúcidas” están en *Tierra de promisión* (soneto XIII) y la paloma torcáz es una especie de “pájaro mágico” que trae la noche (soneto IX). Como lo afirma Álvaro Pineda (1999, p. 496), la narrativa de Cova contiene implícita una parodia de Valencia y de Silva, y también es autoirónica del poeta que la escribe, es decir, de Cova. Pero su grado más alto de intensidad poética se revela en la transformación del sonetista Rivera, quien vive la experiencia sacrificial en persona de otro, *improvisándose una psicología imposible* y rindiéndose al *ansia de salir de sí* para escribir *La Vorágine* de Cova.

En los términos que sugiero aquí, *La Vorágine* realiza la palinodia de un estilo literario asociado a un pasado, que Rivera ensayaría y perfeccionaría en *Tierra de promisión*, aun si este le había merecido reconocimiento entre sus contemporáneos. Rivera construye un discurso implícito de superación de motivos comunes a la poesía de Darío, insignias de un modernismo hispanoamericano que la historiografía literaria con frecuencia, aunque no sin polémica, da por concluido entre 1910 y 1916 (Oviedo, 1997, p. 221).

Como Fradique y las filiaciones ideológicas de Eça de Queirós, la autobiografía de artista de Arturo Cova es un reflejo distorsionado de la vida-escritura de Rivera que posibilita una segunda obra a costa de la recusación de la primera. Todavía, *La Vorágine* también es, y he aquí un trazo radicalmente moderno en sentido cervantino, la materialización del objeto de ficción *libro* que desafía las fronteras de su objetivación, proponiendo una *mise en abîme* del sujeto que enuncia y que es fuente y producto del lenguaje, remarcando la frontera entre realidad y ficción, al mejor estilo de Machado de Assis (cf. Barros Baptista, 2003). El símbolo de esta dinámica de contaminación de planos de existencia, aprendida del Barroco y del teatro, se hace explícito con las fotograffías incluidas en la primera edición de la novela, en particular con aquella en la que Rivera propone su propio rostro como *figuración* de Cova, junto a la respectiva leyenda (cf. Bernucci, 2020, pp. 215-216).

Imagen 5. Arturo Cova, en las barrancas del Guaracú



ARTURO COVA,  
EN LAS BARRACAS DE GUARACÚ

(Fotografía tomada por la madona Zoraida Ayram)

Fotografía tomada por la madona Zorayda Ayram. Fuente: Bernucci (2020, p. 125).

Con *La Vorágine*, y principalmente con la concepción literaria de su *alter-ego*, Rivera recorre un camino que trasciende las búsquedas estilísticas del movimiento modernista hispanoamericano, dejando atrás a Martí, Darío y Rodó, para alcanzar, en 1924, un nuevo artificio que ensaya la transformación del estatuto autoral y se adelanta en el tiempo a los juegos de figuración que Fernando Pessoa convertiría en el punto más revolucionario de su poética modernista.

En 1924, Pessoa publicó un libro de odas de Ricardo Reis, en la revista modernista-filoclásica *Athena*; y, en 1925, al maestro Alberto Caeiro. En 1928, Pessoa explicaría a su naciente fanaticada las condiciones de producción creativa de las criaturas que desde entonces se hizo costumbre llamar heterónimos:

*O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são autónimas e pseudónimas, porque deveras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora da sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu* (Pessoa, 1928, p. 10; énfasis añadido).

La trayectoria del desdoblamiento hacia una instancia de enunciación que cristaliza el *ansia de salir de sí* está en el centro del sistema. Dicho sistema requiere que aquello que pudiera ser entendido como engaño o falsificación, sea visto como diferencia, variación y enriquecimiento. Los poetas son *acuñadores de monedas* que, si en su origen no son verdaderas, extraen su valor de quienes las reciben y las usan.<sup>34</sup> La naturaleza expansiva en términos de planos de realidad es propia del proyecto heteronímico, como se declara líneas más adelante, refiriéndose a la futura publicación de los libros de Reis, Campos y Caeiro:

*As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreação intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais.* Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publiquem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É *um drama em gente, em vez de em atos* (Pessoa, 1928, p. 10).

Pessoa no cumplió su propósito de producir las fotografías de los heterónimos, pero no cabe duda de que, de haberlo hecho, estas vendrían con una leyenda análoga a aquella fingida por Rivera para Cova.

Si Rivera se sintió forzado a retractarse de lo osado de su innovación de 1924, retirando la leyenda en la segunda edición, y las fotografías en 1928 (Páramo et al., 2024, p. 11), mientras expurgaba los endecasílabos y alejandrinos de Cova, habrá sido porque, en su conflicto interno, el escritor cívico con propósitos de transformación social habló más fuerte o con más miedo que el autocomplaciente creador. Algunos poetas pueden tener más recelo que otros ante la posibilidad de ser confundidos con los “acuñadores de las monedas” (Rivera, 2024, p. 28).

En cualquier caso, en 1888, a los dos lados de la imaginaria línea de Tordesillas y a miles de kilómetros de distancia, nacieron José Eustasio Rivera y Fernando Pessoa. Ambos fueron dos notables modernistas, en un sentido del término que comparten con Franz Kafka, James Joyce, Virginia Woolf y Thomas Mann. Tal vez desde esta comprensión del modernismo de Rivera sea posible leer un día

<sup>34</sup> Véase el texto “A origem do conto do vigário”: <https://n9.cl/vbqo97>.

*La Vorágine* en una misma línea de imbricaciones de artificialidad y experimentación literaria, junto a la otra gran novela de la selva latinoamericana: *Macunaíma* (1928) □

## Referencias

- Alonso, C. (2024). *Poesis, naturaleza y vanguardia: Tierra de promisión y La vorágine*. En J. L. French y F. Martínez Pinzón (Eds.), *La vorágine: centenario de un clásico latinoamericano. Textos críticos (1988-2024)* (pp. 41-50). Universidad de los Andes, Universidad del Rosario, Universidad EAFIT, Escuela Superior de Administración Pública (ESAP).
- Anderson, B. (1991). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (E. L. Suárez, Trad.). FCE.
- Andrade, M. (2017). *Primero de Mayo y otros cuentos*. Universidad de los Andes.
- Barros Baptista, A. (2003). *Autobiografias. Solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Unicamp.
- Bernucci, L. M. (2020). *Un paraíso sospechoso. La vorágine de José Eustasio Rivera: novela e historia*. Pontificia Universidad Javeriana. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.9789587814675>.
- Bernucci, L. M. (2024). La recepción crítica de la obra de José Eustasio Rivera en Brasil. En J. L. French y F. Martínez Pinzón (Eds.), *La vorágine: centenario de un clásico latinoamericano. Textos críticos (1988-2024)* (pp. 353-370). Universidad de los Andes, Universidad del Rosario, Universidad EAFIT, ESAP.
- Borges, J. L. (1985). Prólogo. En J. M. Eça de Queiroz, *El mandarín* (s. p.). Hyspamérica.
- Campos, Á. de (1927). Ambiente. *Presença*, (5), 3. <https://goo.su/pTAbF7e>.
- Campos, Á. de (1931). Notas para a recordação do meu mestre Caeiro. *Presença*, (30), 11-15. <https://n9.cl/6asd3>.
- Casanova, P. (2001). *La república mundial de las letras* (J. Zulaika, Trad.). Anagrama.

- Castillo, E. (1987). La Vorágine. En M. Ordóñez (Comp.), *La vorágine. Textos críticos* (pp. 41-43). Alianza
- Darío, R. (1905). Los raros. Segunda edición, aumentada y corregida. Maucci Hermanos. [Versión digital, Internet Archive: <https://n9.cl/boco1>].
- Dix, S. (Ed.). (2015). *Orpheu* 1915. Tinta da China.
- Donato Rodríguez, N. S. (2024). El archivo José Eustasio Rivera: apuntes para un dossier genético de *La vorágine*. *Estudios de Literatura Colombiana*, (55), 40-64. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356190>.
- Duque-Buitrago, N. (2024). *La Vorágine* en el escritorio. Objetos melancólicos en el archivo de “José Eustasio Rivera & Co.” de la Universidad de Caldas. *Estudios de Literatura Colombiana*, (55), 11-39. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356321>.
- Eça de Queirós, J. M. (2014). *A Correspondência de Fradique Mendes* (C. Reis, I. Fialho, & M. J. Simões, Eds.). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Eça de Queirós. (2009). *A Cidade e as Serras*. Neolivros.
- Eça de Queiroz, J. M. (1924). *La decadencia de la risa* (A. González-Blanco, Trad.). Biblioteca Nueva.
- Eça de Queiroz, J. M. (1985). *El mandarín* (M. Otero, Trad.; J. L. Borges, Pról.). Hypsamérica.
- Eliot, T. S. (1919). Tradition and the Individual Talent. *The Egoist*, 6(4), 54-55. <https://modjourn.org/issue/bdr522989>.
- Feijó, A. M. (2015). *Uma Admiração Pastoril Pelo Diabo*. (Pessoa e Pascoaes). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Forero Ramírez, B. L. (2022). *Paisajes de lectura como memoria y legado. Una propuesta de descripción, difusión y acceso de la colección personal de José Eustasio Rivera* [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional PUJ. <https://n9.cl/6ntqt>.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press.
- Giraldo, E. (2024). “Apenas sensitivas”. Escritura y camino vegetal en *La vorágine*. En J. C. Orrego Arismendi y P. Montoya (Eds.), *¡Nos devoró la selva! Cien años de La vorágine* (pp. 27-xx). Sílaba Editores.

- Gómez Carrillo, E. (1913). *El Modernismo*. F. Beltrán.
- Gutiérrez Girardot, R. (1985). América sin realismos mágicos. *Quimera*, (46-47), 174-185.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (3.<sup>a</sup> ed.). FCE.
- Gutiérrez-Girardot, R. (1994). *La vorágine* de José Eustasio Rivera: su significación para las letras de lengua española del presente siglo. En *Cuestiones* (pp. 81-100). FCE.
- Hoyos, H. (2024). *La vorágine* como desmonte de la “materia prima”. En J. L. French y F. Martínez Pinzón (Eds.), *La vorágine: centenario de un clásico latinoamericano. Textos críticos (1988-2024)* (pp. 185-199). Universidad de los Andes, Universidad del Rosario, Universidad EAFIT, ESAP.
- Jiménez Panesso, D. (2002). *Poesía y canon. Los poetas como críticos en la formación del canon de la poesía moderna en Colombia (1920-1950)*. Norma.
- Jiménez Panesso, D. (2009). *Historia de la crítica literaria en Colombia 1850-1950* (2.<sup>a</sup> ed.). Universidad Nacional de Colombia.
- Leuilliot, B. (Ed.). (2021). *Anthologie de la poésie française du XIX<sup>e</sup> siècle : Tome I : De Chateaubriand à Baudelaire*. Gallimard.
- Lourenço, A. A. (1986). De Fradique Mendes a Fernando Pessoa: A aventura interminável. *Cadernos de Literatura*, (25), 45-52.
- Machado de Assis, J. M. (2022). *Don Casmurro*. Universidad EAFIT.
- Martí, J. (1978). Oscar Wilde. En *Obra literaria* (C. Vitier, Ed.). Biblioteca Ayacucho.
- Martí, J. (2003). *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892* (R. Fernández Retamar y P. P. Rodríguez, Eds.). Acuerdo Multilateral de Investigaciones y Coedición Archivos.
- Martínez, F. (2024). La voz de los árboles: fiebre, higiene y poesía en *La vorágine*. En J. L. French y F. Martínez Pinzón (Eds.), *La vorágine: centenario de un clásico latinoamericano. Textos críticos (1988-2024)* (pp. 149-169). Universidad de los Andes, Universidad del Rosario, Universidad EAFIT, ESAP.

- McGrady, D. (1975). Cuatro prosas olvidadas de José Eustasio Rivera. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 30(2), 291-317. <https://n9.cl/42ahf>.
- Mejía Duque, J. (1988). La vorágine, o la ruta de la muerte. *Revista Casa las Américas*, (167), 12-19.
- Millán de Benavides, C. (2024). Bibliotecas de José Eustasio Rivera: Bogotá-Nueva York-Bogotá. En J. L. French y F. Martínez Pinzón (Eds.), *La vorágine: centenario de un clásico latinoamericano. Textos críticos (1988-2024)* (pp. 399-418). Universidad de los Andes, Universidad del Rosario, Universidad EAFIT, ESAP.
- Molloy, S. (1987). Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*. *Revista Iberoamericana*, 53(140), 745-763. <https://n9.cl/z1elk>.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad* (M. López Seoane, Trad.). Eterna Cadencia.
- Mora Meléndez, F. (2024). Figuraciones exóticas en *La vorágine*. En J. C. Orrego Arismendi y P. Montoya (Eds.), *¡Nos devoró la selva! Cien años de La vorágine* (pp. 97-113). Sílaba Editores.
- Nascimento Piedade, A. (2003). *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Neale-Silva, E. (1960). *Horizonte humano. Vida de José Eustasio Rivera*. FCE.
- Ordóñez, M. (Comp.). (1987). *La vorágine. Textos críticos*. Alianza.
- Oviedo, J. M. (1997). *Historia de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo* (Vol. 2). Alianza.
- Páramo Bonilla, C. G., Acosta Peñaloza, C. E., Zárate Díaz, A. y Ardila Ariza, J. (2024). Por qué y cómo leer esta edición. En J. E. Rivera, *La vorágine. Primera edición 1924* (pp. 9-14). Universidad Nacional de Colombia.
- Pessoa, F. (1928). Tábuas bibliográficas. *Presença*, (17), 10. <https://n9.cl/1bs0fy>.
- Pessoa, F. (1932). Autopsicografia. *Presença*, (36), 9. <https://n9.cl/naib2>.
- Pineda, A. (1999). *La fábula y el desastre. Estudios críticos sobre la novela colombiana, 1650-1931*. Universidad EAFIT.

- Pino Posada, J. P. (2021). *Aurelio Arturo y la poesía colombiana del siglo XX. Espacio y subjetividad en el contexto de la modernidad tardía*. Universidad EAFIT. <https://doi.org/10.17230/9789587207064lr0>.
- Pizarro, J., Ferrari, P., & Cardielo, A. (2010). *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*. Publicações Dom Quixote.
- Rama, Á. (1983). José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32(1), 96-135. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v32i1.2281>.
- Reis, C. (2000). *O essencial sobre EÇA DE QUEIRÓS*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rivera, J. E. (1975). La emoción trágica en el teatro. En D. McGrady, Cuatro prosas olvidadas de José Eustasio Rivera. *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 30(2), 303-306. <https://n9.cl/42ahf>.
- Rivera, J. E. (1988). *Obra literaria* (Ed. crítica de L. C. Herrera). Fondo de Autores Huilenses.
- Rivera, J. E. (2021). *La vorágine* (M. Ordóñez, Trad.). Crítica.
- Rivera, J. E. (2023). *La vorágine. Una edición cosmográfica* (M. Serje y E. von der Walde, Eds.). Ediciones Uniandes.
- Rivera, J. E. (2024). *La vorágine. Primera edición 1924* (C. Páramo Bonilla, C. E. Acosta, Á. Zárate Díaz y J. Ardila Ariza, Eds.). Universidad Nacional de Colombia.
- Sacramento, M. (2002). *Eça de Queirós. Uma Estética da Ironia*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sanín Cano, B. (1961). De lo exótico. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 4(6), 451-460. <https://n9.cl/mujh0>.
- Silva, J. A. (2018). *De sobremesa*. Universidad de los Andes, Universidad EAFIT y Universidad Nacional de Colombia.
- Siskind, M. (2014). *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Northwestern University Press.
- Uribe, J. (2016). Autoria, evolução e sentido. *Estranhar Pessoa*, (3), 23-45. <https://estranharpessoa.com/nmero-3>.

- Veríssimo, J. (1998 [1916]). *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Letras & Letras.
- Von der Walde, E. (2024). Contrahistoria y contrafetichismo: para leer *La vorágine* en el siglo xxi. En J. L. French y F. Martínez Pinzón (Eds.), *La vorágine: centenario de un clásico latinoamericano. Textos críticos (1988-2024)* (pp. 235-250). Universidad de los Andes, Universidad del Rosario, Universidad EAFIT, ESAP.
- VV. AA. (2021). *Panida-Edición Facsimilar*. Universidad EAFIT. <https://n9.cl/qxbys>.
- Wilde, O. (2003). *The Complete Works of Oscar Wilde*. Collins.