

***De sobremesa* de José Asunción Silva: la novela como egología**

Andrés Lema Hincapié*
Cornell University

Recibido: 27 de octubre de 2005. Aceptado: 17 de enero de 2006 (Eds.)

Resumen: La afirmación de Rafael Gutiérrez Girardot según la cual el Modernismo es conciencia y expresión de una época sirve como marco teórico de este ensayo. Desde allí, se estudia la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva como la conciencia y la expresión de una comprensión epocal del yo y de sus características. La novela se hace egología, esto es, puede entenderse como un tratado donde se explora el yo y su relación con el mundo. El yo se despliega en una tensión desde el esteticismo el cual se entiende como una instalación en lo real desde la preocupación por el detalle y por el decorado; éstos son los temas egológicos que se analizan a continuación.

Descriptorios: Silva; *De sobremesa*; Modernismo; egología; detalles; decorado; esteticismo; nominalismo ontológico; sensualismo; yo en tensión.

Abstract: Rafael Gutiérrez Girardot's assertion that Modernism is conscience and expression of an epoch, serves as a theoretical frame for this essay. It is from that view point that José Asunción Silva's *De sobremesa* is studied as the conscience and expression of an epochal comprehension of the self and the self's characteristics. The novel turns into an egology, that is, it can be understood as a treaty where the ego and its relation to the world are explored. The self unfolds itself through a tension emanating from aestheticism. This aestheticism is seen as a settling in of the self within the real stemming deriving from a concern for detail and decoration; these are the egological themes to be analyzed below.

* Ph.D. en Literatura Hispánica, Cornell University. Ph. D. University of Ottawa (andreslemah@yahoo.com). El presente artículo es resultado de la investigación sobre "La literatura y el cine hispánicos desde una perspectiva filosófica" desarrollada en Cornell University con el apoyo de la Sage Fellowship (2004-2205).

Key words: Silva; *De sobremesa*; Modernism; egology; details; decoration; aestheticism; ontological nominalism; sensualism; self in tension.

Preámbulo

De sobremesa de José Asunción Silva es un extraordinario ejemplo de la novela como construcción y exploración del yo. Conscientemente, Silva convierte el género novelístico en una egología, esto es, la novela se entiende como un estudio detallado de la psique del protagonista —de José Fernández— y de sus complejidades.

Así, por eso es preferible seguir aquí a Klaus Meyer-Minnemann, y no a Héctor H. Orjuela. Para este último crítico, el tema central de la obra de Silva “es la búsqueda de un amor ideal y de un arquetipo estético, pero a la vez en esta búsqueda el ansia de alcanzar el absoluto espiritual que, en sentido cristiano, sería la salvación del alma” (Orjuela, 1976, 350).¹ Esto lleva a comprender *De sobremesa* como expresión de hiperconciencia del género novelístico en torno de un yo que se construye y se autoexplora. La egología que Silva propone en su novela se despliega en íntimo vínculo con su propio presente de época y con una serie de antecedentes culturales—pues el yo es expresión del momento histórico, al igual que el punto de confluencia de tradiciones culturales (Meyer-Minnemann, 1991).²

Por su parte, Meyer-Minnemann ha afirmado que el verdadero objeto de la novela de Silva es las sensaciones y los sueños de José Fernández, no los acontecimientos, no el mundo exterior, “que sólo sirve de punto de partida, no el ir y venir de los sucesos, sino el torrente de ideas y sensaciones del protagonista” (48). Desde esta perspectiva, el diario como forma narrativa de la novela es particularmente propicio para el objetivo de Silva, para su egología. El diario asegura el intimismo, permite al escritor expresarse en tono de confesión privada, y produce en el lector la sensación de ingresar fácilmente, pero con cierto escrúpulo de violación, en la historia de una

-
- 1 H. H. Orjuela ha querido resumir los tres sentidos que la crítica ha dado a la novela de J. A. Silva. Éstos son: búsqueda romántica de un amor ideal, búsqueda de un arquetipo estético y búsqueda de un absoluto espíritu que salve cristianamente el alma (1976, 28-29).
 - 2 Desbordan los límites de este ensayo un estudio sobre las coordenadas culturales dadas por el decadentismo europeo en arte, o más ampliamente sobre el *fin de siècle* en Europa occidental. Tampoco es éste el lugar para situar *De sobremesa* en esas coordenadas culturales, ni en las que da a Silva la Colombia de finales del siglo XIX. Para estos temas, conviene remitirse a los trabajos referidos en la bibliografía.

interioridad y de un cuerpo. *De sobremesa* es parcialmente el diario del propio José Fernández, que a su vez se refiere *in extenso* a otro diario: *Le journal de Marie Bashkirtseff*. “El diario garantiza,” anota Meyer Minnemann, “la más estricta inmediatez, que ni aun la narración retrospectiva en primera persona es capaz de alcanzar” (48).³

Sin embargo, Meyer-Minnemann no se da cuenta de que en *De sobremesa* no todo se expresa a través de la inmediatez del diario. Silva construye una doctrina implícita del yo a través de las múltiples voces que él da a su propia escritura: está el yo que pone el título a la obra; el yo que narra la puesta en escena donde un grupo de amigos escuchan a otro amigo que lee; el yo de los personajes, y está, por supuesto y por último, el yo de José Fernández de Sotomayor y Andrade. Todo ello enriquece las perspectivas del yo. Más allá del yo que ofrece el diario, es decir, el yo en su flujo inmanente de ideas, la narración en tercera persona y el diálogo muestran nuevas funciones del yo: el yo es un yo objetivante en medio de cosas y asimismo es un yo en medio de otros yos. Por las razones anteriores, *De sobremesa* de J. A. Silva pide ser analizada como un ejemplo del género novelístico puesto al servicio de un estudio egológico. Para este estudio egológico, serán tenidos en cuenta dos aspectos del yo en *De sobremesa*: el yo en tensión y el yo esteta.

Rafael Gutiérrez Girardot, en su artículo “El modernismo incógnito,” se opone a quienes han impedido llegar “no solamente a una comprensión del Modernismo como conciencia y expresión de la época de fin de siglo, sino a una captación de dicha época” (Gutiérrez Girardot, 1986, 89). Como novela del Modernismo, la lectura de *De sobremesa* permitiría acceder parcialmente a una concepción epocal del yo humano. En las próximas páginas habrán de aparecer también algunos rasgos esenciales de dicha concepción de época.

1. El yo en tensión

El 20 de junio de 189..., en París, José Fernández escribe las siguientes líneas de su diario, recordando *Le journal de Marie Bashkirtseff*:

3 Sobre dos de los más importantes intratextos de la novela, a saber, *A rebours* de Joris-Karl Huysmans y *Le journal de Marie Bashkirtseff*, véase el artículo de Héctor H. Orjuela citado en la bibliografía. Y de este mismo crítico, “J. K. Huysmans” y “Marie Bashkirtseff,” en su libro «*De sobremesa*» y otros estudios sobre José Asunción Silva (49-57, 59-68).

¿Qué hay de extraño en cambio en que un hombre a quien las veinticuatro horas del día y de la noche no le alcanzan para sentir la vida, porque querría sentirlo y saberlo todo, y que, situado en el centro de la civilización europea, sueña con un París más grande, más hermoso, más rico, más perverso, más sabio, más sensual y más místico, se entusiasme con aquélla que llevó en sí una actividad violenta y una sensibilidad rayana en el desequilibrio? (Silva, 247).

Aquí dos hay claves esenciales para comprender el sentido que Silva asigna a su novela. Una de estas claves tiene que ver con la absoluta conciencia que tiene el escritor en torno del origen de los materiales de su novela. José Fernández está “en el centro de la civilización europea” (247). Esto significa que Silva asume el desafío de extraer de la civilización europea, o de manera más vasta de la cultura de Occidente, los materiales para la creación novelística.⁴ La segunda clave está allí donde el fragmento caracteriza el yo de José Fernández: este yo bien puede ser pensado como un *yo en tensión*.

El yo de José Fernández exhibe las características de una subjetividad conflictiva, en contradicción, vivida bajo el signo de la complejidad. Críticos han hablado ya de “binarismo subjetivo” (Montero, 254), de “contradicciones” (Meyer-Minnemann, 58), de “contradictorios impulsos múltiples” (Gutiérrez Girardot, 1998, 98), de “dos polos [de] la mente del poeta” (Gicovate, 110), de “dualidad anímica” (Contino, 526), o de “honduras y complicaciones anímicas” (Loveluck, 497). El yo de José Fernández se resuelve en un abanico de matices, de tonalidades: los extremos de esta subjetividad van desde una sensualidad desbordada, ansiosa de nuevas experiencias y desconocedora de todo límite moral, hasta un misticismo profano, sin Dios, que se expresa en la absoluta asepsia de erotismo corporal. En este segundo extremo se sitúan el ideal amoroso hacia Helena de Scilly Dancourt y los anhelos recordados de la abuela santa de José Fernández. Una geografía y una utopía representan e incluyen esos extremos de la subjetividad: París, como la moderna meretriz de Babilonia, por un lado y, por otro, el sepulcro donde está enterrada Helena. La muerte asegura el carácter intocable de la amada redentora—pues ella ya no existe, pues ella ya no tiene lugar en el mundo.

4 Hay estudios que reconstruyen el contexto cultural donde se inscribe la novela de Silva. Merecen particular mención e interés los trabajos de Davis, Gicovate, Schanzer, Meyer-Minnemann y Gutiérrez Girardot (1985) citados en la bibliografía.

Las turbulencias del yo de José Fernández revelan cómo la novela de Silva recupera temas tan antiguos en Occidente como es el de la división de mundos presente en la filosofía de Platón y en el Cristianismo, la comprensión sensualista del epicureísmo, y el debate entre nominalismo y realismo escolásticos. En torno de estas dos últimas temáticas, no parece haber ninguna investigación que las estudie en *De sobremesa*. Críticos como Aníbal González (1994, 299-300) y Ferdinand V. Contino (516) sólo han tocado muy tangencialmente el “neo-epicureísmo” de Silva. Y en cuanto a la polémica de tradición medieval sobre la referencialidad de los conceptos-clase o generales, tema evidente y central en la novela, la crítica parece no haberse expresado todavía. No obstante, esta polémica tiene que ser tenida en cuenta. El realismo de los conceptos genéricos, tanto morales como ontológicos, se muestra claramente en dos momentos: el primero, cuando José Fernández se refiere a Helena con la palabra “Ella” (Silva, 282), queriendo hacer del pronombre personal una referencia hipostática. El otro momento tiene que ver con la palabra “Vida” (233), que José Fernández piensa a modo de hipóstasis, sin avanzar ningún significado.⁵ El pasaje donde José Fernández enuncia con toda claridad su nominalismo moral es éste:

—¿Conque yo tengo deber de escribir poemas?, preguntó Fernández riéndose... ¡Pues estoy divertido! y enseriándose súbitamente: Feliz tú que sabes cuáles son los deberes de cada cual y cumples los que crees tuyos como los cumples. ¡Deber! ¡Crimen! ¡Virtud! ¡Vicio!... Palabras, como dice Hamlet... (235).

Para el nominalismo ontológico es suficiente con referirse a cualquier pasaje en *De sobremesa* donde el detallismo terminológico de lo visual, de lo táctil, de lo auditivo, de lo gustativo y de lo olfativo aseguraría la referencialidad de los conceptos. Esto confirma muy bien que la novela se hace de cultura. La tensión que vive el personaje protagonista —sus recaídas en los goces más abismales del sexo y sus levantamientos en los éxtasis de la adoración hacia la simple imagen de la amada— recuerda un conjunto de oposiciones que Occidente nunca parece lograr resolver: sensibilidad y entendimiento, cuerpo y alma, profanidad y sacralidad, instinto y moral,

5 Para Meyer-Minnemann, “resulta por lo demás significativo que el concepto de «vida» nunca alcance en *De sobremesa* una concreción positiva” (53).

inmanencia y trascendencia, irreverencia atea y humildad cristiana, entre otras más.

La sensibilidad, el cuerpo, la profanación, el instinto, la inmanencia y la irreverencia atea del yo de José Fernández se entienden como una curiosidad sensual ilimitada, donde la *cantidad* de las experiencias está al servicio de la búsqueda de la *intensidad* de sensaciones. ‘Intensidad’ es aquí la palabra esencial, pues los sentidos de José Fernández le piden sin descanso “las mismas sensaciones [...] de día en día más intensas y más delicadas...” (233). Óscar Sáenz caracterizará así a su amigo escritor:

[...] y dime, ¿tú si crees de buena fe que aunque vivas cien años alcanzarás a satisfacer los millones de curiosidades que levantas dentro de ti a cada instante, para lanzarlas por el mundo como una jauría de perros hambrientos, a caza de impresiones nuevas? (232).

Fascinado por todo, por eso que él llama “todas las formas de la actividad humana, todas las formas de la Vida” (233), José Fernández buscaría convertir en principio de acción la frase de Terencio en su *Heautontimorumenos*, 1, 1, 25: *Homo sum, humani nil a me alienum puto* (147). La exacerbación insatisfecha de los sentidos arrastra incluso a José Fernández a la invención de vicios, a querer emular a Marie Bashkirtseff en su “mórbida curiosidad del mal y del pecado” y en su blasfema plegaria a “Nuestra Señora del Perpetuo Deseo” (Silva, 248). Al rostro del yo masculino de José Fernández, le correspondería otro yo femenino, a saber, la mujer estereotipada en el modo de la hetaira (Montero, 254).

José Fernández vive frecuentemente la inmanencia de su yo laico por *interposita persona*: las reflexiones de su Diario en torno de la vida de Marie Bashkirtseff, y escritas en París, el 3 de junio de 189..., son la ocasión para hacer propias las enseñanzas de Baruch de Spinoza y de la ciencia. Estas reflexiones parten en primer lugar de una teodicea imposible, esto es, de un universo que demuestra en sus injusticias la inexistencia de un Dios justo. De allí, José Fernández concluye a un cosmos sin Dios, a una realidad sin finalidad, es decir, sin teleología redentora. Asimismo, de un universo carente de un sentido más allá de él, de un cosmos que es pura inmanencia, José Fernández pasa a una conciencia expósita, entregada a la soledad de sí misma, irredimible. Se trata del más completo solipsismo. En palabras de Meyer-Minnemann, “José Fernández termina refugiándose en una realidad que él ha creado [...] Fernández se vuelve hacia él de modo

expreso" (51). Ningún Salvador, ningún Cristo, ningún Hombre- Dios. Más adelante, ni el amor ofrecerá redención alguna, pues el yo está encarcelado en la prisión de sus representaciones: el único y verdadero amor, el de José por Helena, se diluirá en el gesto solitario de un yo que juega con una de sus propias imágenes, con uno más de sus eventos psíquicos. Así lo expresa José Fernández:

[...] el universo como una eterna reunión de átomos, regida, desde los millones de soles que arden en el fondo del infinito hasta el centro misterioso de la conciencia humana, por leyes oscuras e incommovibles, que no revelan una voluntad suprema tendiente al bien... sí, un torbellino de átomos en que las formas surgen, se acentúan, se llenan, se deshacen para volver a la tierra y renacer en otras formas que morirán a su vez arrastradas por la eterna corriente [...]. Los libros de crítica y de historia religiosa que ha leído allí mismo en el silencio de ese gabinete de estudio donde está sentada ahora, ahuyentan al divino fantasma del consolador de los hombres... No hay a quien invocar en los momentos de desesperante angustia... y la muerte viene, la muerte está cerca (246).

José Fernández pasa luego a experimentar su otro yo, la cara opuesta de su sensualidad irrefrenable, de su contrapartida mefistofélica. Esto es consecuencia de su decisión antropológica más fundamental: experimentarlo todo—"poseerlo TODO," escribirá J. A. Silva en mayúsculas (248). Y en las sensaciones ilimitadas descubrirá sensaciones opuestas, contradictorias. Se trata ahora de un platonismo quijotesco que se expresa en el lenguaje de un catolicismo caballeresco. Si antes el yo se pensaba desde Mefistófeles, ahora es Dante y su amor purísimo por Beatriz lo que sirve para interpretar las aspiraciones de misticismo. La abuela de José, y fundamentalmente Helena, se constituirán en el principio integrador de este otro aspecto del yo, vivido en el golpe más distante del péndulo. José Fernández elabora su discurso con las nociones de alma, de moralidad, de trascendencia en la amada, en suma, de cristianismo humanizado. A esta cara del yo, le correspondería otro yo femenino, a saber, la mujer estereotipada en el modo de la virgen (Montero, 254).

Al mirarla de nuevo me encontré con sus pupilas fijas en mí, y habría bajado las mías si no hubiera visto en el azul de las suyas, en la curva de los labios finos, en toda la dulce fisonomía una expresión, de lástima infinita, de suprema ternura compasiva, más suave que ninguna caricia de hermana. Aquella mirada derramó en mi espíritu la paz que baja sobre

un corazón de cristiano después de confesar sus faltas y de recibir la absolución; una paz profunda y humilde, llena de agradecimiento por la piedad divina que leía en sus ojos (Silva, 272).

Entre un extremo y el otro, José Fernández vivirá la enfermedad que lo acerca a la muerte, la angustia de seguir existiendo con conciencia, y el deseo de disponer de “un plan que no se refiera a mí mismo, que me saque de mí, que me lleve como un huracán, sin sentirme vivir...” (250). J. A. Silva quiere decir, entonces, que Occidente no ha ofrecido un tercer camino frente a la oposición insalvable del binomio, de la bipolaridad del yo.

En su artículo “El dandismo de José Asunción Silva,” Rafael Gutiérrez Girardot también ha visto la tensión del yo de José Fernández y prefiere identificar sin más al personaje principal de la novela con el escritor bogotano. Por esto, el crítico colombiano habla de “excentricidad” en la vida misma de J. A. Silva. Esta “excentricidad,” que su *alter ego* José Fernández expresaría novelísticamente, nace para Gutiérrez Girardot de los dos modos irreflexivos, irreconciliables y racionalmente contradictorios desde los cuales J. A. Silva percibe el mundo. Estos dos modos son “el catolicismo del hogar y el deslumbramiento del París complejo y secularizado” (1998, 92).

2. Yo esteta

En su desafortada búsqueda de sensaciones cada vez más intensas, José Fernández agrega una característica más a la naturaleza de esas sensaciones: *delicadeza*. Ellas deben ser sensaciones delicadas. Baste esta imagen: “revoloteaba una mariposilla con alas forjadas de diminutos diamantes” (239). Un modo de comprender la belleza, esto que aquí se denomina *sensaciones delicadas*, unifica de extremo a extremo todos los matices del yo del protagonista. Aun cuando bajo terribles tensiones, el yo no se fragmenta, no se destruye, no se deshace, gracias a un principio unificador de belleza. La fragmentación acecha, y así lo ha visto Aníbal González. Este investigador recuerda bien que los médicos y amigos de José Fernández lo reconvienen por “dispersar sus energías físicas y mentales (que son considerables) en una serie de esfuerzos —artísticos, eróticos, políticos y comerciales— que amenazan con disgregar su yo, su identidad” (González, 1997, 239-40). El ideal estético del yo circula desde el goce de una sensualidad sin moral, cuyas raíces José Fernández piensa en conexión con una rama familiar de

sus antepasados y con autores como Friedrich Nietzsche, por un lado, hasta las elevaciones del deseo sin cuerpo, jalonadas por los recuerdos de Helena y las plegarias de la abuela, por otro. Este ideal estético integra y soporta el yo.⁶ Ahora bien, ¿cómo entender este ideal estético?

Se ha hablado de esteticismo. Gutiérrez Girardot habla de la “existencia estética” del dandy Silva, “o su máscara, José Fernández” (Gutiérrez Girardot, 1998, 99); A. González, de “religión del arte” (1994, 303); L. A. Davis de “empezar por el arte” (229); y H. H. Orjuela, de “canon estético de los prerrafaelistas” (1976, 28). Aquí aún hay vaguedad. Hay que dar un paso de mayor precisión: el esteticismo de la novela ha de entenderse como *detallismo* y *decorado*. José Fernández utilizará las expresiones “exquisiteces”, “artes decorativas”, “detalle por detalle” y “aristocracia de los nervios” (Silva, 254). La realidad se hace y se diluye en impresiones dentro del yo de José Fernández. En su percepción estética de esta realidad no se trata tanto de cosas externas ajenas a la percepción, cuanto de una lucidez exacerbada en torno de los detalles que los objetos dejan en el yo. Estos objetos no son propiamente cosas, son más bien representaciones psíquicas. El yo expresado por la voz narrativa se despliega en una íntima atención —o hiperconciencia si se quiere— hacia los fragmentos de la realidad que los sentidos le ofrecen. Aquí el yo o el sujeto de conocimiento se vuelca sobre las informaciones sensibles del mundo.

Ahora bien, la tensión se encuentra también en el corazón mismo de la unidad estética que José Fernández quiere dar a los aspectos de su yo. Ni siquiera allí hay sosiego-paz. Aquí entran en conflicto dos doctrinas estéticas: la de Platón y la de Kant. Si por un lado José Fernández se entrega a la vivencia estética de lo sensorial en cuanto “finalidad sin fin”, —siguiendo los parámetros de Kant en su *Crítica del juicio* (1984, 126)—, y ejerce de este modo la noción de arte autónomo, el platonismo por otro parte le ha enseñado algo distinto. En Platón, lo bello queda subsumido por lo bueno, y así la estética se repliega bajo las exigencias de la moral. La relación entre Alcibiades y Sócrates, en el *Simposio* de Platón (213a-222c), ilustra vívidamente cómo Sócrates subordina en sí mismo y en su amigo-amado la belleza atrayente de la apariencia física a la atracción moral por el bien

6 Estas páginas se concentran en *De sobremesa*, y de este modo se evitan los escollos aún insolubles para la crítica cuando se vincula la vida y la obra de J. A. Silva. En José Fernández, el yo se mantiene unificado a partir de una “coherencia estética.” Tomo esta expresión de Anibal González, quien la usa para dar unidad al binomio vida-obra en J. A. Silva (González, 1997, 235).

en los demás y más verdaderamente en la fuente de ese bien participado: la Idea de Bien. Esa atracción moral es otro nombre para el amor, pues en palabras de Diotima a Sócrates “el amor es, en resumen, el deseo de poseer siempre el bien” (1988, 206b, 254). El protagonista de *De sobremesa* pasa sin descanso de una estética moralizadora de tradición platónica a un arte entendido como indiferente desde el punto de vista moral. En otros términos, la estética se debate entre el *summum bonum* de Platón y el *adiaphoron* estético de Kant.⁷ Hay ejemplos recurrentes en *De sobremesa* sobre el efecto moral de lo estético. Basta con recordar la suerte de capilla sin dioses que José Fernández se construye y que decora con los cuadros de la abuela y de la madre de Helena. La pintura opera cambios de reforma moral.

¡Ese ambiente de espiritualidad es el que requieres, amor de alma, para que vivas con intensa vida, y el único que me parece respirable hoy, en que mi ternura aspira a ti con todas sus fuerzas como débil planta que vuelve sus hojas hacia el sol! (Silva, 312).

Y sirva para ilustración del arte como expresión de una *finalidad sin fin* la enumeración de objetos variopintos en la mesa de trabajo de José Fernández. Ellos existen para agotarse en las razones del decorado. Habla uno de los amigos de José Fernández:

Había sobre tu mesa de trabajo un vaso de antigua mayólica lleno de orquídeas monstruosas; un ejemplar de Tíbulo manoseado por seis generaciones, y que guardaba entre sus páginas amarillentas la traducción que has estado haciendo; el último libro de no sé qué poeta inglés; tu despacho de General, enviado por el Ministerio de Guerra; unas muestras de mineral de las minas de Río Moro, cuyo análisis te preocupaba; un pañuelo de batista perfumado que sin duda le habías arrebatado la noche anterior en el Baile de Santamaría al más aristocrático de tus *flirts*; tu libro de cheques contra el Banco Anglo-Americano, y presidía esa junta heteróclita el idolo quichua que sacaste del fondo de un adoratorio, en tu última excursión, y una estatueta griega de mármol blanco (231).⁸

7 En la estética en tensión de J. A. Silva, Gutiérrez Girardot no parece descubrir presencia alguna de Kant. Para este crítico J. A. Silva “se nutrió”, sin conocerlos directamente, de los desarrollos del Romanticismo en torno de la *autonomía del arte* y de la formulación filosófica que de ella hace el Idealismo Alemán en los escritos de Schelling, de Hölderlin y de Friedrich Schlegel. La autonomía del arte “consiste en la conversión del arte en un Absoluto religioso pero secular, en la sustitución del Dios ausente por el arte” (Gutiérrez, 1998, 91).

8 Aníbal González ha considerado la novela de J. A. Silva en conexión con la estética kantiana y con la estética platónica, ver 1994, 273 *et passim* y 1997, 243 *et passim*.

Decorar. Ésta es la finalidad de las artes y de los objetos que rodean el espacio en los cuales gasta su vida José Fernández. Es verdad que para con cierto tipo de pintura el yo de José Fernández descubre una mayor predilección. No obstante, la pintura no tiene un privilegio especial cuando se trata de integrarse en los espacios de vida del personaje. Junto con las iluminaciones crepusculares o de claro-oscuro y la escultura, las joyas y las plantas, las telas y las antigüedades, y muy especialmente “el refinamiento cromático” (Loveluck, 494),⁹ la pintura se pliega a un único principio de existencia y de sentido. Su utilidad consiste en decorar los espacios, en crear la sensación de un museo: las cosas adquieren una independencia propia, levitan de algún modo—pues ni el polvo ni el tiempo las desgasta. Son tal vez el único lugar de la inmortalidad sin vida humana y sin divinidades; son la presencia del quietismo, de la inmovilidad, de la ausencia de enfermedad y de locura, de la paz, del sosiego, es decir, de la calma sin fin que el yo de José Fernández no consigue alcanzar. Frente a las turbulencias del yo, la quietud de los objetos insiste, por contraste, en las angustias sin descanso del yo.

De este modo, José Fernández, el esteta, vive en un decorado que el yo mismo no logra integrar íntimamente, que no logra hacer suyo. Aparece entonces la dialéctica del decorado en oposición del detallismo sensorial. Ambos momentos, detallismo y decorado, agravan el solipsismo irredimible del yo de José Fernández. Esta dialéctica parece implícita en la siguiente anotación de Aníbal González, donde la “manufactura” es *detallismo*, y la hiperrefinación es *decorado*: “la sobreabundancia de estímulos y sensaciones de la cual Fernández vive rodeado, merced a su riqueza. Fernández habita un mundo hiperrefinado, repleto de objetos manufacturados, saturado de estímulos sensoriales de todo tipo” (1994, 291).

A través del detallismo sensorial las cosas logran convertirse en objetos para el yo, esto es, adquieren el estatuto de representaciones o de eventos psíquicos. En un primer momento independientes de toda percepción posible, o en términos kantianos, *númenos*, las cosas se convierten luego en objetos para un sujeto que percibe, en *fenómenos*.¹⁰ Y el detallismo los

9 Sobre el cromatismo en *De sobremesa*, véase también Contino, 520-21.

10 Para la comprensión de estos dos conceptos centrales del pensamiento de Kant, véase su capítulo “El fundamento de la distinción de todos los objetos en general en fenómenos y númenos”, en su *Crítica de la razón pura* A235/B294-A260/B315 (257-75).

diluye, los funde, los hace derretirse en su naturaleza meramente representacional. “El lector,” anota F. V. Contino, “es atraído escrupulosamente hacia la miniatura y el detallismo de las representaciones” (512-513). El detallismo en J. A. Silva produce la disolución de los objetos en el yo esteta de Fernández y crea en el lector una atmósfera de ensoñación. Por esta razón, como en la pesadilla horrenda que asalta a José Fernández y que no tiene un referente en el mundo extra-mental (294) —el detallismo del recuerdo onírico es admirable—, los objetos que José Fernández detalla hasta el cansancio no logran mostrar su referente más allá de sus propios fenómenos de conciencia: el deseo de excesivo mimetismo del detalle hace que en *De sobremesa* el lector no contemple cosas, sino más bien los objetos *in mente* de José Fernández. Así se abre la novela:

Recogida por la pantalla de gasa y encajes, la claridad tibia de la lámpara caía en círculo sobre el terciopelo carmesí de la carpeta, y al iluminar de lleno tres tazas de China, doradas en el fondo por un resto de café espeso, y un frasco de cristal tallado, lleno de licor transparente entre el cual brillaban partículas de oro, dejaba ahogado en una penumbra de sombría púrpura, producida por el tono de la alfombra, los tapices y las colgaduras, el resto de la estancia silenciosa (Silva, 229).

El decorado lleva a la conclusión contraria: en su distancia, en su simple inutilidad de lo *simplemente puesto allí*, después de ser objetos de un *para mí* (fenómenos) y previamente sensaciones en el yo, los objetos se transforman en cosas ajenas, en lugares ocupados por existencias *en sí* (númenos), partes de un museo aséptico de humanidad.¹¹ Esto es cierto para José Fernández, los demás personajes, y por supuesto para el lector de la novela. H. H. Orjuela, no obstante, sólo ha visto la perspectiva del lector: “el lector actúa como un observador pasivo, tal como podría comportarse el visitante de un museo” (1976, 28). Así se describe el cuarto donde José Fernández tiene su lugar de recogimiento espiritual:

Sobre el verde de los veladores de malaquita contrasta el blanco de las pastas, ornamentadas con las tres hojas y la mariposa, de los tomos de versos que compré en Londres e hice encuadernar a mi antojo. Un solo sillón, donde bajo la mirada apaciguadora de sus ojos azules, voy a leer

11 Si se sigue a Juan Loveluck, habría que aceptarse la ascendencia modernista de esta museología: “Como los modernistas se desplazan en una atmósfera bastante cargada de ‘experiencias de cultura’, no es raro que su prosa sea museica y neobarroca” (493).

a Shelley y a Longfellow, y el pesado cofre de hierro donde guardo las joyas, su camafeo, y el ramo de rosas de Ginebra, forman el mobiliario del cuarto (312).

3. A modo de conclusión

En contra de intérpretes que como H. H. Orjuela critican “la estructura caótica y deshilvanada” de la novela (1976, 25), o como Loveluck para quien Silva no habría de “disponer de una mecánica narrativa”, donde la ficción es invadida por el ensayo y la meditación (493), los desarrollos anteriores llevan a concluir que el estilo y la estructura narrativa de la novela de Silva son exitosos en su efecto. Esta escritura en forma de fragmentos o de retazos, va al presente y al futuro, y viene del pasado, es una aproximación de asedio insistente sobre diversos temas, bajo el modo ensayístico, meditativo, dialogal o descriptivo. En la novela de Silva, la variedad de géneros traduce la manera como la conciencia hace fluir los recuerdos, las representaciones de la imaginación y las percepciones de los sentidos. Ésta es una manera innegablemente idónea para expresar las tensiones del yo que Silva despliega en su personaje, así como para comunicar las complejidades del esteticismo moral de José Fernández. Para volver a usar las metáforas artesanales y técnicas de Orjuela y de Loveluck, es en la variedad de géneros donde debe buscarse tanto la estructura “hilvanada” de la novela como el ensamblaje “mecánico” de su narrativa.

Bibliografía

- Charry Lara, Fernando. *José Asunción Silva*. Bogotá: Procultura, 1989.
- Contino, Ferdinand V. “Preciosismo y decadentismo en *De sobremesa* de José Asunción Silva”, en: *José Asunción Silva: Vida y creación*. Fernando Charry Lara (ed.). Bogotá: Procultura, 1985, 511-528.
- Davis, Lisa E. “Modernismo y decadentismo en la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva”, en: *Leyendo a Silva*. Juan Gustavo Cobo Borda (ed.), Vol. 2. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1994, 209-230.
- Fortun, Clara F. “La prosa artística de José Asunción Silva”, en: *José Asunción Silva: Vida y creación*. Fernando Charry Lara (ed.). Bogotá: Procultura, 1985, 457-470.
- Gicovate, Bernardo, “José Asunción Silva y la decadencia europea”, en: *José Asunción Silva: Vida y creación*. Fernando Charry Lara (ed.). Bogotá: Procultura, 1985, 107-123.

- González, Aníbal. "Estómago y cerebro: *De sobremesa*, el Simposio de Platón y la indigestión cultural.", en: *Revista Iberoamericana*, No. 63. Pittsburgh: 1997, 178-179; 233-248.
- _____. "Retratos y autorretratos: El marco de acción del intelectual en *De sobremesa*", en: *Leyendo a Silva*. Juan Gustavo Cobo Borda (ed.), Vol. 2. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1994, 269-306.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "*De sobremesa*: El arte en la sociedad burguesa moderna", en: *José Asunción Silva: Vida y creación*. Fernando Charry Lara (ed.). Bogotá: Procultura, 1985, 445-455.
- _____. "El modernismo incógnito", en: *Aproximaciones: Ensayos*. Bogotá: Procultura, 1986, 87-96.
- _____. "El dandismo en José Asunción Silva", en: *Insistencias*. Bogotá: Planeta, 1998, 89-106.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Pedro Ribas (trad.). Madrid: Alfaguara, 1984.
- _____. *Crítica del juicio*. Manuel García Morente (trad.). Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- Loveluck, Juan. "*De sobremesa*, novela desconocida del Modernismo", en: *José Asunción Silva: Vida y creación*. Fernando Charry Lara (ed.). Bogotá: Procultura, 1985, 485-501.
- Meyer-Minnemann, Klaus. "*De sobremesa*, de José Asunción Silva", en: *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Alberto Vital Díaz (trad.). México: Fondo de Cultura Económica, 1991, 40-73.
- Montero, Oscar. "Escritura y perversion en *De sobremesa*", en: *Revista Iberoamericana*, No.63. Pittsburgh: 178-179, 249-261.
- Orjuela, Héctor H., *De sobremesa y otros estudios sobre José Asunción Silva*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.
- _____. "J. K. Huysmans, María Bashkirtseff y Silva", en: *José Asunción Silva: Vida y creación*. Fernando Charry Lara (ed.). Bogotá: Procultura, 1985, 471-484.
- Platón. "Simposio.", en: *Diálogos*. M. Martínez Hernández (trad.). Madrid: Gredos, 1988, 143-287.
- Silva, José Asunción. "De sobremesa", en: *Obra completa*. Héctor H. Orjuela (ed.). Paris: UNESCO, 1996, 227-351.
- Schanzer, George O. "Lo "MOD" del modernismo: *De sobremesa*", en: *José Asunción Silva: Vida y creación*. Fernando Charry Lara (ed.). Bogotá: Procultura, 1985, 503-510.
- Terencio, Publio. "Heautontimorumenos", en: *Comediae*. Londres: Company of Stationers, 1967, 137-207.