

- Gutiérrez, Gustavo. *Teología de la liberación: perspectivas*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1985.
- Osorio Lisarazo, José Antonio. *El día del odio*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1979.
- Mannheim, Karl. *Ensayos de sociología de la cultura*. España: Aguilar, 1963.
- Mendoza, Plino Apuleyo. *Años de fuga*. Bogotá: Plaza y Janés, 1979.
- _____. *El desierto y otros relatos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979.
- Moreno – Durán, R. H. (Rafael Humberto). *Juego de Damas*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1988.
- Osorio Lisarazo, *El día del odio*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1979.
- Neira, Enrique. (1989). “Conspiración actual de la violencia en Colombia”, en: *La violencia en Colombia: 40 años de laberinto*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 105-121.
- Pizarro Leongómez, Eduardo. “Elementos para una sociología de la guerrilla colombiana”, en: *Revista Análisis Político*, Bogotá: enero – abril, 1991, N.º 12, 7-22.
- _____. “La insurgencia armada: raíces y perspectivas”, en: *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Bogotá: CEREC, 1991, 387-408.
- Soto Aparicio, Fernando. *Los funerales de América*. Bogotá: Plaza y Janés, 1980.
- _____. *La siembra de Camilo*. Bogotá: Colombia Nueva, 1971.
- Torres, Camilo. *Escritos políticos*. El Áncora Editores, 1991.

Sueños de otro mundo: arte, modernidad y dinero en José Asunción Silva

Dreams of another World: Art, Modernity and Wealth in Jose Asuncion Silva

*Daniel Jerónimo Tobón Giraldo**
Universidad de Antioquia

Recibido: 5 de noviembre de 2010. Aprobado: 30 de noviembre 2010 (Eds.)

Resumen: la obra de José Asunción Silva representa uno de los primeros ensayos de crear un arte autónomo y moderno en la Colombia de finales del siglo XIX. Este artículo explora las reflexiones de Silva respecto las dificultades a las que se enfrentaba cualquier intento de este tipo en el mundo moderno y, particularmente, en Colombia, tal como se escenifica sobre todo, pero no únicamente, en la relación entre arte y mundo burgués. En un primer momento, ejemplificado por la *Carta abierta*, Silva instaura oposición radical entre el mundo del arte y el mundo de la “vida práctica”. *De sobremesa*, en cambio, propone una comprensión más compleja de esta relación, que saca a la luz la manera en la que el artista también participa del horizonte vital de la vida burguesa, particularmente en las experiencias de la sensualidad y el lujo.

Descriptores: Autores de Cundinamarca; Literaturas de Cundinamarca; Literatura del siglo XIX; Literatura del siglo XX; Modernismo; Silva, José Asunción.

Abstract: José Asunción Silva’s work represents one of the first attempts to create an autonomous and modern art in the late nineteenth century Colombia. This paper explores Silva’s reflections on the difficulties of any effort of this kind in the modern world and particularly in Colombia, as it is presented mostly (but not only) in the relationship between art and

* Medellín, Colombia. Magíster en Filosofía. Docente de Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia (jeronimotbn@yahoo.com). Este artículo proviene de la investigación “Arte, belleza e ideal: tres categorías estéticas en Colombia durante el periodo de la academia”. Grupo de Investigación en Teoría e Historia del Arte, Instituto de Filosofía / Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

bourgeois world, and that reaches different results in different parts of his work. In a first moment, exemplified by the *Carta abierta*, Silva establishes a radical opposition between the world of art and the world of “practical life”. *De sobremesa*, instead, proposes a more complex understanding of this relationship, bringing to light the ways in which the artist necessarily participates in the life-horizon of bourgeois life, especially in the experiences of luxury and sensuality.

Key words: Asunción Silva, José; Modernist Aesthetics; Modernity; Colombian 19th c. Literature.

Silva y la modernidad en Colombia

José Asunción Silva ocupa un lugar de privilegio entre ese pequeño grupo de autores que, en la Colombia de finales del siglo XIX, intentan con variado éxito transformar las formas de hacer literatura y pensar el arte. En su poética y su estética expone algunas de las pretensiones de liberación más radicales de los artistas frente una serie de obligaciones que, hasta entonces, habían sido consideradas ineludibles: que las obras imitaran la realidad o la idealizaran, que educaran al público, inculcaran buenos sentimientos morales, construyeran la identidad nacional, o defendieran y difundieran el dogma católico. En pocas palabras, la obra de Silva constituye de uno de los primeros intentos consistentes y radicales de crear una obra artística autónoma y moderna entre nosotros.¹ La aspiración a la autonomía probablemente la importó Silva del mismo lugar del que importó pianos, aguas de colonia y telas para su almacén: de Europa y su capital en el siglo XIX: París. Pero la importación de formas artísticas se enfrenta a dificultades todavía mayores que la de pianos –artefactos que era necesario traer a lomo de mula desde el puerto de Honda hasta la capital, después de un viaje de un mes por río, sólo para verlos vegetar durante meses o años en las vitrinas de un almacén, a la espera de un comprador. Silva se vio obligado a lidiar con una versión particular, colombiana, del problema más importante del artista y del arte en la moderna configuración del mundo: la pérdida de su función social y su consecuente retirada del ámbito de la vida pública hacia el espacio interior de los individuos o de los cenáculos exclusivos de la élite artística. Agudamente autoconsciente, al igual que otros poetas

¹ Hay antecedentes, por ejemplo, en la obra juvenil de Pombo o de José Eusebio Caro, en la obra de Juan de Dios Uribe o en la de José María Rivas Groot. Pero es probablemente en la obra de Silva y en la de Baldomero Sanín Cano donde el intento alcanza su máxima tensión.

hispanoamericanos de la época (Rama, 2006, 134; Ramos, 1989, 7-16), su obra expresa y manifiesta una y otra vez las dificultades y las posibilidades a las que se enfrentaba el arte en la Hispanoamérica de finales del siglo XIX: las discute abiertamente en forma de teorías poéticas, alude a ellas a través de sus recuerdos infantiles, las escenifica en las ambiciones y errores de sus personajes.

Al igual que en la obra de tantos autores franceses de mediados del siglo XIX, una de las fuerzas fundamentales en la construcción del concepto de arte es la separación entre arte y realidad, más aun, la oposición activa del arte a la realidad. Sin embargo, la casi total soledad espiritual de Silva en el medio bogotano, así como el desfase entre modernidad material y modernidad intelectual característico de la periferia, hacen su posición aun más desesperada. Es cierto que tanto en Colombia como en Europa la “religión del dinero” había penetrado hasta las últimas entretelas de los corazones –también el de Silva– y con ella se había establecido el fundamento para que se desarrollara la oposición del arte a los sistemas de valores que implican el capitalismo (Gutiérrez, 2004, 48-54; Smith, 1985, 58). Sin embargo, en la sociedad colombiana el peso de la religión en la vida pública seguía siendo enorme, y la libertad del individuo –de cuya mano va la libertad de expresión artística– se encontraba bastante más limitada que en la Inglaterra o la Francia del momento. La situación de Silva como artista frente a su tradición era también distinta: su tradición estaba en el extranjero, no en una producción literaria colombiana que, aunque conocía, no servía de referente a su propia creación. Tampoco tenía, a diferencia de los artistas modernos en Europa, una comunidad de pares con los cuales comparar y discutir su obra –tal vez sólo Sanín Cano, entre sus amigos, cumplió a cabalidad esta función.² Y, no en último lugar, Silva no sólo opone el ámbito soñado del arte a la vida vulgar, sino que necesariamente encuentra esta vida vulgar colombiana muy poco moderna, desesperantemente atrasada (Jiménez, 1994, 9).

² La hipótesis la plantea Fernando Vallejo en su biografía de Silva (Vallejo, 2008, 98s.), y parece posible apoyarla en el hecho de que aquellos que, como Emilio Cuervo Márquez, hayan gozado de un cierto trato íntimo con él, reconocieran no ser pares literarios suyos, sino únicamente admiradores (Cuervo, 1985, 18s.). Esto no equivale a la idea de que Silva fue menospreciado o atacado por los literatos de su época, que no es más que un mito que no vale la pena fomentar. Silva poeta (el Silva novelista sólo sería conocido con la publicación de *De sobremesa*, en 1926) es objeto de elogio tanto por parte de los modernistas como de los más rudos detractores del modernismo y del decadentismo, como Luis María Mora (1903, 174-177) o Tomás Carrasquilla (1906, 291s.).

En las próximas páginas seguiremos este tema de la relación entre arte y mundo moderno enfocándonos sobre todo en dos textos de Silva: *Carta abierta* y *De sobremesa*. La primera muestra una concepción del arte como un espacio en el cual es posible vivir sin aceptar algunos de los rasgos característicos del mundo moderno, particularmente la ocupación incesante en la búsqueda del beneficio económico. Se la podría pensar como una fantasía de fuga. En la segunda, en cambio, creemos encontrar una relación bastante más compleja entre arte y mundo moderno, que hace más justicia a la situación en la cual se encontraba el propio Silva. La novela le permite participar imaginariamente de una modernidad más plenamente realizada y más rica en posibilidades que la que Colombia podía ofrecerle y, así, representa de manera más interesante y compleja aquellos aspectos en los que el artista participa de esa forma de vida burguesa que tan duramente critica, con los efectos que acarrea en la subjetividad y en la obra de arte.

El arte, reino del ideal

[...] hemos escogido en la vida la mejor parte, la parte del ideal [...]

Hacia el final de la *Carta abierta*, con la que ofrece a la pintora Rosa Ponce de Portocarrero unas *Transposiciones*, Silva celebra la afinidad que lo une con la destinataria, ese rasgo común que los hace más felices y, sobre todo, más inmunes a los desengaños que acosan necesariamente a la mayor parte de los mortales: “Los dos hemos escogido en la vida la mejor parte, la parte del ideal [...]” (Silva, 1977, 250). La parte del ideal es, simplemente, la vida multiplicada en los goces artísticos, aquella que se pueden permitir sólo quienes tienen “la chifladura del arte” (250). Vivir en el reino del ideal es encontrar la satisfacción más alta en la contemplación de las obras de arte, es entregar la existencia a experimentar la “diáfana luz extraterrestre con que baña Murillo sus aspiraciones”, “los matices de sentimiento que interpretan las sinfonías inmortales”, “el olor de los cadáveres de aquella ciudad que agoniza en el último canto del poema de Lucrecio”, el “opio enervante que puebla el cerebro de sombras alucinadoras, entre cuya oscuridad brillan los ojos de Lady Ligeia y vibran unas campanas fantásticas” (248). En el arte, pues, se les ofrece a Silva y a su corresponsal una vida en la que la experiencia es más intensa, más variada y más segura, pues

es “un mundo donde no hay desilusiones ni existe el tiempo” (249). Él, en cuanto poeta, ella en cuanto pintora, disponen en el arte de un refugio frente a los peligros y desengaños del mundo.

A este mundo ideal que constituyen las obras de arte se opone de manera radical el mundo burgués de los negocios. En la *Carta abierta* de que venimos hablando se retrata una escena doble. De un lado, intercambia con su corresponsal las muestras del decidido fervor que ambos tienen por el arte –Silva habla de un “entusiasmo fanático”–. La otra parte de la comitiva la conforma un grupo de personas que discute el futuro de “las acciones de un ferrocarril”, “la honradez y habilidad de un ministro”, “la cosecha venidera”; (249) gente, pues, cuya atención gira constantemente en torno al dinero, a las muchas tramas y acciones necesarias para ganarlo y a las infinitas posibilidades de perderlo. Silva destaca implícitamente la estrechez de este círculo de experiencias e intereses si se lo compara con el amplio ámbito del mundo del arte. Destaca también, y sobre todo, su inseguridad. Parece transformar el antiguo proverbio salomónico para que diga ahora: “vanidad de vanidades es toda ocupación empresarial”. Y el énfasis religioso aumenta todavía con la cita de la *Imitación de cristo* que cierra el texto, recomendada por su “confesor laico”: “Porque las consolaciones espirituales superan todas las delicias del mundo y la voluptuosidad de la carne. Porque todas las cosas del mundo son vanas o torpes” (250).

Esta cita no es el único lugar del texto donde resuena el sentido cuasi religioso de esta entrega al arte, pero sí es donde la reescritura de los textos cristianos aparece con mayor claridad. La religión se convierte en una fuente de metáforas para el arte, en la medida en que este se apropia de los rasgos que hasta ahora han sido exclusivos de aquella. El arte exige la misma devoción y entrega que hasta entonces sólo ha exigido la vocación religiosa, y, por la misma razón, implica la renuncia al mundo. A cambio, es capaz de dar consuelo y estabilidad al individuo amenazado por este mundo cambiante y peligroso. Pero esta asimilación de arte y religión tiene límites. La “religión del arte” se realiza únicamente en el ámbito subjetivo y excluye otras dimensiones más públicas de la vida religiosa (como la obediencia a la iglesia y a unos principios establecidos de antemano, o cualquier contenido objetivo explícito en reglas de conducta o rituales prescritos). El poeta y la pintora comparten su culto al arte, pero cada uno realiza sus sacrificios a divinidades diferentes: ella a pintores y a músicos, él a literatos.

Algunas notas que completan la idea de esta oposición entre arte y realidad pueden encontrarse incluso en un poema tan retórico como *Ars*. Entre tanto lugar común y tanta frase prefabricada, el poema sugiere que la poesía deriva su poder de la capacidad que tiene para salvar ciertas cosas (bellas, delicadas, pasajeras y frágiles) de su desaparición en un mundo que las rechaza y destruye. En ese sentido parece posible interpretar la segunda estrofa de ese poema:

*¡Allí verted las flores que en la continua lucha
ajó del mundo el frío,
recuerdos deliciosos de tiempos que no vuelven,
y nardos empapados de gotas de rocío*

La poesía se hace así refugio para una “vida dañada” que ya ha perdido su lugar en el mundo, para toda cosa demasiado frágil y bella para sobrevivir. La experiencia de la transitoriedad de las cosas no es, sin duda, exclusiva de la modernidad, pero esta época la ha aguzado, acentuando esa urgencia de salvarlas a que apela el poema.³ También se ofrece tentadora la posibilidad de interpretar poemas como *Vejece* y *Los maderos de San Juan* en un sentido similar. En estos dos casos, los poemas oponen al tiempo presente un tiempo de la infancia, los tiempos soñados o reales en los que aún no había hecho aparición en el poeta el ansia de dinero.⁴ El pasado propio se presenta como material poético primordial, un material que sólo el poeta tiene el privilegio de escuchar.⁵

3 Por otro lado, este poema conecta, como ha señalado David Jiménez, con *La protesta de la musa*. Ambos rechazan la idea de que la poesía pueda ser utilizada para un fin extraño a ella misma, que se introduzca en ella algo que no corresponda a la más pura necesidad del goce artístico, que la corrompa y la haga mundana.

4 En esto se diferencia de lo que ocurre con cualquier forma de costumbrismo. El costumbrismo también intenta preservar literariamente el recuerdo de unas formas de vida en peligro de desaparición; sin embargo, le da prioridad al pasado de la sociedad en su conjunto, aquellas formas de vida que pueden ser consideradas típicas y reiteradas, unificadoras del todo social, sobre las experiencias peculiares que constituyen el pasado del individuo.

5 De *Vejece* parece adecuado citar aquello de:

*El pasado perfuma los ensueños
con esencias fantásticas y añejas
y nos lleva a lugares halagüeños
en épocas distantes y mejores,
por eso a los poetas soñadores,
les son dulces, gratisimas y caras,
las crónicas, historias y consejas,*

Si intentamos situar estas reflexiones de Silva en su contexto inmediato, es notable que esta concepción del ideal como sinónimo de un cierto “mundo del arte” sea incompatible con otras versiones del concepto de ideal que podemos encontrar en la Colombia de ese período. Miguel Antonio Caro sostiene que la idealidad es “elemento esencial del arte” y que “Todo ideal es directa o indirectamente religioso” (Caro, 1951, 367), pero aquí lo religioso constituye un ámbito previamente constituido al cual el arte trata de acercarse, de revelar a través de la intuición y no, como en el caso de Silva, un ámbito creado por el arte mismo. Tal vez se pueda iluminar la diferencia entre estas posiciones así: para Caro, el arte entra en contacto con la religión (y se hace ideal) al asumir la tarea de presentar y venerar las verdades de la doctrina religiosa; para Silva, en cambio, el arte toma las formas externas de la religión, su imaginería y sus símbolos, sólo para entonar su propio elogio, para cantar la capacidad del arte de apaciguar el ánimo de aquellos que creen en él.

El concepto de ideal cumple también un papel importante en el pensamiento estético de José María Rivas Groot, un autor contemporáneo de Silva y que también promovió el desarrollo de cierta modernidad literaria en Colombia. Para Rivas Groot, en la esfera del ideal se encuentran y aúnan el bien, la verdad y la belleza, a los que corresponde las esferas de la religión, la ciencia y el arte (Rivas, 1889). En los tres casos se supera la imperfección de lo material y se acerca el hombre a la intuición de lo infinito, de manera que la obra artística debe apoyarse en los logros de las ciencias y la religión para lograr el mejoramiento de la humanidad. De ahí resulta que, a diferencia de Silva, para Rivas Groot el ideal del arte no reemplace al de la religión (situándose así en una tácita oposición a él), sino que lo complementa y coopere con él. En esta concepción del ideal,

*las formas, los estilos, los colores
las sugerencias místicas y raras
y los perfumes de las cosas viejas!*

Y de *Los maderos de San Juan*:

*Y en tanto en las rodillas cansadas de la Abuela
con movimiento rítmico se balancea el niño
y ambos conmovidos y trémulos están,
la Abuela se sonríe con maternal cariño
mas cruza por su espíritu como un temor extraño
por lo que en lo futuro, de angustia y desengaño
los días ignorados del nieto guardarán.*

Rivas Groot coincide en buena medida con otros literatos colombianos usualmente considerados modernistas, como Maximiliano Grillo (Grillo, 1927) y Eduardo Castillo (Castillo 1965): en los tres casos, el ideal tiene siempre el carácter de intuición religiosa –y, más precisamente, cristiana– de una realidad superior a la realidad material.⁶

La mera relación de oposición frente a la realidad burguesa, sin embargo, no da cuenta de la situación del arte en el mundo en que vivió Silva, que era mucho más compleja. Él no podía, en contra de lo que sugiere la carta que presenta las *Transposiciones*, separarse tajantemente de aquellos que luchaban por ganarse la vida dentro del sistema capitalista. Hay testimonio contundente de esto en sus cartas y en los retazos de su vida que han podido recomponer los biógrafos. En la carta del 2 de noviembre de 1894 a Luis Durán Umaña, escribe: “Primero dejaré de respirar que de pensar cómo se le hace la cacería al dollar” (Silva, 1996, 141). El análisis de *De sobremesa* permite ver cómo superó Silva esta unilateralidad en su autocomprensión y reconstruir de manera más determinada las correspondencias y contradicciones entre el arte y el dinero. A través del “órgano de su propia ambigüedad” (Gutiérrez, 1993, 22), Silva captó la ambigüedad de una época en la cual el arte, para desprenderse de la tiranía del dinero y ser libre, exige como requisito la posesión del dinero: sólo el capital hace posible la creación de ese mundo que se opone al sistema de valores que ha creado el capitalismo.⁷

Arte y realidad en *De sobremesa*

Si *De sobremesa* puede ser catalogada como “novela de artista” es porque desarrolla dramáticamente la cuestión de la posibilidad de una “vida estética”, una vida vivida artísticamente (Gutiérrez, 2004, 54-69).

6 La concepción del ideal de Rivas Groot está expuesta sobre todo en su estudio sobre *Victor Hugo en América* y en su novela *Resurrección*. Las ideas de Max Grillo al respecto se puede encontrar en “De la belleza como expresión de la divinidad”, en *Ensayos y comentarios*.

7 Como en *La educación sentimental*, los «herederos» cuentan con una ventaja decisiva cuando se trata de arte puro: el capital económico heredado, que libera de las imposiciones y de las urgencias de la demanda inmediata (las del periodismo por ejemplo, que agobian a un Théophile Gautier) y ofrece la posibilidad de «resistir» en ausencia de mercado, es uno de los factores más importantes del éxito diferencial de las empresas de vanguardia y de sus inversiones a fondo perdido, o a muy largo plazo: “Flaubert –decía Théophile Gautier a Feydeau– ha sido más ingenioso que nosotros, [...] ha tenido la inteligencia de venir al mundo con algún tipo de patrimonio, cosa que resulta absolutamente imprescindible para cualquiera que pretenda hacer arte” (Bourdieu, 1995, 131).

El problema al que se enfrenta su protagonista, José Fernández, no es el de revitalizar para el público el conjunto de objetos culturales que constituyen una tradición artística, ni tampoco el de crear una obra propia, expresarse y comunicarse a través de ella; lo que le ocurre y le importa, sobre todo, es cómo el disfrute de las obras de arte se convierte en el modelo de *su* existencia individual, y como este modelo artístico de existencia individual entra en una relación de oposición y complementariedad con la existencia burguesa de la que también es partícipe. En otras palabras, el arte define una manera de comportarse frente a diversas facetas del mundo que excede la creación artística y que, generalmente, se contrapone a la manera burguesa de comportamiento, aunque en otros momentos la comparte y la lleva incluso a su máximo desarrollo. La novela muestra el contraste complejo entre estos dos puntos de vista en múltiples dimensiones y respecto a múltiples objetos: religión, dinero, sensualidad, mujeres, lujo, etc. La más importante es aquella en que se alinean en lados contrarios el ansia de absoluto de Fernández y la forma limitada de existencia que le achaca a los “hombres prácticos”.

Mediada ya la novela, Fernández le confiesa a su médico todos los deseos, actividades y proyectos a los que ha estado entregado durante el año anterior. Un largo catálogo de comienzos cuya compleción exigiría varias vidas humanas. Rivington, el médico, no duda al momento de diagnosticarle la causa de sus males:

Esa quimera que se ha forjado usted de dominarlo todo, de gozar con los sentidos y siendo al tiempo mundano, artista, sabio, guerrero y conductor de hombres, es el supremo absurdo. Mientras usted no se encierre en una especialidad y olvide el resto, se sentirá usted mal (Silva, 1977, 174).

No le falta razón al médico, cuyo diagnóstico y remedio son confirmados por los otros muchos médicos que se cruzan con Fernández a lo largo de la novela. Su voluntaria enfermedad es la negativa a limitarse racionalmente y estrechar el círculo de sus intereses, una negativa que resulta, simple y llanamente, de su fascinación por la totalidad de la vida; esta fascinación no lo impulsa a comprender el absoluto en abstracto, que sería pasión filosófica, sino a disfrutar de la totalidad de la vida en la multiplicidad de sus manifestaciones y sus formas particulares, que es pasión artística.

[...] como me fascina y me atrae la poesía, así me atrae y me fascina todo, irresistiblemente: todas las artes, todas las ciencias, la política, la especulación, el lujo, los placeres, el misticismo, el amor, la guerra, todas las formas de la actividad humana, todas las formas de la Vida, la misma vida material, las mismas sensaciones que por una exigencia de mis sentidos, necesito de día en día más intensas y más delicadas [...] ¿Qué quieres, con todas esas ambiciones puede uno ponerse a cincelar sonetos? En esas condiciones no manda uno en sus nervios [...] (113).

La vida a la que aspira Fernández se puede considerar artística porque pretende realizar una diversidad de experiencias que, por lo común, sólo es posible vivir de manera vicaria a través de la literatura o disfrutar en el ensueño dirigido. Viaja a buscar perlas en el mar del sur y vuelve al norte para aumentar su fortuna con negocios de bolsa en Londres, París y Nueva York; asiste a conferencias de filosofía y psicofísica; visita los museos, compra oleos, dibujos y ediciones raras de sus poetas favoritos; se acuesta con una colombiana ingenua, con una norteamericana saludable, con una “rubia baronesa alemana”, con una italiana voluptuosa, con una cortesana francesa; se extasía en los deleites de la pureza al enamorarse, en efigie, de una inglesa nómada por los balnearios de Europa; prueba el opio, el hachís, el cloral, todos los licores; se emborracha “de aire y de ideas” en las alturas de una aldea suiza y cae en una embriaguez sensual que lo lleva al borde del asesinato. En suma, le mueve el afán del coleccionista que quiere construirse un tesoro de experiencias, a cuál más intensa, complicada y... libresca. El acto de desmesura de esforzarse por abarcar enciclopédicamente la realidad no es extraño al género novelístico, que lo ha intentado en repetidas ocasiones a partir del siglo XIX. Pero Fernández tiene la peculiaridad de querer resumir en su persona las aventuras de todas las novelas que ha leído, y tomar como modelo la intensidad y multiplicidad de las experiencias que la han ofrecido estos libros, recomponiendo en su propia vida el entero catálogo de sus objetos. Rafael Maya lo ha dicho muy bien: José Fernández, “Más que un protagonista, es toda una época” (Maya, 1985, 103).

Con ello se somete al destino del diletante, quien, como ha señalado Simón Marchán Fiz, está “dotado de una sensibilidad universal, pero [es] incapaz de vincular o reconducir a una unidad la sucesión casi infinita de sus estados anímicos, la multiplicidad de sus vivencias” (Marchán, 1982, 280). En uno de sus frecuentes momentos de autoanálisis y flagelación,

Fernández reconoce esta nulidad subjetiva como la consecuencia necesaria de su entrega al deseo de alcanzar la experiencia inmediata de la totalidad.

No eres nadie, no eres un santo, no eres un bandido, no eres un creador, un artista que fije sus sueños con los colores, con el bronce, con las palabras o con los sonidos; no eres un sabio, no eres un hombre siquiera, eres un muñeco borracho de sangre y de fuerza que se sienta a escribir necedades [...] (Silva, 1977, 132).

No eres nadie, ni siquiera un artista. La exigencia social de una personalidad especializada concuerda con el deseo del propio Fernández de comprenderse a sí mismo bajo el modelo de uno de aquellos tipos literarios que admira justamente porque lo sacrifican todo a una forma de vida. Fernández sabe muy bien que también la creación artística exige esa entrega celosa y exclusiva de la que él parece incapaz justamente a causa de su “sensibilidad universal”. De manera que, si bien el arte le ofrece el modelo ideal de su experiencia múltiple, sólo puede convertirse él mismo en artista a un precio que no está dispuesto a pagar, que es el de renunciar a esa misma multiplicidad a favor de una orientación unívoca de su existencia.

Y es que si por un lado Fernández admira la decisión de dedicar todas las fuerzas propias a la realización de un solo objetivo, por el otro, no deja de albergar sospechas frente a cualquier forma de vida que acceda a limitar la existencia al campo de lo posible. La crítica a esa actitud es el núcleo de la famosa caracterización que Fernández hace del llamado “hombre práctico”, de “la vida burguesa sin emociones y sin curiosidades” (114).

Percibir bien la realidad y obrar en consonancia es ser práctico. Para mí lo que se llama *percibir la realidad* quiere decir *no percibir toda la realidad*, ver apenas una parte de ella, la despreciable, la nula, la que no me importa. ¿La realidad?... Llamen *la realidad* todo lo mediocre, todo lo trivial, todo lo insignificante, todo lo despreciable; un hombre práctico es el que poniendo una inteligencia escasa al servicio de pasiones mediocres, se constituye una renta vitalicia de impresiones que no valen la pena de sentir las (181s.).

La discordancia es fundacional, y sólo desde esta perspectiva se entiende su verdadera fuerza, la brutalidad objetiva con la que para Silva (como para otros poetas del fin de siglo) se presentaba el enfrentamiento entre una comprensión artística y una comprensión “práctica” de la vida. De lo

que se trata es de dos maneras de comprender el mundo y actuar en él. O se sacrifica la unidad del yo a lo diverso y múltiple de la existencia, o se sacrifica la multiplicidad de la existencia a la unidad del yo. Estas, desde luego, no son más que las versiones extremas de la opción, pero reflejan hasta qué punto puede llegar la lucha entre estas dos visiones de mundo.

De modo que no se trata simplemente de una enfermedad, sino de una aporía objetiva. Es posible tratarlo como una enfermedad, claro está, pero sólo a costa de una comprensión unilateral e insuficiente del problema. Este es uno de los temas centrales y recurrentes de la novela (cuyo núcleo se anuncia en *El mal del siglo*, aquel breve poema satírico de las *Gotas amargas*), y de ahí que la discusión médica aparezca en primer plano durante tantas ocasiones en la novela. Silva reconoce que es posible hacer un análisis médico de las personas y la sociedad, tal vez del tipo que proponía Bourget en sus *Ensayos de psicología contemporánea*, y el análisis de Fernández en *De sobremesa* parece seguir una línea semejante, que concluye comparándolo con “un monstruoso problema de psicológica complicación” (147). Pero en última instancia, tal como se ve en las líneas que cierran la novela, prevalece la idea de que juzgar al mundo desde el punto de vista de la ciencia equivaldría a prejuzgar la naturaleza de la realidad, dejar de ver que “lo que los hombres llaman la Realidad [...] es sólo una máscara oscura tras de la cual se asoman y miran los ojos de sombra del misterio” (242).

Poesía y lujo, sensualidad y amor ideal

Que exista una oposición entre una visión práctica del mundo y una visión artística no implica que no existan ambigüedades y ámbitos en los que ambas se solapan. Una de estas ambigüedades se puede rastrear claramente en los temas asociados al lujo y la sensualidad, que muestran ambos un carácter dual. La novela sugiere que solo el artista tiene el pleno derecho de disfrutarlos, pues sólo él puede extraer de ellos todo su potencial; al hacerlo, sin embargo, el artista se acerca al burgués del que ha querido distanciarse.

Como ha señalado Jiménez, en Silva el dinero se presenta bajo una doble faceta. Por un lado, se presenta como dinero acumulado gracias a la avaricia y cálculo racional. Al dinero se doblégan algunos personajes despreciables de la novela –el esposo de Nelly, la americana, o el de la italiana, a quienes él ha puesto cuernos y a quienes paga con favores, compras o joyas. Por otro lado, se encuentra el dinero de Fernández, que

Silva se esfuerza en mostrar como “ganado casi sin esfuerzo” (161), ya sea porque lo ha heredado, ya sea porque le ha sonreído la suerte en el casino o en la bolsa. En la medida en que no ha tenido que luchar por él, desgastarse en su adquisición, este dinero “no se ha chupado la vida de su poseedor” (Jiménez, 1994, 118). El destino lógico de este dinero, el que demuestra que su poseedor no está atado a él, es el lujo. Pues el rasgo fundamental del lujo es que efectúa la transmutación del papel moneda –dinero en abstracto como puro valor de cambio– en algo que ya no produce más dinero ni otras cosas, y es, por el contrario, fuente de sensaciones que son valiosas en sí mismas y no comerciables. Así, a punto de comprar una joya rara para conquistar a Nelly, Fernández habla para sí mismo:

¡En esas piedras os vais a convertir, desteñidos billetes azules de a mil francos, que habéis venido a mí sin buscaros, en las tres noches en que, engañando mi hambre de besos con la vertiginosa jugarreta en que volabais sobre la carpeta verde, os recogía con helada indiferencia, mientras que los otros jugadores se levantaban de la mesa con los bolsillos vacíos, los ojos irritados y las manos trémulas! (Silva, 1977, 215).

La poesía es también un lujo, y, como ya hemos visto, el rechazo al dinero se ve reflejado en el autonomismo de los modernistas, en su rechazo a darle una finalidad al arte, a ceder a las necesidades del público, del cual tiene que distanciarse. En este distanciamiento frente al mundo del intercambio comercial, que sin embargo exige la posesión del dinero como su condición de posibilidad, el lujo y el arte guardan una analogía estructural.

Ahora bien, en *De sobremesa* el lujo está también ligado a la sensualidad. Los objetos de lujo se le presentan a Fernández como ocasiones de exacerbar los sentidos (lo mismo que las drogas) o de procurarse esas “sensaciones complicadas” que busca constantemente, que definen su proyecto vital de esteta y que se convierten en fuente de la escritura de su diario (“me entretengo en describir, poseído de mi eterna manía de convertir mis impresiones en obra literaria, los síntomas de la extraña dolencia”) (188). La novela está marcada desde sus comienzos por el intento de recrear las sensaciones que producen en su protagonista los objetos y las situaciones que se encuentra en el camino. El recurso al diario le permite no enfocarse en la historia sino en las reacciones de la sensibilidad frente a cada situación concreta. Sin embargo, a pesar del culto a la sensualidad que predomina en la mayor parte de la novela, hay otras ocasiones en que esta sensualidad

revela su otro rostro y aparece como un peligro: puede convertirlo en un simple burgués. En muchos pasajes, Fernández se lamenta de su sensualidad desbocada como si ceder a ella fuera una suerte de pecado que lo aleja de su faceta artística. Esto también concuerda con el hecho de que, en el análisis de los elementos que componen su subjetividad, señale a su yo sensual como un yo diferente de su yo intelectual y de su yo analítico:

[...] cerca de ese yo intelectual funciona el otro, el yo sensual que especula con éxito en la Bolsa, el gastrónomo de las cenas fastuosas, dueño de una musculatura de atleta, de los caballos fogosos y violentos, de Lelia Orloff, de las pedrerías dignas de un rajá o de una emperatriz, de los mobiliarios en que los tapiceros han agotado su arte, de los vinos de treinta años que infunden vigor nuevo y calientan la sangre; y por encima de todo eso está un analista que ve claro en sí mismo y que lleva sus contradictorios impulsos múltiples, armado de una voluntad de hierro, como llevaban los cocheros dóricos los cuatro caballos de la cuadriga en las carreras de las Olimpiadas! (131s.).

El pasaje muestra la ambigüedad en la que se encuentra el refinamiento sensible de Fernández: apunta, por un lado a su sensibilidad artística; por el otro, a su carácter de burgués gozador. Pero no se trata de una simple dualidad de yoes, sino de un verdadero enfrentamiento. Por ejemplo, cuando se entrega a una vida de placeres sensuales con su amante Lelia (aquella que responde al prototipo de cortesana francesa), Fernández se lamenta del estado en que se encuentra y llega a acusarla de ser una influencia corruptora: “Oh, la Circe que cambia los hombres en cerdos! En los minutos de lucidez me sentía agonizar entre la materia como el Emperador arrojado a las letrinas por el pueblo romano” (137s.). Y en cambio celebra el apagamiento de la sensualidad que le permiten los días que pasa aislado en una sencilla cabaña sobre los Alpes, acompañado únicamente por los campesinos que la habitan y dedicado a pensar en un plan para el futuro de su patria:

Ni un deseo, ni una imagen sensual me han perseguido; las tentaciones enfermizas se respiran con el olor de cocina y de perfumería, de polvos de arroz y de mujer que flotan en el aire, cargado de efluvios de lascivia y de gérmenes de enfermedades mentales, de la Babilonia moderna (149).

La liberación de todo deseo sensual, que se le aparece a Fernández como la condición de una verdadera vida intelectual, tiene también un papel

importante en el ideal amoroso encarnado por Helena de Scilly Dancourt, aquella jovencita inglesa de la que se enamora platónicamente en un balneario y cuya búsqueda constituye uno de los hilos que recorren toda la trama del diario. En ella se expone el anhelo de un amor puro, exento de todo elemento físico, y sirve de objeto al que se dirige el aspecto místico de la personalidad del protagonista.

La figura de Helena, en contrapartida a lo que ocurre con casi todas las mujeres que aparecen en la novela, se le presenta a Fernández a la vez como inmaterial y cargada de un aura religiosa. Cada vez que invoca su imagen, la ve como una virgen de Fra Angélico; sus ojos irradian una “luz de pureza, de santidad” (155); afirma que “al pensar en ella la veo incontaminada por la atmósfera de la tierra, insensual y radiosa como los querubines de Milton” (161); la llama “virgen inmaculada y dulcísima” (207); se le presenta “ceñida con una aureola de misticismo casi sagrado” (180). La convierte así en objeto de una adoración en el cual descarga el impulso místico que, según ha señalado en otro de sus autoanálisis, constituye en él un impulso atávico, y que no puede alcanzar salida en una religión objetiva, dada la destrucción de la creencia religiosa por obra del trabajo desmitificador de la modernidad.⁸ El amor se convierte así en un sustituto de la religión perdida y añorada. Es a la amada a quien ahora se dirigen las plegarias, a quien se aplican las metáforas religiosas y en quien se ponen las esperanzas de consuelo, sosiego y plenitud existencial.⁹ Es como si en este personaje sobrevivieran, aunque condenadas irremisiblemente al fracaso, las aspi-

8 “La fe ciega que en su regazo de sombra les ofrecía una almohada dónde descansar las cabezas a los cansados de la vida, ha desaparecido del universo. El ojo humano al aplicarlo al lente del microscopio que investiga lo infinitesimal y al lente del enorme telescopio que, vuelto hacia la altura, le revela el cielo, ha encontrado, arriba y abajo, en el átomo y en la inconmensurable nebulosa, una sola materia, sujeta a las mismas leyes que nada tienen que ver con la suerte de los humanos. Sutiles exegetas y concienzudos comentaristas estudiaron los viejos textos sagrados y los analizaron descubriendo en ellos no las palabras, que son el camino, la verdad y la vida, sino las sabias prescripciones de los civilizadores de las naciones primitivas y la leyenda forjada por un pueblo de poetas. El cadáver del Redentor de los hombres yace en el sepulcro de la incredulidad, sobre cuya piedra el alma humana llora como lloró la Magdalena sobre el otro sepulcro” (Silva, 1977, 225).

9 “Todas las fuerzas de mi espíritu, todas las potencias de mi alma se vuelven hacia ti como la aguja magnética hacia el invisible imán que la rige... ¿En dónde estás?... Surge, aparécete. Eres la última creencia y la última esperanza. Si te encuentro será mi vida algo como una ascensión gloriosa hacia la luz infinita; si mi afán es inútil y vanos mis esfuerzos, cuando suene la hora suprema en que se cierran los ojos para siempre, mi ser, misterioso compuesto de fuego y de lodo, de éxtasis y de rugidos, irá a deshacerse en las oscuridades insondables de la tumba” (239).

raciones de una vida plena en el amor, más o menos tal como la dibujaba Friedrich von Schlegel en *Lucinde*, donde retrata la plena vida en el amor, conjugada con la creación artística, de dos enamorados que alcanzan una realización total de sus existencias en concordancia con el universo.

Así como su arte se perfeccionó por sí sólo, permitiendo a Julio lograr lo que no había conseguido antes con todo su trabajo y esfuerzo, también su vida se convirtió en una obra de arte sin que él se diera cuenta de cómo ocurría esto. En su interior, una luz se encendió para que viera y repasara cada trozo de su existencia; distinguió clara y correctamente la estructura del conjunto, puesto que se hallaba situado en el centro de éste. Sintió que ya nunca podría perder esa unidad; el enigma de su existencia se había resuelto, había encontrado la palabra, y era como si todo hubiera sido predeterminado y arreglado, desde el principio del tiempo, para que la encontrara en el amor, él, que en su juvenil falta de entendimiento, se había creído incapaz de sentirlo (Schlegel, 2007, 78s.).

Pero volvamos a Helena. A su desmaterialización contribuye todavía un factor más: el que Fernández la presente siempre a través de representaciones artísticas. En la novela se confunde y casi se identifica con un apócrifo cuadro prerrafaelista; sólo la ve a través de este imaginario y del que puede prestarle el conocido tópico de “la mujer joven, bella y muerta” (Moreno, 1996, 64). Apenas de manera muy inconstante y contradictoria busca encontrarla en persona, y más bien prefiere reflejar su imagen en el mundo de la literatura y de la pintura. No muestra un verdadero interés en ella como individuo existente, y en cambio le fascina como personaje literario que emparenta con otros y puede ser visto bajo múltiples figuras. Persigue su figura refractada en las vírgenes de Fra Angélico, en Diotima, en Beatriz, en un personaje de Tenyson: “soñando en Ella, con la imaginación dando vueltas alrededor de su radiosa imagen, y los ojos persiguiendo en poemas y cuadros, frases y lineamientos que me hicieran recordarla” (Silva 1977, 181).

Esta concepción del amor ideal tiene varias conexiones con el “reino del ideal” tal como lo presenta Silva en la *Carta abierta*, y del que hablamos anteriormente. Una de ellas es que tanto el amor como el arte sirven de sustitutos de la religión, ambos aportan consuelo y estabilidad en el difícil contexto del mundo moderno. Otra, que el amor ideal, en la figura de Helena, tiene un elevado componente artístico: es una forma de habitar en ese mundo de experiencias más amplias y más vastas, eternas, al que apuntaba la

Carta abierta como reino ideal del arte. Esto parece dar pie para sospechar que en ambos casos se nos da un símbolo del arte y su separación frente a la realidad. Ahora bien, el ideal de amor que representa Helena está expuesto en *De sobremesa* en un contexto más amplio, dentro del cual resulta ser irrealizable. Por un lado, porque Fernández recae frecuentemente, incluso después de haber conocido a Helena, en esa sensualidad de la que huye. Por el otro, definitivamente, por la muerte de Helena. Ambos hechos colaboran para anunciar la imposibilidad de una feliz y completa separación entre la vida espiritual y la vida material. Es una conclusión desdichada.

La desdicha no se limita a la novela: encuentra también su equivalente en la vida real. Así como José Fernández se mueve entre el rechazo y la exacerbación de la sensualidad, algo semejante puede decirse del Silva artista (que entonces habría desarrollado en las peripecias novelísticas de su personaje una de las antinomias en las que se veía atrapado). Silva, a lo largo de su vida, oscila entre su situación de burgués pleno y la soledad e independencia que le permitía el arte. Esto no hace necesario leer la novela como un reflejo de la existencia de Silva, sino como una forma de desarrollar sus potencialidades de una manera que no le era posible en el mundo real. Más bien, al presentarse en forma de diario, le hace capaz de registrar las oscilaciones su yo, proyectar y hacer visible cómo su yo es reales se acercan o alejan de sus yo es soñados.

La novela, gracias a la libertad formal que la caracteriza, gana en su capacidad para hacer presentes los problemas a los que se enfrenta la existencia estética: permite acumular e interconectar una gama enormemente variada de experiencias culturales y vitales. Su comprensión supera en complejidad y riqueza aquella teoría que había esbozado Silva en la *Carta abierta* respecto a la separación del mundo del arte y la realidad burguesa: muestra la imposibilidad de una delimitación tajante de estos ámbitos, y elabora ampliamente las dificultades a los que se enfrenta el artista por el mero hecho de vivir en este mundo. Lo hace, desde luego, pagando un precio. Una novela construida a partir de semejantes pretensiones enciclopédicas y con la intención de reunir perspectivas tan múltiples y contradictorias, difícilmente puede ser una obra de arte redonda. La crítica ha señalado frecuentemente sus defectos como novela y la ha rescatado fundamentalmente por su valor testimonial. Bien puede ser. Al fin y al cabo, tampoco corresponde al ideal que Silva mismo tenía de las obras de arte ni se parece a esas obras que su alter ego, Fernández, considera modélicas, como las

del prerrafaelismo europeo: esas obras carecen justamente de la dimensión sensual de la que la obra de Silva no puede desprenderse. La fidelidad a las contradicciones de una existencia estética, a la múltiple significación de los materiales de los que proviene, conspira contra la posibilidad de crear una obra de arte perfecta. Pero la perfección, felizmente, no es el único valor que puede tener una obra, ni tal vez el más importante.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (Traducción de Thomas Kauf). Barcelona: Anagrama, 1995.
- Caro, Miguel Antonio. “La religión y la poesía”, en: *Artículos y discursos*. Bogotá: Editorial Iqueima, 1951.
- Carrasquilla, Tomás. “Homilía No. 2”, en: *Alpha*, Medellín, Año 1, N.ºs 8 y 9, 1906, 285-314.
- Castillo, Eduardo. *Tinta perdida: prosas*. Bogotá, Ministerio de Educación, 1965.
- Cuervo Márquez, Emilio. “José Asunción Silva, su vida y su obra”, en: Charry Lara, Fernando (comp.). *José Asunción Silva: vida y creación*. Bogotá: Procultura (Colección nueva biblioteca colombiana de cultura), 1985, 11-33.
- Grillo, Max. *Ensayos y comentarios*. Paris : Éditions Le livre libre, 1927.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Jiménez, David. *Fin de siglo, decadencia y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura / Universidad Nacional de Colombia, 1994.
- Marchán Fiz, Simón. *La estética en la cultura moderna: de la Ilustración a la crisis del estructuralismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Maya, Rafael. “José Asunción Silva: el poeta y el prosista”, en: Charry Lara, Fernando (comp.). *José Asunción Silva: vida y creación*. Bogotá: Procultura, 1985, 89-106.
- Mora, Luis María. “Decadencia y simbolismo (segunda parte)”, en: *Revista de la Instrucción Pública de Colombia*, Bogotá, Tomo XIII, N.º 73, enero de 1903, 169-194.
- Rama, Ángel. *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2006.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina : literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989
- Rivas Groot, José María. *Victor Hugo en América*. Bogotá: Casa Editorial de M. Rivas, 1889.
- _____. *Novelas y cuentos*. Bogotá: Editorial ABC, 1951.

- Schlegel, Friedrich von. *Lucinde*. María Josefina Vallejo (trad.) México: Siglo XXI, 2007.
- Silva, José Asunción. *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- _____. *Cartas*. Fernando Vallejo (comp.) Bogotá: Ediciones Casa Silva, 1996.
- Smith, Mark I. “Arte y burguesía: Silva y el ambiente bogotano”, en: Charry Lara, Fernando (comp.). *José Asunción Silva: vida y creación*. Bogotá: Procultura, 1985, 57-62.
- Vallejo, Fernando. *Almas en pena chapolas negras*. Bogotá: Alfaguara, 2008.