



**EL ARTIFICIO SIMBÓLICO DE LA DIALECTICA
DEL AMOR Y DE LA MUERTE: DE SOBREMESA
DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA Y OTROS TEXTOS**

Luis Iván Bedoya Montoya*

Universidad de Antioquia

**You must not find symbols
in everything you see.
It makes life impossible.**

**Only in mirrors should one look,
for mirrors do but show us masks.¹**

Oscar Wilde

De sobremesa (1896)² de José Asunción Silva (1864-1896) es un texto literario que produce su significación mediante el agotamiento de una serie de símbolos, que terminan imponiéndose como emblemas de la lucha del deseo y de sus formas de expresión en las ceremonias del amor y de la muerte. Esto se da debido a una composición artística que alude al carácter de pieza instrumental de la novela, cuyo ritmo está determinado por el juego de motivos simbólicos que se perfilan y desarrollan en una cadena reiterada y renovada, cuya culminación ocurre en el momento de la afirmación radical y de la negación total al mismo tiempo del carácter emblemático del culto del deseo. Esto tiene lugar al final de la obra de manera integral como apoteosis simbólica.

El ejercicio obsesivo del deseo guiado por los indicios simbólicos determina el destino final del drama de José Fernández en *De sobremesa*, quien ante la

* Ph. D. en Literatura Española e Hispanoamericana, Washington University, Saint Louis. Decano de la Facultad de Comunicaciones y profesor de la Maestría en Literatura Colombiana, Universidad de Antioquia.

1 Estos dos epígrafes tomados de Oscar Wilde, "Salomé", *The Importance of Being Earnest and Other Plays*, Lord Alfred Douglas, trad. (New York: Viking Penguin, 1986), p.339 y 343, indican la paradoja que subyace en el juego con los símbolos como espejismos del deseo, tanto en *De sobremesa* como en los otros textos que se entretienen en esta lectura. El carácter heterodoxo y demolidor del drama de Wilde padeció la censura y por eso la obra fue publicada inicialmente en París y en francés en 1893, y en Inglaterra sólo en 1894.

2 Aunque *De sobremesa* fue terminada por Silva prácticamente en las vísperas de su suicidio en 1896, no fue publicada sino postumamente hasta 1925.

muerte de Helena termina consagrándola exclamativamente como símbolo trascendente de todo, en un esfuerzo por afirmar lo que su desaparición amenaza negar:

¿Muerta tú?... ¡Jamás! Tú vas por el mundo con la suave gracia de tus contornos de virgen, de tu pálida faz, cuya mortal palidez alumbrá las pupilas azules y enmarca la indómica cabellera que te cae en oscuros rizos sobre los hombros.

¿Muerta tú Helena?... No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman Realidad. Lo que ellos llaman así, es solo una máscara oscura tras la cual se asoman y miran los ojos de sombra del misterio, y tú eres el Misterio mismo (310).

Hay una serie de obras literarias de fines del siglo diecinueve que se emparentan con el texto de Silva, especialmente por el asedio agotador de las señas del deseo y el drama de afirmación y de negación final a que conduce a quienes lo protagonizan. Y como se dice en el epígrafe de este trabajo, no se deben ver símbolos por todas partes porque eso hace la vida imposible, especialmente si son los signos definitivos de la existencia como deseo supremo del amor.

Aunque Des Esseintes define al hombre como el genio del artificio (30) y realiza esta definición como protagonista de la novela *A rebours* (1884) de J.-K. Huysmans (1848-1907), no escapa al destino de agotamiento final de su fascinación con todo tipo de artificialidad. Ésta se ahoga en el grito final que clama por una tabla de salvación después de su orgía heterodoxa de artificios, sensaciones siempre nuevas y raras, placeres nuevos disfrutados hasta la alucinación y la locura, y en los que ve una gramática como la de su propia lengua:

Des Esseintes tomba, accablé, sur une chaise. — Dans deux jours, je serai à Paris; allons, fit-il, tout est bien fini, comme un raz de marée, les vagues de la médiocrité humaine montent jusqu'au ciel et elles vont engloutir le refuge dont j'ouvre, malgré moi, les digues. Ah! Le courage me fait défaut et le cœur me lève! — Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçá de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir! (240-241).

El agotamiento del que quiere salir Des Esseintes en medio de su noche, permite mirar su pasado como la práctica de un culto exacerbado de la artificialidad, como una religión privada que ha terminado por negarle toda base vital, y de ahí su grito desesperado.

El caso de Xavier en *Sonata de otoño* (1902), de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), deja muy en claro que la figura de Concha se ha convertido para él

en el objeto de un culto en el que se afirmaba su poder vital. Su exclamación final revela la bancarrota de las ceremonias de su poder como negación de sí al desaparecer el objeto de su culto, y le dan al lector la clave definitiva para entender el laberinto de símbolos reiterados entretejidos a lo largo de la narración:

[Había muerto aquella flor de ensueño a quien todas mis palabras le parecían bellas!
 [Aquella flor de ensueño a quien todos mis gestos le parecían soberanos!...
 ¿Volvería a encontrar otra pálida princesa, de tristes ojos encantados, que me admirase siempre magnífico? Ante esta duda lloré: ¡Lloré como un Dios Antiguo al extinguirse su culto! (86).

Otras dos formas radicales del agotamiento de las señas del amor en el ritual de sangre consumado de los amantes, tienen lugar en *Salomé* (1893) de Oscar Wilde (1854-1900) y *Trionfo della morte* (1894) de Gabrielle D'Annunzio (1864-1938). En la primera se trata de una nueva versión del motivo bíblico de la herodiada en que se escenifica la lucha entre el bien y el mal, oposición que se representa a través de la guerra de los sexos.³ El emblema de dicha lucha es aquí Salomé, desde la perspectiva y acción de la mujer y no del hombre como en las obras anteriores. Además, en el drama del amor y de la muerte muere la pareja, no solo uno de sus componentes. Hay una conjugación de satanismo, lascivia total, erotismo e instinto criminal que configuran y consuman la figura exacerbada del deseo. Elocuentes, igual que reveladoras son las palabras de Salomé antes de ser ejecutada:

The voice of Salomé: Ah! I have kissed thy mouth, Jokanaan, I have kissed thy mouth. There was a bitter taste on thy lips. Was it the taste of blood?... But perchance it is the taste of love... But perchance it is the taste of love... They say that a bitter taste... But what of that? What of that? I have kissed thy mouth, Jokanaan! (347-348).

A su manera, este drama está de acuerdo con el tipo de figura del deseo femenino que construye Des Esseintes, en su fascinación con los artificios como modo de activar su vida en la multiplicación de las sensaciones. Por esto se recurre a la pintura de dicho drama por Gustave Moreau (1826-1898)⁴ como emblema:

Dans l'oeuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait revêe... elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite,

3. Véase la versión bíblica en Mt. 14:1-12; Mc. 6:14-29; Lc. 3: 19-20; 9:7-9.

4. La pintura de Moreau se caracteriza por su representación de la lucha entre el bien y el mal. Esta oposición se representa como guerra o contradicción entre los sexos.

élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce que l'approche, tout ce que la voit, tout ce qu'elle touche (106).

De manera parecida en *Trionfo della morte* se pone en escena el juego del amor y de la muerte, en el que al final terminan consumiéndose las existencias de Giorgio e Ippolita. A diferencia de Salomé, aquí es la figura del hombre la que desata toda su lascivia y locura para consumir su pasión, dándole muerte a su amada y lanzándose casi simultáneamente con ella al abismo al que la ha tirado. Al final de la novela, entonces, queda esta escena de pasión erótica suprema agudizada por la muerte violenta como emblema de la tensión entre el amor y la muerte:

Fu una lotta breve e feroce como tra nemici implacabili che avessero covato fino a quell'ora nel profondo dell'anima un dio supremo. E precipitarono nella morte avvinti (492).

Es sintomático de la tensión de que se viene hablando entre la vida y la muerte, el deseo de afirmación en los símbolos y su carga de agotamiento final, la comparación que aquí se establece entre la fuerza feroz de la pasión del amor y su instinto paradójico de afirmación mediante la muerte, que inevitablemente lo que hace es negar, con la energía destructora de la enemistad y del odio supremo. Así se pone de relieve la conjugación dialéctica de las fuerzas opuestas en la vida y en las relaciones de los seres humanos.

Sin duda alguna, el poema *The Raven* de Edgar Allan Poe (1809-1849) es el antecedente más claro del logro eficaz y condensado del artificio simbólico de la dialéctica del amor y de la muerte como emblema. En este poema pueden verse en acción las leyes de la composición literaria que permiten la intuición, al lector, del carácter emblemático total a que contribuyen todos sus elementos. Así lo muestran la identificación final de Lenore y Pallas, el Cuervo y su sombra, y el alma del yo que habla en el poema:

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted nevermore! (99).⁵

5 Poe mismo es consciente de su procedimiento poético en *The Raven* en cuanto efecto simbólico construido, como puede verse en su ensayo *The Philosophy of Composition*, *The Complete Poetical Works with Three Essays on Poetry*, R. Brimley Johnson, ed. (London: Oxford University Press, 1919).

No se puede terminar este tejido de textos sin hacer referencia a la versión del poema de François Villon (1431-1465) *To Death, Of his Lady* que hace en 1869 Dante Gabriel Rosseti (1828-1882), pintor y poeta del grupo de los prerrafaelitas cuyas realizaciones estéticas fueron un acicate para todos los autores de las obras hasta ahora comentadas, especialmente en cuanto a la importancia del detalle vívido y al carácter simbólico de la percepción y la autonomía de la expresión artística.⁶

En el poema de Villon el símil final conjuga toda la fuerza de la percepción de un símbolo vívido aunque inerte como la piedra pintada del coro, que remite tanto a la muerte de la amada como al estado de negación vital que su desaparición representa para el amante:

Death, of thee do I make my moan,
 Who hadst my lady away from me,
 Nor wilt assuage thine enmity
 Till with here life thou hast mine own:
 For since that hour my strenght has flown.
 Lol! What wrong was her life to thee,
 Death?
 Two we were, and the heart was one;
 Which now being dead, dead I must be,
 Or seem alive as lifelessly
 As in the choir the painted stone,
 Death! (93).

Así como en el poema de Poe y en la versión del de Villon, en *Sonata de otoño* se configura una iconografía simbólica de la mujer amada en relación con la percepción aguda que de ella tiene el enamorado. Concha es la madona religiosa y al mismo tiempo la estatua pagana que engloba en sí la doble tensión de lo sagrado y lo profano para el enamorado: "La llama al surgir y levantarse, ponía en la blancura eucarística de su tez, un rosado reflejo, como el sol en las estatuas antiguas labradas en mármol de Pharos" (19). Es la Dolorosa (27), la virgen de la Concepción (38); ya que significativamente ella es llamada por el apelativo para quienes tienen ese nombre. Pero también se la equipara con una diosa pagana cuando se dice que "tenía la noble resistencia de una diosa para el placer" (46); y

6 En cuanto al papel del movimiento prerrafaelita ha anotado Jerome H. Buckley: "It did much to establish the autonomy of art and the independence of the artist from didactic purpose and sectarian demand... It made clear the importance of the vivid detail and the symbolic overtone of the sharp perception; and by its stress on the quality rather than the variety of experience it ultimately did more than a little to quicken the aesthetic sensibility of a whole culture", en la introducción a su edición de *The Pre-Raphaelites* (Chicago: Academy Chicago Publishers, 1986), p. xxiv.

seguidamente, para mantener la doble cara de su realidad, Xavier le dice que tiene "manos de Dolorosa" (46). De ahí que al final adquiera pleno sentido todo esto cuando al morirse Concha, Xavier exclama: "¡Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto" (86).

En el *Trionfo della morte*, la dimensión iconográfica de la amada hay que buscarla más estilizadamente en lo que hay implícito en la forma de invocarla por parte de Giorgio:

Vedeba con i terribili occhi del desiderio la donna disvilupparsi dall'accappatoio
già asciutta e monda e tutta delicata come un alabastro color d'oro.

— Ippolita, Ippolita—egli gridò, perdutamente

— Vieni così! Vieni! Vieni! (214).

Igualmente, se percibe este acendrado acento religioso en la súplica que hace de la amada una diosa digna del amante que implora: "— Ippolita! Ippolita! Tutta l'anima sua tendeba all'amante, in quell'ora di suprema angoscia, chiedendo aiuto. — Ippolita!" (87).

Una elaboración similar de la iconografía de la mujer se encuentra en *A Rebours* con una refinada dosis de satanismo y misticismo, erotismo y religiosidad, que Huysmans deriva del arte de Gustave Moreau en cuya pintura de Salomé ve Des Esseintes "l'inquietante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l'assassine" (106). Igualmente, encuentra en *L'Hérodiade* de Mallarmé (1848-1898) la subyugación propia de un sortilegio.

José Fernández, por su parte, en *De sobremesa* perfila su imagen de Helena en la doble perspectiva de lo religioso al referirse a ella como virgen de Fra Angelico (1387-1455),⁷ y de la figura pictórica humana al establecer una correspondencia de Helena con los dibujos idealizados de la mujer del prerrafaelita Dante Gabriel Rosseti (1834-1862) (227), que son para Fernández "la ideal imagen de la idolatrada" (248). Esta doble óptica de la imagen de Helena está muy bien sintetizada en la advocación que le da de "Nuestra Señora del Perpetuo Deseo" (151-152).

Se ve, entonces, cómo se recurre a proyectar la imagen del deseo en la iconografía de la mujer y se obtiene así una especie de agotamiento de dicha imagen en lo que la simboliza. Se trata de una especie de espejismo que en *Sonata de otoño* se multiplica cuando Concha se mira "en la luna del espejo" para verse y reforzar la imagen que Xavier está viendo de ella al decirle la forma en que ella se percibe (17). Luego se identifica premonitoriamente con la luna como índice de su figura que se deshace en los espejismos simbólicos. Xavier le dice: "Antes

Me acordaba cuando tú me mirabas con esos ojos que me mirabas cuando me mirabas

Me acordaba cuando tú me mirabas con esos ojos que me mirabas cuando me mirabas

7. El pintor Giovanni da Fiesole es conocido como Fra Angelico por su pintura de los ángeles y por el carácter inimitable de la suavidad de su colorido. La recurrencia comentada puede verse en *De sobremesa* de José Asunción Silva, p.187, 193, 201, 212.

eras la princesa del sol. Ahora eres la princesa de la luna" (23), y como una metáfora de la situación de amada y amado se puede leer esta caracterización: "escuchar el canto de la fuente que le contaba a la luna su prisión en el laberinto" (43). Y si ella aparece "toda blanca en el reflejo de la luna" (53), la luna se ve "pálida y sobrenatural, como una diosa" (76). Todos estos espejismos forman parte de "los hermosos sueños que encanta el amor" (86) y que al fin se apagan para Xavier:

Nada más elocuente ahora que una referencia a la idea sobre el juego de los espejismos como productores de las máscaras de la realidad. La multiplicación de las imágenes es una forma de acortar las distancias entre la subjetividad y la objetividad. Es la manera de traducir el lenguaje secreto del deseo y de obviar el crudo enfrentamiento con una realidad siempre hostil e impenetrable. Como dice Herodes en *Salomé*: "Only in mirrors should one look, for mirrors do but show us masks" (343). Coincidentalmente, también, en esta obra *Salomé* es identificada con la luna en cuya luz ha visto algo extraño Herodes al entrar en escena: "The moon has a strange look tonight" (330). A la hora de la danza que abrirá el velo del crimen y de la lascivia radical de *Salomé*, la luna se enrojece; y en la reiteración del discurso de Herodes, se asimilan la luna y *Salomé* (340). A *Salomé*, una vez realizado su ritual erótico sangriento y al borde de ser asesinada, se le ve a la luz de la luna. Esto se acota así en el texto: "A moonbeam falls on *Salomé* covering her with light" (348).

En *De sobremesa* se utiliza otra forma de espejismos como la de la correspondencia entre el diario de José Fernández y el *Diario* (1887) de María Bashkirtseff (1859-1884) por el que Fernández profesa una devoción que, según él, "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" (152).

Otra manera de metaforizar el deseo en *Sonata de otoño* es la recurrencia a la rosa como elemento de la comparación total que hace Xavier de Concha con esa flor. Esto está prefigurado en el texto desde el comienzo, cuando dice el narrador protagonista a propósito de su nueva y última reunión con Concha: "Triste destino el de los dos! El viejo rosal de nuestros amores volvía a florecer para deshojarse piadoso sobre una sepultura" (7).

Concha se agota en la metáfora de la rosa ya que sus dedos florecen en rosa (19). Su boca es rosa (21), pero luego es rosa marchita (62). Sus senos son rosas (26), pero después son rosas de nieve (46). Ella toda es rosa cuando amorosamente se convierte para Xavier en madre o símbolo de su origen vital (40), y su erotismo se expresa como ejercicio de desnudamiento de su jardín para Xavier (31). El libro que lee Xavier es el *Florilegio de Nuestra Señora* (48) y el paje de Concha como sacado de un cuento de hadas se llama Florisel (31, 38, 42, 45). Toda esta floración se marchita totalmente cuando Concha muere y Xavier la lamenta en referencia doble a ella como "flor de ensueño" (86).

En *De sobremesa* aparece el motivo de un ramo de rosas ligado obsesivamente a la búsqueda de Helena por parte de José Fernández. A dichas flores se les adjudica la capacidad de autosugestión que agudiza la percepción de los deseos de la mujer ideal para el protagonista (209). Esta obsesión adquiere una dimensión mayor en su vida, cuando la liga a la visión de la muerte de su abuela y al lanzamiento de un ramo de rosas que ella le hace. A partir de un estudio de este motivo y la dimensión simbólica que adquiere cada vez que aparece en la novela, podría derivarse una lógica o filosofía de su composición literaria.⁸

Otro conjunto de elementos simbólicos que contribuyen a crear el efecto significativo de la tensión y la expresión del agotamiento del objeto del deseo por obra del asedio obsesivo de sus indicios, es la presencia de los animales que está determinada por una función en relación con el drama de exacerbación del deseo a la hora de la agonía y muerte de su objeto.

El primer grupo lo constituyen los gallos, cuyo canto aparece en *Sonata de otoño* en tres momentos decisivos: primero cantan cuando Xavier parte de la aldea hacia el palacio de Brandeso a reencontrarse con Concha (9). Luego se habla de las dos veces que cantó el gallo cuando Xavier amanece con ella velando su fiebre y su palidez, su erotismo y su santidad (26), y finalmente, se escucha el canto lejano del gallo después de la muerte de Concha (82). No se trata aquí del cumplimiento de la advertencia de Jesucristo a Pedro según el *Nuevo Testamento*, en la que aquel le había anunciado a Pedro que antes de que cantara el gallo lo habría negado tres veces.⁹ Es, más bien, una versión del evangelio del amor que alude a la perfección de la correspondencia del amante, cuya devoción amorosa permanece a lo largo de las tres veces del canto de los gallos.

Hay una figura muy decorativa en la novela, la lámpara en forma de mariposa que siempre está encendida al pie de la imagen de Jesús Nazareno, cuyos pies lívidos se dice que alumbran (24). La presencia de dicha lámpara se recuerda en el texto en otras tres oportunidades más y siempre en conexión con la presencia agonizante de Concha. Hay en ello una mezcla de la decoración profana y de las resonancias supersticiosas de la presencia siniestra de la mariposa (34, 80, 82).

Las aves cumplen una función múltiple. Los ruiséñores (12) y los mirlos (42, 45) contribuyen al ambiente musical de la obra junto con la flauta de Florisel. Son como símbolos de la vida y del ritmo volátil y espiritual del deseo. Por oposición a esto, el milano —el ave más cruel entre las de presa— aparece tras la muerte de Concha y es matado por Xavier (85). La ambigüedad de esto es patética porque puede representar la liquidación del fantasma persistente del deseo que era Concha para Xavier, o indicar la proyección vengadora de su impotencia ante el abandono inevitable de que ha sido objeto por quien lo ha atrapado en el amor.

8. Puede verse esto en José Asunción Silva, *De sobremesa*, o. 159, 186, 193-194, 195, 196, 203, 204, 209, 211, 217, 250, 260, 268, 278, 304, 308, 309, 310.

9. Véase las versiones evangélicas de la negación de Pedro en Mt. 26:69-75; Mc. 14:66-72; Lc. 22:54-62.

En un nivel más entretelado con la relación entre Cocha y Xavier, vale la pena observar la función significativa de las arañas en la obra. Xavier se siente como atrapado en la telaraña de Concha: "Ya sabes que soy un príncipe a quien tienes encantado en tu Palacio" (40). Concha ve arañas como amenazas (64) y pide la protección de Xavier (67). Xavier, en su interior, se siente atrapado: "yo columbraba que mi pensamiento iba extraviándose por laberintos oscuros, y sentí el sordo avispero de que nacen los malos ensueños, las ideas torturantes, caprichosas y deformes, preadidas en un ritmo funambulesco (68). Esta misma dimensión de atrapamiento se ve metaforizada así por Xavier: "La luz de la lámpara, entre las cadenas de plata, tenía tímido aleteo de pájaro prisionero" (75). En una forma expresa le dice la misma Concha a Xavier: "Eres mi prisionero toda la vida" (78). Al ver el derrumbe total del sueño que se opera con la muerte de Concha en la vida de Xavier al final de la novela, se confirma la dimensión de esta perspectiva arácnida en su última exclamación:

La presencia del ave de mal agüero en *Salomé* es un signo de la tragedia de lascivia y muerte que se desata en la obra. Lo que empieza como percepción de vientos se va precisando como "the beating of wings, like the beating of vast wings" (331). Más adelante se exagera dicha percepción cuando el mismo Herodes vuelve y dice más enfáticamente que ha escuchado "a beating of wings, a beating of giant wings" (338). A medida que se aproxima el climax dramático, Herodes se siente más temeroso e inseguro y declara: "There is an icy wind, and I hear... wherefore do I hear this beating of wings?" (339). Finalmente, cuando Salomé va a pedir la cabeza de Jokanaan reitera Herodes: "I heard a beating of wings in the air, a beating of mighty wings" (344).

Esto es una muestra más de cómo la conciencia que se va llenando con el presentimiento o el conocimiento de la realidad de lo que va a ocurrir, va agotando sus posibilidades hasta que se enfrenta cara a cara con la realidad de todos los indicios. Más allá de esto, solo queda la consumación o la negación por la liquidación de la tensión que produce el deseo en su bosque de símbolos. Con razón se afirma en el epígrafe de este trabajo: "You must not find symbols in everything you see. It makes life impossible" (339); y, paradójicamente, también se ha afirmado luego ante el temor de una posible revelación o visión de la realidad descarnada y cruel de los seres humanos y de las cosas cara a cara: "Only in mirrors should one look, for mirrors do but show us masks" (343).

La mariposa es el motivo que representa en *De sobremesa* la volatilidad, el desplazamiento continuo del deseo, hasta que se convierte en metáfora total como sucede con el cuervo de Poe. Inicialmente, la mariposa es el alma de Marie Bashkirtseff que está en su diario (141). Luego, es la mariposa la imagen del deseo que se quiere expresar con palabras, como se connota en los sentimientos de temor de José Fernández ante la página en blanco su tentativa de hablar de él: "¿Por dónde empiezo? No sé. Es tan delicado, tan dulce, tan extraño, tan aterrador

lo que siento que temo al querer decir la impresión con palabras, destrozar la frescura, como se destrozaría el esmalte de luz de una mariposa de Muzo, al quererla fijar con un clavo de hierro" (186).

La mariposa revolotea sobre el ramo de rosas una y otra vez (191, 194, 200) y en su encuentro con Helena en Ginebra (203-204). Se le aparece a José cuando busca otras mujeres como sucedáneo que al fin no satisface sino que agudiza su deseo por Helena (211). Significativamente, la mariposa está grabada en las pastas de los libros de los poetas predilectos del protagonista —Shelley, Burne, Keats, Tennyson, y Rosseti— que alimentan su imaginación y su deseo. De ahí que aún Fernández perciba en la llama de gas una mariposa de fuego (244) y tenga veladoras de malaquita con mariposás,

La mariposa es el símbolo de la voluptuosidad y del incendio de los besos (272) al igual que de la danza, cuyo verbo es para Fernández "mariposear" (272). Y en una síntesis final, cuando ya ha desaparecido Helena, se fija la mariposa como emblema total de la lucha del deseo en *De sobremesa*—de nuevo recuerda esto el poema *The Raven* de Edgar Allan Poe— cuando ve la mariposa que mágicamente vuela del camafeo de Helena y viene a posarse en la frente de José (308).

Queda así claro que en todos los textos que se han entrelazado a propósito de esta lectura de *De sobremesa*, hay una tentativa de expresión de la tensión dramática del deseo y la fijación de su objeto, que se agota en el juego de símbolos que son máscaras de lo que, en la hostil y dura realidad, no puede verse desnudamente sino a través de mediaciones. Sin el lenguaje de los símbolos como sin el deseo, el ser humano sería nada, pura negación, vacío de fuerza de acción. Pero, paradójicamente, la existencia humana también se agota a medida que se extinguen sus estrategias de sobrevivencia en medio de sus grandes polaridades: sujeto/objeto, actividad/pasividad, placer/dolor, amor/muerte: esta dialéctica es el artificio simbólico constitutivo de *De sobremesa* y demás textos aludidos.¹⁰

BIBLIOGRAFÍA

Buckley Jerome H. *The Pre-Raphaelites*. Chicago: Academy Chicago Publishers, 1986.

D'Annunzio, Gabrielle. *Trionfo della morte*. Milano: Fratelli Treves, 1905.

Huysmans, J.-K. *A Rebours*. París: Garnier-Flammarion, 1978.

Kurrik, Maire Jaanus. *Literature and Negation*. New York: Columbia University Press, 1979.

Poe, Edgar Allan. *The Poems*. Floyd Stovall, ed. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1965.

¹⁰ Véase Maire Jaanus Kurrik, *Literature and Negation* (New York: Columbia University Press, 1979).

Silva, José Asunción. *De sobremesa, Obras completas*. Alberto Miramón y Camilo de Brigard Silva, ed. Bogotá: Banco de la República, 1965.

Valle-Inclán, Ramón del. *Sonata de otoño*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.

Wilde, Oscar. *Salomé, The Importance of Being Earnest and Other Plays*. Lord Alfred Douglas, trad. New York: Viking Penguin, 1986.

Poe, Edgar Allan. *The Philosophy of Comparison. The complete Poetical Works with there Essays on Poetry*. R. Brinley Johnson, ed. London: Oxford University Press, 1919.