

DE DE SOBREMESA

Por Mauricio Vélez Upegui



Manibus date lilia plenis
Virgilio

1. EL MALESTAR DE LOS ATRIBUTOS

Nada más esencial para una sociedad que la clasificación de sus lenguajes. Cambiar esa clasificación, desplazar la palabra, es hacer una revolución”, escribía Barthes en 1965¹. Y de Silva, inclasificable -por incomprendido- en su época, los tiempos que suceden a su muerte, acaecida en una presunta fría madrugada de domingo de 1896, no han hecho otra cosa que fatigar designaciones, unívocas e inmóviles designaciones. La serie de atributos empleada para encerrar el decurso truncado -por voluntad propia- de su vida parece ya delimitada, aun cuando no termina: que aristócrata antojadizo, dicen los más; no, que rastacuero impenitente, dicen los menos; tampoco, que poeta enfundado en orlas refulgentes de comerciante fallido, murmuran algunos; que va, que socarrón don Juan de discretas aventurillas de salón, susurran esotros. Si al momento de su muerte pendían 52 ejecuciones judiciales, un siglo después de ella las ejecuciones

morales aún prosiguen.

La obra de Silva no ha escapado a esta voracidad clasificatoria del comentario. Sus poemas, inéditos mientras vivió, fueron presa rápida del furor taxonómico una vez se publicaron. El dictamen, por fortuna, no ha sido unánime: que romántico tardío, no, que simbolista inconfeso, no, que parnasiano declarado, no, que tímido naturalista, no, que neomístico profano, no, que decadente antihumanista, no, que esteticista dogmático,

no, que moralista en mascarado, no, que... Sin embargo, la crítica y la historia literaria hispanas luchan

por conseguir el consenso identitario respecto de un conjunto de poemas (150 en total) que, por su misma naturaleza discontinua, está transido de sustancia y forma heterogéneas. Vaya una ilustración de esta clase de



José Asunción Silva

búsqueda a la que tanto ofusca el disintimiento: “Porque hay que comenzar por decir que José Asunción Silva es un escritor modernista pleno y no un precursor, o un premodernista, como con frecuencia se le designa”². Así, Silva, o su obra (pues la metonimia en este caso parece resultar inevitable), queda fijado para siempre en las sentencias irrevocables del discurso oficial. De nada valen los ayes con vocación de ironía que alguna vez pronunciara, frente a sus amigos, el riquísimo bogotano José Fernández y Andrade: “para el público hay que ser algo. El vulgo les pone nombres a las cosas para poderlas decir y pega tiquetes a los individuos para poderlos clasificar. Después el hombre cambia de alma pero le queda el rótulo”³. Su producción poética es modernista... y punto (juicio que a todas luces ignora la sobredeterminación referencial de aquello mismo que declara).

Y de la producción en prosa de Silva, ¿qué acotar? ¿La misma unidireccionalidad de identificación que nos lo presenta como modernista consumado, sólo que ahora en un terreno artístico donde las notas características son la descripción minuciosa y

suntuosa de decorados interiores, y la transposición -en el seno de las diversas articulaciones narrativas- de motivos procedentes de la pintura y psicología decimonónicas? Pero, entonces, ¿no equivale esto a incurrir en la misma dejadez y desidia crítica que otrora denunciara Gutiérrez Girardot a propósito de los manuales literarios y de los cuales cabría decir “lo que Borges pone en boca de Averroes cuando el filósofo contempla la ‘tierra de España’: ‘en la que hay pocas cosas, pero donde cada una parece estar de un modo sustantivo y eterno’”⁴? Decir que *De Sobremesa* es el testimonio autobiográfico dejado por Silva días antes de atentar contra su vida, ¿en qué ayuda al discernimiento de su anticanonica estructura?, ¿qué matiz denso de comprensión aporta (un dato puro como ese) en la elucidación de los complejos contornos culturales y textuales que intervienen mediadoramente en la configuración de la novela? En el reconocimiento de que las respuestas a muchas de las preguntas formuladas no pueden menos de ser negativas, dejaremos de lado, por lo que toca a la producción en prosa de Silva, la faena de las infecundas atribuciones y empen-



deremos otra faena, menos obtusa y acaso harto más reveladora, a saber: de un lado, explorar descriptivamente algunos elementos de la organización compositiva de la novela, a sabiendas de que, como novela-diario en la cual se substituye la peripecia de hecho por una genuina peripecia espiritual, se trata de una forma artística heterodoxa; y de otra, poner en marcha una confrontación cuidadosa entre el universo ficcional formalizado (en su doble funcionalidad de relato-marco y de narración enmarcada) y el denso espectro social y cultural en relación con el cual la novela dialoga de manera no menos recursiva que compleja.

Con otros términos, esta doble tarea, sujeta por definición a los vaivenes de una especie de movimiento pendular (que oscila desde el interior textual hacia el exterior textual), no pretende generar elementos que

conduzcan a un intento más de clasificación diferenciadora (pues no ignoramos que el acto de nombrar una realidad artística mediante el recurso de la adjetivación no equivale, forzosamente, a producir sentido); antes bien, se propone desbrozar la solidez y consistencia de un atributo de partida y determinar, en consecuencia, si la masa considerable de variables teóricas que él presupone coadyuvan en la faena reguladora de la producción de sentidos metaliterarios. El atributo básico de partida es éste: ambivalente. Y con él

queremos adelantar una hipótesis de lectura que sea aplicable al texto en prosa de Silva. La hipótesis admite ser enunciada como sigue: la novela-diario *De Sobremesa*, tanto en lo que concierne a su interioridad textual como en lo relativo a su inscripción mediadora en la exterioridad socio-cultural, acusa la intrincada condición de un texto



Edición Ancora, 1993
Bogotá.

ambivalente y, por ende, reclama del concurso de variables emergentes (en los dominios enunciativo, formal, axiológico, lógico y estético) para sustentar su misma condición de producción narrativa ambivalente. De ahí la necesidad de exponer el tramado nocional que subyace en la urdimbre del concepto ambivalencia.

2. LA VENTANA DE LAS DUALIDADES

Inserto en el contexto de la *poética histórica* desarrollada por Bajtín, el concepto de ambivalencia es la punta final de un tejido teórico cuyos hilos develan la compostura discursiva de las tres manifestaciones de palabra presentes en toda novela (y que por ello mismo, por ser manifestaciones en pleno devenir, a pesar de su fijación ulterior en la materialidad impresa, la convierten en una estructura dinámica⁵). Con otras palabras, en toda novela, y quizás en todo texto literario narrativo, se produce una interacción entre tres dimensiones de lenguaje: el lenguaje presente en el sujeto de la escritura, el lenguaje presente en el objeto de la escritura y el lenguaje presente en la cultura

sincrónica y diacrónica que signa a cada uno de aquéllos. Los dos primeros, que entre sí se tornan correlativos, conforman el “texto” que informaría de la situación personal del autor y de la situación ficticia del personaje. A su vez, el tercero conforma el “texto” que informaría de la situación socio-histórica en la que los dos primeros convalidan o invalidan algunos sentidos. Más explícitamente, el proceso de dialogización, complejo como el que más, avanza en dos direcciones complementarias: “sintagmáticamente”, cuando el diálogo se establece entre las palabras del autor y del personaje; y “paradigmáticamente”, cuando el diálogo se establece entre éstos y el entorno sociocultural. Por eso bien afirma Kristeva que la descripción del funcionamiento específico de cada una de estas unidades de intercambio verbal-literario exige, no un trabajo de lingüística, sino un trabajo de traslingüística, de suerte que una tentativa de análisis se centre menos en microunidades semántico-estilísticas que en las grandes unidades del discurso. Y por eso afirma Bajtín:



"El lenguaje de la novela es un sistema de lenguajes (variantes corrientes de las tendencias, de los géneros, del lenguaje literario de la época, del lenguaje que se halla en proceso de formación, etc.) que se iluminan recíprocamente de manera dialogística. No puede ser descrito y analizado como un solo y único lenguaje"⁶.

Ahora bien, aceptando que la novela, en tanto específica formación discursiva, constituye el espacio de entrecruzamiento de lo *intra-subjetivo* (la palabra directa del autor y la palabra *objetal* del personaje) y de lo *intersubjetivo* (la palabra extranjera de otros autores y otros personajes), de modo que como espacio es por constitución terreno de dualidades lingüísticas o discursivas, también tendríamos que aceptar que las lógicas inherentes a dichas dualidades obligan a una acción de *religamiento* recíproco. En virtud de una acción de religamiento cabría decir que lo intrasubjetivo es *ambivalencia interna* y que lo

intersubjetivo es *ambivalencia externa*. Forma ambivalente de intersubjetividad, el *diálogo* -la religazón de la palabra del autor y de la palabra del personaje- supone una complementariedad no disyuntiva entre los signos verbales de uno y otro sujetos de la escritura. Y por extensión, una complementariedad entre los marcos de enunciación y de

enunciado en relación con los cuales aquellos signos definen una articulación compositiva novelesca. Así mismo, la *ambivalencia*, forma externa de subjetividad, implica la inserción del texto en el

discurso histórico (asumido igualmente como texto) y la inserción del discurso histórico en el texto, en un *complexus* de relaciones recíprocas.

Como en uno y otro caso el lenguaje es *doble* (en el espacio constelado que conforman los territorios del diálogo y la ambivalencia), la dualidad, al tenor de una determinación lógica, se extiende *desde cero a dos*, no desde

cero a uno. Sería de condición unitaria un lenguaje -y por tanto un texto- que clamara por una significación definitiva, que buscara una verdad última, esto es, significación y verdad refractarias a infinidad de combinaciones y acoplamientos integrales; en una palabra, significación y verdad de una lógica simplificadora, que no dialógica como es la que vertebra a la lógica configuradora del texto novelesco.

Más todavía: según el juicio de Kristeva, la novela que domina todo el siglo XIX

se compone de un sistema lógico de base *0-1*, donde el *0*, el principio de todo, representaría lo falso, la nada y lo malo, y el *1* lo cierto, la notación y lo bueno. Novelas cuyos universos ficticios resultan siendo maniqueos: el héroe se contrapone al villano, la prostituta se opone a la mujer pudorosa, el santo se contrapone al libertino, etc.⁷. Diríase que a dicho sistema pertenece la novela realista y naturalista, puesto que la definición de un carácter, la creación de un personaje y el desarrollo de un tema

se ven regulados por la imposibilidad de destruir la disyunción estructurante: *o son una cosa o la otra*. Por eso en estas novelas todavía no se contempla la posibilidad de que un elemento, un personaje por ejemplo, sea al mismo tiempo *una cosa y la otra*. En consecuencia, devienen novelas monológicas, dogmáticas.

En cambio, un sistema lógico de base *0-2* no acollita las nociones de identidad, substancia o definición (pues ellas implican una suerte de

continuidad atributiva en relación con el *sujeto u objeto marcados*), sino más bien las nociones de devenir, distanciamiento (o extrañamiento) y oposición no excluyente (en relación con el sujeto u objeto marcados y, sobre todo, no marcados). En el seno de dicho sistema, por antonomasia transgresivo y subversivo (léase, de potencialidades referenciales varias), el *0* representaría lo denotado, el *1* lo implícitamente transgredido y el *2* la demostración de la ambivalencia misma. Referido a un componente

...la novela que domina todo el siglo XIX se compone de un sistema lógico de base 0-1, donde el 0, el principio de todo, representaría lo falso, la nada y lo malo, y el 1 lo cierto, la notación y lo bueno. Novelas cuyos universos ficticios resultan siendo maniqueos.

"lógica que podría denominarse del 'tercero incluido', en la que el blanco y el negro son indistintos, en que lo bello coexiste con lo feo, el adentro con el afuera, el buen objeto con el malo"
Kundera Milán (1987:75)



cualquiera de un texto novelesco narrativo, éste -llámese personaje, comportamiento, acontecimiento, sentimiento, etc.- puede devenir al mismo tiempo una *cosa y otra*, así ambas se yergan incompatibles y antagónicas. En suma, “lógica que podría denominarse del ‘tercero incluido’, en la que el blanco y el negro son indistintos, en que lo bello coexiste con lo feo, el adentro con el afuera, el buen objeto con el malo”⁸. Lógica, a la sazón, de las novelas rebeldes a definir de una vez para siempre la “verdad” de algo, la significación verdadera de algo y, por tanto, características del último tercio del siglo XIX y del primero del siglo XX.⁹

3. LO TEXTUAL EN “INTERIEUR”

En *De Sobremesa* la organización compositiva estructural acusa los rasgos propios de la dualidad. De una parte, el texto define un *marco de narración*, justamente el que comienza por delinear la situación que pone en movimiento la diégesis: José Fernández comparte con sus amigos más caros -el médico Óscar Sáenz y

Juan Rovira- una velada íntima en la que, además de una atmósfera de falanstero que invita a la intimidad y al recogimiento, se invoca como tópico conversacional la negligente actividad poética del anfitrión; el marco se completa, hacia el final de la novela, con una descripción en claroscuro del acto de Fernández de cerrar el diario que escribió dos años atrás en Europa y cuya lectura ante sus amigos fue motivada por éstos como pretexto de sobremesa. Los dos componentes del marco se disponen en relación de *dialogismo disimétrico*: el comienzo está regido por un ámbito (y aquí las oposiciones no excluyentes entran a operar) de *íntima publicidad*: *íntima*, puesto que la reunión se hace en la casa bogotana de Fernández, a puerta cerrada, en el fondo de una habitación donde la densidad de la obscuridad apenas es hendida por los rayos mortecinos de una lámpara embarazada de gasa y por las bujías tenues de un candelabro colocado sobre el piano (las volutas de humo de los cigarros encendidos apenas si serpentean fantasmáticamente); y *pública*, porque los objetos descritos por la pupila avizora del narrador no marcado revelan, una vez sacados de su propio aletargamiento “existen-

cial”, los valores de emergencia y de procedencia del más fino cosmopolitismo finisecular (en efecto, son objetos procedentes de los más variados lugares -y que en su momento fueron exhibidos en las más costosas tiendas de comercio-, que emergen a la luz débil de focalización del narrador para que vuelvan a exhibir toda la exquisita refulgencia de su compostura material). *Íntima*, además, porque la interacción discursiva que se produce entre los circunstantes vespertinos trae a colación el requerimiento formulado por Sáenz a Fernández para que explique las razones psicológicas calladas de su abandono de la escritura poética (es, pues, una petición de resonancia romántica en la cual gravita la idea de que el estro poético anida en lo más hondo -en lo más íntimo- del yo subjetivo creador); y *pública*, porque, en contraste con la actividad superior del espíritu que los amigos le reconocen a Fernández, ellos declaran para sí llevar una existencia de fútiles dicotomías mundanas, de inútiles y fatigantes ejercicios profesionales; como cuando confiesa Sáenz:

“... suponte, paso la semana entera en las salas frías del hospital y en las alcobas donde sufren tantos enfermos incurables; veo allí todas las angustias, todas las miserias de la debilidad y del dolor humano en sus formas más tristes y repugnantes... no visito a nadie y los sábados entro aquí a encontrar el comedor iluminado a giorno... el brillo mate de la vieja vajilla de plata... las frágiles porcelanas decoradas a mano por artistas insignes; los cubiertos que parecen joyas; los manjares delicados, el rubio jerez añejo... el café aromático como una esencia, los puros riquísimos y los cigarrillos egipcios que perfuman el aire...”¹⁰.

Al final el marco se cierra con un ámbito de *pública intimidad*. El narrador no marcado, sirviéndose de un tono de severo confesionalismo, declara que José Fernández, a la vista sobrecogida de sus amigos, cierra el libro-diario que acaba de leer (y leer un diario supone una cierta violación del carácter íntimo que lo distingue) y lo deposita con mano nerviosa sobre el escritorio de la habitación. En ese instante, de máxima tensión psicológica, sobreviene el concurso



simultáneo de varios sonidos cuyas particularidades articulatorias se orientan a definir un conjunto isotópico de ruidoso movimiento (en contraposición con el silencio absoluto que guardan los contertulios):

“Se oía el ir y venir de la péndola del antiguo reloj del vestíbulo, el murmullo de la lluvia que sacudía las ramazones de los árboles del parque, el quejido triste del viento y el revoloteo de las hojas secas contra los cristales del balcón”¹¹.

En el interior de dicho marco de narración, se presenta lo que pretendemos llamar el *relato enmarcado*. La forma narrativa que éste adopta, como ya lo hemos insinuado, es la de un *diario*. Antes de someterlo a una exploración descriptiva, digamos de él que, confrontado con el dispositivo estructural que le sirve de sostén, modifica las marcas del régimen enunciativo: ahora el narrador dominante no es un sujeto enmascarado (aunque sí presupuesto), sino un sujeto marcado pronominalmente por un *yo* que a lo largo de la reconstrucción vivencial que hace

se torna francamente ambivalente (de esto hablaremos un poco más adelante). En calidad de *yo hegemónico*, su palabra, detentaria de una aguda voluntad escrutadora, no está dirigida más que a un destinatario implícito, es decir, a sí mismo. En ese sentido, el diario se torna espejo. Y como tal, la imagen *especular* que devuelve es, el tiempo, la de una identidad y la de una *anonimidad*. Identidad doble, pues en el acto de releer lo consignado en ciertos días el narrador -José Fernández- se contempla a sí mismo como actor (de modo que por momentos el lector real de la novela asiste a la puesta en escena de una obra en la que se ensaya la superposición indistinta de dos roles enunciativos habitualmente no correferenciales: El rol social y el rol textual del personaje); además, identidad doble en otra perspectiva: si el diario se lee en voz alta por solicitud expresa de los amigos burgueses de Fernández, la lectura arrostra una situación *cronotópica* no contemporánea de la situación temporo-espacial de producción, con lo cual se genera un efecto de distanciamiento (y, por supuesto, de extrañamiento) en relación con el reconocimiento actancial que el

personaje (¿o, habría que decir, el narrador?) puede hacer de sí mismo. Ahora, el carácter de anonimidad es similarmente doble: por una parte, porque en la aventura que consiste en dejar plasmado un testimonio de una porción de subjetividad, la conciencia que vuelve sobre sí es la misma y es otra (la misma, ya que ella de todos modos forma parte de una envoltura corporal cuyas mutaciones se perciben sin mayor variación -máxime cuando el diario señala los meses y una referencial anual incompleta: 189...-; y otra, ya que ella participa de los efectos retroactivos que sobre el *imaginario* -que no el *real*- de identidad llevan a cabo los eventos y las circunstancias: “acabo de levantarme, después de pasar cuarenta y ocho horas bajo la influencia letárgica del opio, del opio divino, omnipotente, justo y sutil, como lo llama Quincey”¹²; y, de otra parte, anonimidad, en últimas, por cuanto el sincero esfuerzo que Fernández hace por retratar hasta la más sutil de sus discretas sensaciones no alcanza con mucho para abrazar si quiera, medianamente, la complejidad y totalidad de su ser dual: de su ser existencial común y de su ser artístico poco común. Dicho con más énfasis:

el artista burgués decimonónico, como José Fernández, no conoce la quietud espiritual y corporal, y menos la voluntad por contraer su movediza percepción a un sólo aspecto de *lo real*; muy por el contrario, para él lo real ha de ser asumido, sentido, vivido y pensado como un *imposible*, como lo imposible que ordena y regula lo posible de una existencia comprometida en la entrevisión de la totalidad inalcanzable. De ahí su entrega a múltiples aspiraciones intelectuales (“Fue un año inolvidable, aquel en que, desprendido de toda preocupación material, libre de toda idea de goce... me dediqué a conversaciones en que los nombres de Platón, de Epicuro, de Empédocles, de Santo Tomás, de Spinoza, de Kant y de Fiche... irradiaban como estrellas fijas sobre la majestad negra del cielo nocturno”¹³), su ejercitación en variopintos quehaceres materiales (“... ya habías girado tres cheques para atender los pagos de la semana; llamado al teléfono para darle órdenes al arquitecto de Villa Helena; comenzado en el laboratorio un ensayo del mineral de Río Moro...”¹⁴), su afán, en suma, por ensanchar el campo inaprehensible de las experiencias de vida.



En la cuerda floja de dominios antitéticos, donde por igual campea el riguroso hermetismo intelectual y la desalmada fascinación frívola por los hechizos que ofrece la huidiza cotidianidad, el artista clama por la necesidad de vivir la vida, extiende su desgarrado clamor por el imperativo de unas vivencias exentas de conce-

sión normativa o convencional. Cada acción, idea y sentimiento portan la intensidad contundente de la muerte, la fantasmagoría maldita de las situaciones-límite, la exquisitez plena e inefable de aquello que se fuga al instante. Sin la compleja coexistencia de valores antinómicos (sin el choque brutal de dos órdenes de vida en apariencia inconciliables), la subjetividad del artista burgués, inserto en los vaivenes de una tradición que se evoca con probada nostalgia y en los ritmos frenéticos de una modernidad que apenas despunta, deviene enfermizamente incompleta, pues, quiéranlo aceptar o no los demás seres que conforman el círculo de sus allegados, él se sabe a sí mismo sujeto

de plurales conciencias, *sujeto sujetado* por varias conciencias.

Como sea, dos aspectos adicionales resultan relevantes en la composición del diario. El primero se apunta en lo que quisiéramos llamar un motivo de despliegue. ¿En qué consiste? Sin sombra de duda, en un elemento composi-

sitivo de nítida naturaleza especular. Veamos: una vez Fernández llega a Europa, en concreto a París, se pone en tarea de leer dos libros: *Degeneración*, del alemán Max Nordau y los dos volúmenes del *Diario* de la “dulcísima rusa... muerta de genio y de tisis” María Bashkirtseff¹⁵. El primero es un tratado psicopatológico que se ocupa de reseñar las innumerables variantes de la locura y los personajes famosos que han encarnado cada una de ellas. Por supuesto, Fernández la emprende críticamente contra semejante libro. Sin embargo, su inyectiva crítica, respecto de la economía general del diario, desempeña una función irónica: el personaje se verá, hacia el

final de su estadía en Europa, reviviendo muchos de los matices neuropáticos descritos por Nordau. De alguna manera, el libro es un anticipo condensado de lo que después la sintaxis vivencial de Fernández desplegará. En una palabra, el periplo existencial del personaje llega a ser una duplicación especular del ensayo pseudocientífico adelantado por el médico alemán.

Por lo que toca al diario de la rusa, la situación no es muy diferente. La lectura que de él hace Fernández le suscita una inmediata identificación imaginaria (una identificación, por qué no, narcisista y dual). Ella

afirma querer abarcarlo todo, desde lo más bajo hasta lo más alto (en las escalas material y espiritual); desea un objeto de apariencia mudable que tan pronto muestre la cualidad de lo unitario como la propiedad de lo diverso; así mismo, la dualidad de los afectos, de las apetencias de deseo es el rasgo más manifiesto de su

personalidad: “¡Y el vestido la ha entusiasmado! Por una hora se olvida de la artista que es, del filósofo que funciona dentro de ella y que analiza la vida a cada minuto y a quien



Retrato de María Bashkirtseff y extracto de su *Diario*

preocupan los problemas eternos...¹⁶, con todo, el centro de su atención, en medio de un campo espiritual donde tienen cabida muchas manifestaciones artísticas, es la pintura. Fernández, en un raptó de composición igniciana, la imagina como *impresionista* en ciernes: “el proyecto del cuadro con que sueña, del cuadro que ha de



inmortalizarla, la ha hecho ir a Sèvres, donde la espera el modelo y, allí, en el luminoso paisaje de primavera... realizar el milagro de trasladar al lienzo la frescura de los renuevos, la tibieza del sol que ilumina el campo..."¹⁷. Acto seguido, Fernández, en cuyo espíritu exaltado se va anidando la conciencia del doble que imagina una vida similar para sí, declara el proyecto último de la Bashkirtseff: convertirse en una nueva madame Récamier con su lujoso salón donde se junten los intelectos más excepcionales de la época (¿acaso un calco fallido del salón bogotano donde él se encuentra reunido con sus amigos?) Y después, la cruda realidad del diario: la rusa está tísica, la tuberculosis está a un paso de convertirla en un *cuero sin órganos*. De las páginas se levanta un quejido de vitalidad desvanecida, el sueño de una grandeza impracticable: "¡Morir, Dios mío, morir así tísica a los veintitrés años, al comenzar a vivir, sin haber conocido el amor, única cosa que hace digna a la vida de vivirla, morir sin haber realizado la obra soñada..."¹⁸. Fernández en su diario, luego de padecer las experiencias de un mundo sin amor, de un mundo de conquistas femeninas

fáciles y entregas interesadas, expone también su quejido vital; un quejido que sigue al pie de la letra, por así decirlo, el *programa narrativo* de la rusa: estuvo a punto de morir a los veintiséis años por culpa de un amor nunca declarado, el amor que despertó en él Helena de Scilly Dancourt, hija del Conde Roberto de Scilly, y jovencita que, en el eje de transferencias librescas que la cultura enciclopédica de Fernández dispone, es asimilada a la Helena troyana (y cuya figura se proponía pintar algún día la rusa) y a la Beatriz italiana de Dante, o la J.F. Siddal de Dante Gabriel Rossetti -el célebre prerrafaelista-.

No obstante, esa disposición proteica y prometeica de ambos (pintora y poeta) por abarcarlo todo¹⁹, por querer rechazar toda forma de manifestación anticomprensiva, los torna inclasificables, irreductibles a ilusorias certezas de clasificación. Al tenor de un principio caleidoscópico -de un régimen hologramático-, se podría predicar de ellos lo siguiente: a sabiendas de que una porción minúscula del universo es la cifra condensada del universo mismo, y de que éste no es tanto la suma cuanto la integración multidimensional de las

partes, los dos buscan en las partes en la esperanza de vislumbrar el todo... y al revés. Por supuesto, la imperecedera inconformidad que ambos reconocen en semejante propósito no los exime de comprender -y de aceptar sin halo de vacilación- la vocación de fracaso que el mismo lleva consigo. En síntesis, *anfibia*s de hogares encontrados, José Fernández y María Bashkirtseff, "*Nuestra Señora del Perpetuo Deseo*" (hipocorístico de irreverente *desmiraculización* religiosa, como diría Max Weber), encarnan a la perfección la especiosa y significativa sentencia de Heráclito: "vivir de muerte y morir de vida".

El segundo motivo del diario, ya no de *despliegue* sino de *empuje actancial*, tiene que ver con el pasado familiar del personaje.

Por lo que nos cuenta, sobre la especificidad de sus líneas de consanguinidad, es "hijo único del matrimonio de amor de dos seres"; solo que

en el tramado de esas relaciones de parentesco, el síntoma, otra vez, es la dualidad: *la dualidad opuesta*. Y el antagonismo de esos dos lazos de sangre, en el pasado de las respectivas familias -la paterna y la materna-, buscan reconciliación en el presente del hijo unigénito. Por eso ese presente, cuya actualidad temporal se intenta revivir en la escritura testimonial, es otro de los dinamos que sirven para estructurar la forma del diario. Dicho más claramente: si en los vestigios históricos que animan la constitución de las dos familias nucleares de Fernández, la constante es el conflicto de los intereses y motivaciones de vida (conforme a una

especie de vetusta división entre lo espiritual -lado paterno- y lo material -lado materno-, que por lo demás hace eco a la división de lo

espiritual y lo corporal preconizado por el recitativo canónico de la religión cristiana), en el presente que intenta volver a presentar el diario, la

Anfibios de hogares encontrados, José Fernández y María Bashkirtseff, "Nuestra Señora del Perpetuo Deseo" (hipocorístico de irreverente desmiraculización religiosa, como diría Max Weber), encarnan a la perfección la especiosa y significativa sentencia de Heráclito: "vivir de muerte y morir de vida".



forma que éste entraña -en una clara actitud de piadosa descendencia- no puede menos de duplicar, bajo la figura de la *alternancia regularizada* (que por tal razón a un pasaje del diario en que priman los eventos de *espiritualidad* sucede otro en los que priman los eventos de signo contrario), la determinación de esa noología familiar. Acaso es el motivo -ambivalente- que induce a Gutiérrez Girardot a escribir lo siguiente:

“Las ‘hojas de dos espadas cruzadas en panoplia sobre una rodela’ y el abigarrado ‘interieur’ son signos de que el personaje central de la novela, Fernández, estaba crucificado: tenía una honda raíz en ese mundo tradicional de simulada aristocracia y la otra en el camino hacia la modernidad burguesa”²⁰.

Con todo, la ambivalencia de su condición no reside en el hecho de su vida doble, en el hecho de su condición anfibia. Más bien, la ambivalencia de su condición radica en la imposibilidad de vivir plenamente cualquiera de los dos mundos en que su existencia se ha *topologizado*. Con otras palabras: el

problema de Fernández no es que reconozca la escisión de su ser; su problema reside, de un lado, en que su ser material y su ser espiritual se conjuntan excluyendo la contrastividad; y de otro, en que pudiendo situarse sólo del lado de uno de ellos, atisba, en un último instante, la contracara faltante de la otra dimensión. Así, cuando lo vemos entregado por entero a la meditación (“Interlaken, 25 de junio”), en un intento por desembarazarse del hastío que le produce su frecuentación del mundo que vindica los *valores materiales*, llega un instante en que siente la ineluctable necesidad de volver a vivirlos, y ahora con ánimo y disposición remozados:

“borracho de ideas y cansado de pensar salí de mi escondite hace ocho días a gastar las fuerzas que la quietud, los baños helados y el ejercicio habían aumentado en mí... Pensé en la Orloff, en las sábanas de raso negro sobre las cuales extiende las curvas del cuerpo ambarino perfumado de magnolia...”²¹.

Parecidamente, cuando lo vemos entregado por entero a la satisfacción



La Toilette (1896)
Toulouse-Lautrec

de sus apetitos sexuales, o al consumo incontinente de licor y de estimulantes de toda índole, Fernández, ya sea por iniciativa suya, ya sea por indicación de su médico, o incluso por mediación de su objeto triangular -Helena-, siente la necesidad de restituir sus sueños iniciales y entregarse a la sazón a una vida más quieta y tranquilizante:

“Me estaba ahogando por falta de aire intelectual, acostumbrado al silencio que también forma parte de la naturaleza de Lelia, porque en días enteros de estar juntos no atravesaba una palabra, hundiéndome lentamente en una atonía intelectual increíble”²².

La ambivalencia ni con mucho termina aquí. Más bien diríamos que, dado que la escritura literaria se gesta al contacto con las “escrituras” de su entorno, la ambivalencia comienza aquí. Veamos: si la palabra “directa” de Silva orienta la concreción ficticia de la palabra “objetal” del personaje, eso no significa que el sentido derivado de dicha orientación haya de ser forzosamente unívoco. Muy al contrario, puede resultar que del cruce de ambos enunciados, intervenidos aparentemente por una intención denotativa, sobrevenga un sentido plurívoco. Y creemos que eso es precisamente lo que ocurre en *De Sobremesa*. Es como si, de modo *especular*, en la base genealógica de Fernández se escuchara la confirmación de los rasgos propios del entorno socio-cultural. No por menos, en la designación onomástica del personaje leemos “Sotomayor y Andrade”, no Sotomayor Andrade. La partícula copulativa “y” sanciona la conjunción de dos determinaciones genéticas de signo antitético. Pero, insistimos, dichas determinaciones antitéticas son las caras complementarias de la unidad *entitativa* de Fernández. Por la línea paterna, representada por los Sotomayor,



“vienen la frialdad pensativa, el hábito del orden, la visión de la vida como desde una altura inaccesible a las tempestades de las pasiones; por el de los Andrades, los deseos intensos, el amor por las acción, el violento rigor físico, la tendencia a dominar a los hombres, el sensualismo gozador”²³.

Finalmente, si para Bashkirtseff su diario, en tanto escritura autobiográfica, es una forma más de lo que Foucault denomina *tecnologías del yo*²⁴, esto es, un camino de auto-contemplación de la subjetividad bajo la doble mirada sujetadora del otro (destinatario de la escritura misma y del estado cultural al cual ella inscribe explícita o subrepticamente -la sociedad burguesa decimonónica-, para Fernández su diario, que de cualquier forma no escapa al intento de una revalorización -reivindicativa- de lo “personal sobre lo común y de lo particular sobre lo masivo”²⁵, adquiere un estatuto de confirmación de clase (la clase aristocrática de un país latinoamericano cuyos individuos van a Europa a cultivarse) y, al mismo tiempo, de desafío a una sociedad pacata, pues en el imaginario social bogotano del siglo XIX, París

se erige como un territorio estimado negativamente por partida doble: cívico-política (que recuerda la invasión napoleónica en España) y religiosa (que evoca los desmanes de una “Babilonia moderna”)²⁶.

4. ALGUNAS MEDIACIONES BABILONICAS

Hasta este punto hemos intentado operacionalizar el primer componente del *doble novelesco* (del que habla Bajtín y que después parafraseara Kristeva). Nos resta llevar a cabo la operacionalización del segundo componente, del componente de la *ambivalencia* que presupone la relación *dialógica* entre el texto -considerado en su inmanencia compositiva- y el contexto -considerado en su trascendencia cultural-.

Los últimos párrafos del apartado (3) algo han adelantado en este sentido. No obstante, sea este el lugar para emprender un desarrollo de mayor envergadura. Permítasenos formular la siguiente hipótesis de trabajo: en el intento de precisar el carácter ambivalente de esta novela, entran a

jugan un papel importante algunos discursos culturales como el dandismo y decadentismo. Dichos discursos delinean la sintaxis narrativa de José Fernández, el personaje artista del texto. Parafraseando a Gutiérrez Girardot²⁷, el personaje hegemónico es un ser “anfíbio”, a caballo del sistema de valores preconizado por la sociedad burguesa y del intento por realizar valores absolutos. En efecto, durante buena parte de la novela, como ya lo hemos indicado, vemos moverse a José Fernández entre dos mundos. Ya sea en América, en su propia casa, ya sea en Europa, en distintos hoteles, Fernández conjunta su condición de ser espiritual con su condición de ser mundano. Del lado espiritual, lo sabemos poeta o, en todo caso, alguien que otrora escribiera dos libros de versos bien recibidos en un ámbito de recepción reducido, el de sus amigos burgueses; lo sabemos, igualmente, teórico, y no sólo de cuestiones de arte (pinturas, libros, ideas estéticas, representaciones teatrales, etc.), sino además de transformaciones civiles: no en vano, concibe un plan de reforma social, en el que la fuerza, directa o

enmascarada, se pondría al servicio de una sociedad de la ciencia, donde más que políticos habría “aristócratas del espíritu”; lo sabemos, finalmente, escritor, ya no de versos, sino de un diario, cosa íntima que sin embargo es “publicado” con ocasión de la lectura en voz alta ante sus amigos. Del lado mundano, lo sabemos amante de los objetos suntuosos y suntuarios, casi un místico de las obras de arte, en todo caso afecto a todo aquello que represente “japonerías y chinerías” objetuales; así mismo, lo sabemos ávido de placeres sensuales y carnales, de placeres generados por la piel de la mujer que se entrega a seducción y planes eróticos en los que no media más que el deseo y la satisfacción episódica del deseo; lo sabemos, también, propietario de riquezas y dinero en especie, comprador y vendedor de bienes materiales, defensor del oro y de todo aquello que puede ser intercambiado con él; finalmente, lo sabemos cosmopolita e itinerante internacional, huésped de ciudades europeas y anfitrión de ninguna (en el sentido fuerte del término). En fin, artista aristocrático que vive en el seno de una sociedad burguesa moderna.



Ya dijimos que, composicionalmente, la ambivalencia de los orígenes del personaje queda representada en la disposición de los componentes estructurales de la novela. Todo el pasaje inicial del texto, marcado por una atmósfera de sereno refinamiento, por una atmósfera de intimidad compartida en que despunta la conversación cuyo objeto de intercambio verbal es el arte y, en concreto, la poesía, hace eco al pasado patrilíneo de Fernández; el núcleo “contenidista” del diario, por el contrario, hace eco al pasado matrilíneo. Tanto que el viaje por los países de Europa sirve como escenario para la actuación de Fernández en su papel de dandi. Varios rasgos definen ese papel: a) oposición a lo natural y a lo vulgar por medio del artificio imaginativo e ingenioso (de ahí el cuidado puesto a la indumentaria personal, a la postura personal y a la inscripción ritualizada en el medio social); b) pesimismo y cinismo moral frente a la aceptación convencional de los que creen que el progreso científico y material se fundamenta sólo en el trabajo pagado (“¿tú no sabías nada de eso, obrero que con sus manos encallecidas por el trabajo haces todavía la señal de la

cruz y te arrodillas para pedir por los dueños de las fábricas donde te envenenan los vapores de las mezclas explosivas?”)²⁸; c) creación de paraísos artificiales como forma de impugnar la medianía individual y la hipocresía social de un medio donde las aventuras estético-espirituales quedan contaminadas por el valor dorado de la mediación de cambio (“suntuosa fiesta, al decir de los diarios boulevarderos, que me fastidiaron con los detalles de lujo en ella desplegados...”)²⁹; d) conciencia de desencanto y desazón espiritual que no es más que la expresión de una “intensificación de la vida de los nervios”; y e) una actitud de evasión y fuga ante las impurezas e imperfecciones de la vida real, mediante el uso del alcohol y la droga (“acabo de levantarme, después de pasar cuarenta y ocho horas bajo la influencia letárgica del opio, del opio divino, omnipotente, justo y sutil...”).

El decadentismo sería el segundo discurso cultural que late en la diada que estamos intentando desplegar. Más que un movimiento o una escuela literaria, el decadentismo fue una actitud de época, 1880-1886, encarnada por jóvenes artistas franceses

que, frente a los dictámenes del utilitarismo y positivismo en boga, buscaron una estética que los acercara a experiencias límite de sensibilidad. “La prensa de la época empleó el término ‘decadente’ como etiqueta o calificación despectiva para designar a estos artistas rebeldes y anticonformistas que cultivaban la melancolía, el refinamiento y el cinismo crítico frente a las normas y valores sociales”³⁰. Silva, que por lo que se sabe pisó París en 1884, en pleno apogeo del decadentismo, no parece haber sido ajeno a influencias de este corte. Su personaje, extensión dialógica de su conciencia artística, se siente vivir en una época de degradación, no obstante participar de todas las tentaciones hedonistas y materialistas derivadas de una economía de mercado. Diríase que su constante búsqueda del goce carnal, su ostentoso placer obtenido en la consecución de objetos artísticos y su incesante presencia en salones “cortesianos” donde mora y campea la

conversación mundana, lo convierten en un antihéroe burgués. Sin embargo, como quiera que después de cada una de esas experiencias que exacerbaban hasta la locura y el delirio sale hastiado, hebetado y asqueado, su comportamiento no puede menos de tomarse “problemático” (en el sentido que Lukács confiere a este término). Y es precisamente esa permanente

...precisamente esa permanente interrogación de su inmediato pasado y de su presente lo que reafirma su carácter decadente. Pero ahora con un sentido positivo, con el sentido de renovación y transformación. Tal vez por eso, José Fernández, como la novela toda, “está en un constante vaivén entre decadencia y pureza formal”.

interrogación de su inmediato pasado y de su presente lo que reafirma su carácter decadente. Pero ahora con un sentido positivo, con el sentido de renovación y transformación. Tal vez por eso, José Fernández, como la novela toda, “está en un constante vaivén entre decadencia y pureza formal”³¹.

El decadente Silva-Fernández, así considerado, una vez descubre que la única posibilidad de redención social e individual se encuentra en Helena, mujer mitad real, mitad ficticia (pues, de alguna manera, todas sus excelencias parecen ser el producto de



la proyección imaginaria del personaje, fascinado y orientado por las frases del diario de María Bashkirtseff), somete todo su ser y el de algunos de sus amigos en la vorágine de una búsqueda con vocación de fracaso. María/Helena son, si así cabe anotar, las heroínas auténticas que proveen a este aristócrata de un objeto de deseo. Empero, por no ser un deseo espontáneo sino mediatizado por el Otro (el lenguaje mediante el cual se afirma la autenticidad del objeto), la historia del diario de Fernández que consigna su aventura estético-espiritual (“¿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 quería sentirlo y saberlo todo...?”³²), no puede menos de concluir en la nada, en el vacío, en la ausencia no sólo de las condiciones para alcanzar el objeto sino también en la ausencia del objeto mismo: el hallazgo de la tumba de Helena.

El decadentismo, pues, con sus notas de esplendor existencial en el seno de una sociedad de “rastacueros y mesócratas”, de obsesión por un arte sugestivo y misterioso que reacciona contra las certidumbres referenciales del realismo y del naturalismo, de exaltación de las dimensiones de la fantasía y de la sensibilidad neuropática, anima, en cierto modo, al advenimiento en América del modernismo. Dicho con más tino histórico, “en la segunda mitad del siglo XIX se abrieron paso en las naciones de la Europa occidental diversas tendencias renovadoras o revolucionarias, tanto en la literatura como en arte, y cada uno de los movimientos que se promovieron con tal motivo en distintos países tuvo su nombre propio: simbolismo, prerrafaelismo, impresionismo, etc.

El vocablo *modernismo* fue empleado para señalar, desde temprano, el movimiento de renovación literaria en la América española³³. La relación queda convalidada cuando se descubre que la prosa modernista, si no sigue la vía de la evasión temporal (privilegio de épocas pretéritas) o espacial (Grecia, países orientales), pone en escena “individuos problemáticos” en medio de contextos humanos que favorecen la reflexión estética o el desenvolvimiento de una suerte de aristocracia mental y artística. Quizás no se comete un despropósito histórico-crítico si se afirma que los modernistas, aun cuando reaccionaron contra los excesos de un romanticismo mal asumido (melodramático y sensiblero), no se desprendieron por completo de cierto gesto romántico: el culto al “yo” artista que se sabe incomprendido en la sociedad que inevitablemente lo ve nacer y desarrollarse. Sea lo que sigue, entonces, un intento por develar, como una prueba más del carácter ambivalente de la novela de Silva, algunos rasgos estilístico-ideológico que permiten inscribir *De Sobremesa* en la estética modernista:



PIRELLA GÖTTSCHE LOWE
 VIRGEN CON EL NIÑO. FRA ANJÉLICO. COPIA, S. XV. MARCO, ITALIA. - SAN CARLO, TORONTO. FRENCH SCHOOL. COPIED BY SAN MARCO.
 Virgen con el niño (1440-1445)
 Fra Angélico

a) si antes decíamos que la novela de base 0-2 se funda en una lógica de innumerables acoplamientos y desplazamientos, de innumerables combinaciones y entrecruzamientos, un primer rasgo modernista de *De Sobremesa* es el fusionismo artístico. Y si hay una dominante en este sentido, ella es la tendencia a fusionar literatura y pintura. Dejaremos de lado, por razón de haber sido ya objeto de atención de la crítica³⁴, los casos en que Fernández alude a cuadros de pintores famosos como Fra Angélico, Van Dick, Holman Hunt, Whistler y Burne Jones, o en que focaliza y de-



Mujer poniéndose una media (1894)
 Toulouse-Lautrec



scribe el cuadro de J.F. Siddal que representa a Helena. Nos centraremos más bien en un aspecto que igual ilustra esta idea del fusionismo: la casa de Fernández en América (en Bogotá). En principio uno diría que la casa, como componente espacial del relato, constituye el centro de una cábala situacional. ¿Qué significa la casa como cábala situacional? Varias cosas: de entrada, no es el objeto final de una tarea de negación, es decir, la casa, como objeto, no constituye la negación de la ciudad cosmopolita (por lo menos de la ciudad que Fernández conoció en Europa); antes bien, la casa es el objeto inicial de una tarea de afirmación, es decir, la casa, como objeto, es un sustituto análogo, homológicamente proporcional de la ciudad. Con otras palabras: el cosmopolitismo de las ciudades europeas que el personaje conoció y que se apuntalaba en el más inauténtico pero real eclecticismo de estilos, técnicas y objetos, es el que encontramos, por razón del fusionismo, en el interior de la casa

de Fernández: “tazas de China”, “dos espadas cruzadas en panoplia sobre una rodela”, “la cabeza de un burgomaestre flamenco”, “el olor enervante y dulce del tabaco opiado de Oriente se fundía con el cuero de Rusia en que estaba forrado el mobiliario”, etc.

La casa, por lo demás, representa el valor de una paradoja: cierto que a la intemperie, la casa ocupa, para quien la mira desde afuera, el volumen de una visión total (quedando a resguardo la realidad invisible de sus adentros). Pero no es menos cierto que la casa, ya no considerada en su intemperie sino en su intimidad, permite contemplar, gracias a la puntillosa descripción que realiza el narrador (y no hay que olvidar que el puntillismo es una técnica pictórica derivada del impresionismo), la realidad visible de sus adentros. La paradoja, para decirlo de una manera más clara, reside en lo siguiente: el mundo de adentro queda invisible para el que la mira desde afuera (o sea,

...un primer rasgo modernista de De Sobremesa es el fusionismo artístico. Y si hay una dominante en este sentido, ella es la tendencia a fusionar literatura y pintura.

valor de una paradoja: cierto que a la intemperie, la casa ocupa, para quien la mira desde afuera, el volumen de

para el que no la lee); en cambio, el mundo de adentro queda visible para quien la mira desde adentro (o sea, para quienes como nosotros la leemos). Por eso, al comienzo de la novela, Fernández no hace otra cosa que encerrarse y encerrar a sus amigos (y, claro, a nosotros lectores). Entonces permítasenos, a este respecto, un raciocinio encadenado que tiene por intención develar la función estructurante de la casa y de lo que en ella va a acaecer, la lectura del diario:

1. Si, respecto de la casa de Fernández, lo que aparece a la vista del lector (el habla renovada de unos referentes artísticos: cuadros, libros, objetos)...
2. no es lo que parece (el silencio museico y caduco de unos objetos)...
3. entonces lo que no se dice (el significante de un secreto, y de ahí la connotación de intimidad que guarda todo diario)...
4. es lo que debe ser leído (el significado de una verdad guardada).

b) Un segundo elemento modernista, en el cual resuena una porción del arte decadentista de Jean

Des Esseintes, el personaje de la novela de Huysmans, es el intenso cromatismo que funda una suerte de estética sensorial. Casi sin excepción, cada página de la novela de Silva incluye una amplia y selectiva gama de matices cromáticos. “La claridad tibia”, “el terciopelo carmesí”, “doradas en el fondo”, “brillaban partículas de oro”, “en una penumbra de sombría púrpura”, “su blancura brillante”, “el negro mate de ébano”, “el rojo de la pared”, “opaco tapiz de luna”, son, sólo en la primera página, las expresiones que designan este componente abiertamente pictórico. Una lectura exhaustiva de las marcas cromáticas presentes en la novela, a buen seguro, conduciría al establecimiento de las frecuencias más altas y más bajas en el empleo de los colores. Lo que sorprende es que dos son los tonos cromáticos más empleados: *el oro y el azul*. Ideológicamente, dicho tonos corroboran la idea de ambivalencia que hemos venido trabajando: el oro, de fijo y fuerte simbolismo intertextual en Occidente, reuniría en sí dos valencias no excluyentes: de un lado, la valencia del valor de cambio (y valga el pleonasma), expresión de la burguesía económica y de la



aristocracia social, y signo contundente del estilo de vida llevado por Fernández durante su estancia en Europa; y de otro lado, el valor de lo estimable, de lo imperecedero y estimable (y, entonces, por inaceptable que parezca, signo de poder espiritual). A su vez el azul representaría la intención de trascendencia espiritual, el sentido virginal de la naturaleza (rasgo no sólo del modernismo sino también del romanticismo), la expresión de lo trascendente e inefable (no hay que olvidar la importancia de este color en Darío). Así dicho, el empleo de los

colores, que de cualquier modo se tornan vehículos para suscitar amalgamas de colores, esto es, cinestésias y sinestésias, no se queda en el mero plano

monosémico sino que llega a encarnar connotaciones extratextuales.

c) Cabe en esta reflexión un tercer rasgo, caro a los modernistas y no ajeno al complejo movimiento

intelectual que se gesta en Europa hacia el final del siglo XIX. Ese rasgo es la tematización, en las distintas producciones en prosa, del conflicto entre el erotismo perverso y el amor idealizado. De nuevo es Huysmans quien, en su novela *A Contrapelo*, matiza algunas aristas de este tema. Sólo que en su indagación (pues, como en Silva, el ensayo se sobrepone a la presentación narrativa) no hay empacho para mostrar todo tipo de relaciones sexuales: heterosexualidad, bisexualidad, homosexualidad. No más que al final, cuando Des

Un segundo elemento modernista, cada página de la novela de Silva incluye una amplia y selectiva gama de matices cromáticos. "La claridad tibia", "el terciopelo carmesi", "doradas en el fondo", "brillaban partículas de oro", "en una penumbra de sombría púrpura", "su blancura brillante", "el negro mate de ébano", "el rojo de la pared", "opaco tapiz de luna", son, sólo en la primera página, las expresiones que designan este componente abiertamente pictórico.

Esseintes reconoce el germen de degradación humana contenido en dichas prácticas, aparece un tamiz de moralidad, un trazado de moralización

mejor, sobre el uso de los placeres corporales. El personaje cree contemplar la personificación de una mujer sensual, a quien llama "La Gran Sífilis", que le persigue galopando a caballo, sin que el pueda hacer nada

para evitar su penetrante y aterradora mirada. La mujer, a la sazón, aparece como la causante de la caída del hombre, y el personaje, Des Esseintes se retira de su retiro. Emerge, así, el estereotipo de la mujer diabólica³⁵.

En Silva, no menos presente que en Huysmans, este motivo también se da, aunque no con la mostración exacerbada que advertimos en el autor francés. De hecho cuando Fernández se entrega a la satisfacción de sus apetencias sexuales, lo creemos despojado de cualquier atadura moral o social, incluso dispuesto a experimentar todo tipo de experiencias en este campo. Con todo su liberalidad para con los asuntos del sexo no raya en la indiferencia irreflexiva. Tanto que su acción dolosamente criminal, cuando descubre que Lelia Orloff y Angela de Roberto son amantes, nos descubre a un ser atado todavía a ciertas determinaciones culturales, a pesar de su negativa a admitirlas ("¿Celos? Sería grotesco ¿Odio por lo anormal? No, puesto que lo anormal me fascina

como una prueba de rebeldía del hombre frente al instinto..."). Y es que dichas ataduras, aun cuando tiendan a ser veladas o escamoteadas por el discurso del personaje, en realidad tienen una razón determi-

nante: la idealización del amor, del amor representado por una mujer núbil, depositaria de todos los atributos inherentes a la *figura mariana*. Dicha figura, por lo demás, aparece en la novela como un aparente débil telón de fondo: el recuerdo de su abuela muerta ("murió como una santa, como había vivido... Estaba segura de que aquel cadáver era el de una santa de la raza de las Mónicas, y que su alma había recibido ya el premio de la existencia sin mancha"). No obstante, no es insignificante su función. Al revés, señala la contracara perfecta del tipo de mujer que frecuentaba Fernández. Por esto, tal vez, siempre que el narrador la nombra o la evoca, lo hace asociándola al nombre o a la evocación de Helena. Y con ello, en otra dimensión, la conjunción de los contrarios.

un tercer rasgo, es la tematización, en las distintas producciones en prosa, del conflicto entre el erotismo perverso y el amor idealizado.



5. REABRIENDO EL "DOBLE" (DIARIO-NOVELA)

Todo... menos dogmático es el texto de Silva. Máxime si él se inscribe en el dominio de las llamadas *novelas de artistas*. Pluriestilísticas y pluritoniales, las novelas de artistas, igualmente cimentadas en regímenes lógicos de base 0-2, parecen querer encarnar lo que Baudelaire, como testigo reflexivo de los cambios de su época, denominó en su momento la *prosa del mundo* (siguiendo por supuesto a Hegel):

"una sociedad en que los individuos son medios para fines de otros individuos, en la que dominan el 'egoísmo' y la racionalidad, y cuyo horizonte vital no es, como en Grecia y aún en la Edad Media, el de la 'totalidad substancial' que formulaba el hombre"³⁶.

Escindidos, rotos, fragmentados en componentes hostiles, los artistas, a su modo, descubren la necesidad de responder con otros instrumentos estéticos al quiebre de los referentes caducos y al nacimiento de los nuevos referentes que ven en derredor, y que anuncian el ineluctable advenimiento

de la modernidad. Si por modernidad Baudelaire dice entender "lo efímero, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es eterna e inmutable", entonces debe de haber también una modernidad en la prosa que da razón de la modernidad social: "una prosa poética musical, sin ritmo y sin rima, lo suficientemente ágil y suficientemente áspera como para adaptarse a los impulsos líricos del alma, las ondulaciones del ensueño, los saltos y sobresaltos de conciencia"³⁷.

He ahí el *quid* del asunto: no prosa con adherencias líricas ni poesía con agregados prosaicos (que en uno y otro caso la disyunción sería simplificadora y no menos reduccionista). No, *prosa poética*, dicho así, al tenor de una unidad compuesta de ambivalentes dualismos, en tensión de diálogo constante e irresoluto. *Prosa*, para marcar, de manera antipastoral, la inminencia del nuevo mundo, mundo de secularización religiosa y artística y de mitificación de los objetos; y *poética*, para marcar, de manera pastoral, la nostalgia del viejo mundo, mundo de *entronización* individual y de *deificación* subjetiva. Prosa poética, en suma, para probar, como en *De*

Sobremesa de Silva, que "todo lo sólido se desvanece en el aire"³⁸.



Ofelia (1852)
John Everett. M.



NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1 BARTHES, Roland. *Crítica y Verdad*. México: Siglo XXI, 1983. p.47.

2 CARRANZA, María Mercedes. Silva y el modernismo. En: *SILVA, José Asunción. Poesía completa. De Sobremesa*. Bogotá: Norma, 1997. p. 36.

3 SILVA, José Asunción. *De Sobremesa*. Prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot. Bogotá: El Áncora, 1993. p. 33. En adelante todas las citas las haremos de acuerdo con esta edición.

4 GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. El modernismo incógnito. En: *Aproximaciones*. Bogotá: Procultura, 1986. p. 87.

5 A juicio de Kristeva, si la propuesta de Bajtín tiene algún valor disciplinario ese valor deriva de un hecho sustancial: el hecho consistente en superar el estructuralismo estático de algunos de los formalistas rusos para acceder a un estructuralismo inseparable de los avatares históricos. En efecto, Bajtín aboga por un modelo en que "la estructura literaria no está sino que se elabora con relación a otra estructura. Esta dinamización no resulta posible más que a partir de una concepción según la cual la 'palabra literaria' no es un punto (en sentido fijo) sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras". KRISTEVA, Julia. La palabra, el

diálogo y la novela. En: *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, 1981. p.188.

6 BAJTÍN, Mijaíl. De la prehistoria de la palabra novelesca. En: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. p.411 y ss.

(En aras de unificar la escurridiza terminología empleada por Bajtín, Kristeva propone llamar *diálogo* al *texto sintagmático*, y *ambivalencia o intertextualidad* al *texto paradigmático*. A nuestro juicio, esta precisión conceptual arrostra unas implicaciones lexeográficas que todavía no han sido advertidas por los teóricos de la lecto-escritura: si Bajtín afirma que *la escritura es la lectura del corpus literario anterior*, nosotros creemos poder afirmar, por inversión sustantiva y **formal**, que *la lectura es la escritura del corpus literario ulterior*. Por lo demás, y volviendo al propósito de esta llamada de atención, la noción de intertextualidad bajtiana va a motivar las variantes que después Genette reunirá en el macroconcepto de *transtextualidad* (máxime si Bajtín demanda, para el caso de los textos ficcionales narrativos, no del concurso de la vieja lingüística, sino de los empujes de una nueva translingüística). Como sea, véase GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. p.9-22.

7 KRISTEVA, Op. Cit. , p. 197.

8 GUATTARI, Felix. *Las tres ecologías*. Bogotá: Selene, 1996. p. 49-50.

9 Aun a riesgo de incurrir en lo mismo que estamos intentando denunciar, esto es, en la inconveniencia de las *laminaciones* atributivas, digamos que la novela de base lógica 0-2, a la cual Bajtín da el nombre de novela dialógica, corresponde, guardadas algunas proporciones, a lo que Kundera denomina novela *polihistórica*, es decir, la que, con el propósito de transformar las coordenadas temporo-espaciales típicas de la *imagen literaria*, utiliza todos los instrumentos intelectuales (ensayo, poesía, historia, etc.) y todos los procedimientos literarios (gradación, alternancia, paralelismo, etc.) "para esclarecer lo que únicamente puede esclarecer: el ser del hombre". Cfr. KUNDERA, Milán. *Notas inspiradas por los sonámbulos*. En: *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1987. p. 75 y ss.

10 SILVA, Op. cit., p. 29.

11 Idem. p. 224. Nótese como Silva, aun en el dominio de la prosa, no prescinde de sus determinaciones de hombre tramado profundamente por los códigos retóricos que insuflan el hacer poético. La cita reproducida, sopesada sobre uno de los fieles de la balanza retórica antigua, corresponde a la figura de las supresiones sintácticas conocida con el inusual nombre de *Zeugma*: el verbo *oir*, conjugado en pretérito imperfecto, rige -sin que se repita- la totalidad del período subsiguiente. El efecto poético es perentorio: la ausencia del verbo dice más que su presencia. E intensifica el efecto de

audición *in absentia* por la gradación ecológica -de profunda naturaleza onomatopéyica- de los complementos yuxtapuestos: ir y venir de la péndola del reloj, el murmullo de la lluvia, el quejido del viento, el revoloteo de las hojas. En la nueva teoría retórica, dichos complementos serían constituyentes de una *isotopía clasémica*, es decir, de un conjunto de elementos con fuerte valor significativo. Para el efecto, consúltese CASTRO GARCÍA, Óscar y POSADA, Consuelo. *La Isotopía*. En: *Análisis literarios*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1995. p. 135-139. Así mismo, de los mismos autores, La búsqueda del sentido. En: *Manual de Teoría Literaria*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1994. p. 175-181. Igualmente, el texto ya clásico de RASTIER, Francois. "Sistemática de las isotopías". GREIMAS, A.J. et al. En: *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta, 1976. p.107-140.

12 SILVA, Op. cit., p. 91.

13 Idem, p. 58.

14 Idem, p. 31.

15 Insistimos: no debe ser insignificante el hecho de que el diario de Fernández se abra con la referencia a la muerte de la joven rusa y que se cierre con la mención del hallazgo de la tumba de Helena, joven italiana de 15 años que Fernández ha idealizado como objeto de devoción salvadora (más adelante nos ocuparemos de este fenómeno



Mauricio Vélez Upegui

de *sacralización de lo profano*). En la hipótesis de asimilación de las dos mujeres, y cuyo desarrollo ulterior permitirá comprender la condición de *sujeto anfibio* de Fernández, no deja de sorprender la siguiente acotación: "La obsesión de Silva por Moussia (M.B) debió iniciarse en París donde la muerte de la muchacha produjo conmoción en el grupo de artistas e intelectuales que el colombiano frecuentaba. Una exhibición de los cuadros de la rusa se hizo en 1885 y su familia propició el culto a su memoria transformando en museo una casa parisina mientras se construía en el cementerio de Passy una tumba conmemorativa que luego se convirtió en lugar de peregrinaje". Cfr. ORJUELA, Héctor H. J.K. Huysmans, María Bashkirtseff y Silva. En: *José Asunción Silva, vida y creación*. Selección de Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985. p.472-477. Una vez más, en contra de lo que algunos estiman, los límites entre lo real y lo ficticio se toman borrosos.

16 SILVA, Op. cit., p. 47.

17 Idem, p. 46. En la página anterior de la novela se lee lo siguiente: "Quiere Mauricio Barrés, en las sutiles páginas que intitula 'La leyenda de una cosmopolita', y en que estudia a la Bashkirtseff, danos de ella, ya que no un retrato definido, tres impresiones instantáneas de tres actitudes suyas..." (El subrayado es nuestro). Estas páginas y las dedicadas por José Fernández a componer la semblanza ficcional de la rusa están todas

hinchidas de impresionismo poético, especie de transposición al papel de los rasgos que, hacia 1870-1880, década en la que vivió sus últimos días la pintora rusa y década en que Silva viaja a París, definen la postura del impresionismo pictórico. "Para el impresionismo, la inauguración por un grupo de artistas independientes -víctimas de los rigores del jurado oficial- de una serie de exposiciones privadas, en 1874, sería la fecha cómoda y generalmente aceptada". Cfr. FRANCASTEL, Pierre. *Impresionismo y técnica*. En: *El impresionismo*. Barcelona: Bruguera, 1983. p.17.

18 SILVA, Op. cit., p.49.

19 Repárese si no en la siguiente extensa cita: "morir dejando el mundo, sin haber satisfecho los millones de curiosidades, de deseos, de ambiciones que siente dentro de sí, cuando el conocimiento de seis lenguas vivas, de dos lenguas muertas, de ocho literaturas, de la historia del mundo, de todas las filosofías, del arte en todas sus formas, de la ciencia, de las voluptuosidades de la civilización, de todos los lujos del espíritu y del cuerpo, cuando los viajes por toda Europa y la asimilación del alma de seis pueblos, solo han servido para desear la vida, con ardor infinito y concebir planes cuya realización requeriría diez vidas de hombre". Ibid.

20 SILVA, Prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot, p. 14.

21 Idem, p. 86.

22 Idem, p. 68.

23 Idem, p. 126.

24 Para este concepto de *tecnología del yo*, que compromete una noción de autobiografía en sus variantes de diario, memoria o carta personal, pero sometidas a la doble sujeción de las instituciones disciplinarias y de las varias apariciones de interioridad autoconsciente, consúltese FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990. Así mismo, para una revisión historiográfica de las formas autobiográficas producidas en la historia de Occidente, consúltese, de la vasta bibliografía existente, el ameno texto de MAY, Georges. ¿Cómo?. En: *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. p.73-107.

25 "Decir autobiografía, por tanto, es instaurar una axiología en donde 'lo vivido' (entendido como lo más lleno de significación para determinado ser humano) es colocado en un lugar preponderante". Cfr. VASQUEZ RODRÍGUEZ, Fernando. La autobiografía. En: *El Escriba*. Bogotá: Informativo del área de lectoescritura - Maestría en Educación. 1/1, (dic./95):5-6.

26 SILVA, Prólogo de Gutiérrez Girardot, p.15.

27 Para acotar la idea en términos más extensivos,

vaya lo siguiente: "El hombre en la sociedad del siglo XIX es un 'anfibio' que tiene que vivir en dos mundos que se contradicen: por una parte se ve enredado en la realidad vulgar, en la temporalidad terrenal, acosado por la penuria, la necesidad y la naturaleza, dominado y arrebatado por los instintos y las pasiones; y por otra, se eleva a las ideas eternas, al reino del pensamiento y la libertad...". Cfr. GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. El arte en la sociedad burguesa moderna. En: *Modernismo, supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1987. p. 28.

28 SILVA, Op. cit., p.176.

29 Idem, p. 196.

30 "La idea de *decadencia* está, pues, en relación con la idea de renovación y transformación. Esta renovación se aplica también a la lengua y a la literatura, que para expresar la complejidad de sensaciones, de impresiones y de angustias del hombre moderno, ya no puede seguir repitiendo indefinidamente los moldes y los esquemas del clasicismo y de la retórica tradicional, sino que el artista tiene que descomponerlos construyéndose un lenguaje autónomo personal de gran plasticidad expresiva y sugestiva". HERRERO, Julián. Introducción. En: *HUYSMANS, Joris Karl. A Contrapelo*. Madrid: Cátedra, 1984. p.18.



31 CONTINO, Ferdinand V. Preciosismo y decadentismo. *De Sobremesa* de José Asunción Silva. En: *José Asunción Silva, vida y creación*, Op. Cit., p. 523.

32 SILVA, Op. cit., p.56.

33 Para una revisión de los principales elementos destacables en dicho movimiento, véase HENRIQUEZ UREÑA, Max. Ojeada de Conjunto. En: *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. p. 11.

34 "El afán pictórico de la literatura de Silva queda muy claro si recordamos una apetencia suya anotada en el texto que lleva por título *Carta abierta*: 'lograr que las palabras digan ciertas impresiones visuales' ". LOVELUCK, Juan. "De Sobremesa, novela desconocida del modernismo" En: *José Asunción Silva, vida y creación*. p.494-496. El mismo autor declara esto: "como los modernistas se desplazan en una zona bastante cargada de 'experiencias de cultura', no es raro que su prosa sea museica y neobarroca -lo fundamental de este neobarroquismo se da en el orden de estrechar, como en el siglo XVII, las relaciones entre la pintura y la poesía, en cabal *fusionismo*-. Por lo mismo no sólo encontramos 'arte dentro del arte' -la pintura incorporada de varios modos a la literatura, entre ellos las *trasposiciones*- sino la ostensible tendencia a detener el avance en 'cuadros' y 'escenas' pictóricas y plásticas, llenas

de refinamiento cromático". p. 494.

35 Uno de los libros más famosos de Barbey d'Aurévilly, coetáneo de Huysmans y decadente como él, y conocido por Silva durante su estancia en París, se titula precisamente *Las Diabólicas*. Barcelona: Bruguera, 1975. 333p.

36 GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. *Aproximaciones*. p.91.

37 Citado por BERMAN, Marshall. Baudelaire: el modernismo en la calle. En: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Bogotá: Siglo XXI, 1982. p.147.

38 Idem, p. 143.

NOTAS SOBRE EL AUTOR

Licenciado en Español y Literatura, Universidad de Medellín. Magister en Literatura Colombiana, Universidad de Antioquia. Profesor del Departamento de Ciencias y Humanidades, Universidad EAFIT.

