



Silva y la novela al final del siglo XIX¹

Klaus Meyer-Minnemann

Hamburg Universität

En el primer lustro de los años ochenta del siglo XIX surge en Francia un tipo de novela que, debido al prestigio cultural del que goza ese país en aquel tiempo, muy pronto se difunde por Europa y América Latina. Se trata de una clase de novela que, en una complicada relación con las características más avanzadas de la sociedad burguesa de la época, proclama su absoluta modernidad, definiéndose, en lo que corresponde a sus rasgos de contenido y de expresión, en franca oposición con la todavía poderosa novela naturalista. En *De sobremesa*, de José Asunción Silva, que será el primer ejemplo cabal hispanoamericano de este tipo de «novela nueva», según la expresión de un ensayo señero de Rodó², esta oposición en cuanto a los rasgos de novedad de las demás artes se ve caracterizada así:

En vez de las prostitutas y de las cocineras, de los ganapanes y de los empleadillos que ganan cien pesetas al mes, deléitanse los novelistas en pintarnos grandes damas que se mueven en suavísimos ambientes, magas que realizan los prodigios de los antiguos teúrgos y sabios que poseen los secretos supremos. Tórnase la música de sensual modulación que acariciaba los oídos y sugería voluptuosas tentaciones, en misteriosa voz que habla al cerebro; pasan místicas sombras por entre el crepúsculo que envuelve las estrofas y toman forma en los lienzos, las visiones del más allá. Los exploradores que vuelven de la Canaán ideal del arte, trayendo en las manos frutas que tienen sabores desconocidos y deslumbrados por los horizontes que entrevieron, se llaman Wagner, Verlaine, Puvis de

Chavannes, Gustave Moreau.

En manos de los maestros la novela y la crítica son medios de presentar al público los aterradores problemas de la responsabilidad humana y de discriminar psicológicas complicaciones; ya el lector no pide al libro que lo divierta sino que lo haga pensar y ver el misterio oculto en cada partícula del Gran Todo [325]³.

Vale la pena detenerse en esta cita que en el marco intraficcional de la novela procede de la pluma del protagonista, José Fernández. Las «prostitutas» y las «cocineras», los «ganapanes» y los «empleadillos que ganan cien pesetas», como aquel M. Folantin de la novela corta *A-vau-l'eau* (1882), de Huysmans⁴, representan metonímicamente a los personajes de la novela naturalista, cuyo interés por los pobres y los marginados de la sociedad se había iniciado con *Germinie Lacerteux*, de los hermanos Goncourt, una novela cuya publicación en 1865 saludó calurosamente el joven Emile Zola⁵. Estos personajes vulgares, a modo de una Gervaise o una Nana⁶, son reemplazados entonces -es decir, cuando José Fernández redacta esa nota de su diario, que resulta casi coetánea con el momento de (re-)escritura de la novela⁷, en las pocas semanas que preceden al suicidio de su autor- por «grandes damas que se mueven en suavísimos ambientes, magas que realizan los prodigios de los antiguos teúrgos y sabios que poseen los secretos supremos».

El reemplazo del personal novelístico que señala José Fernández podría hoy parecer cursi si no se lo observa con el trasfondo de un cambio de enfoque en la narrativa de finales del siglo XIX. Mientras en la novela naturalista prevalecía el interés por una narración que hacía entendible el porqué de determinados comportamientos humanos, los cuales se explicaban -incluso «experimentalmente»⁸- recurriendo a los detalles de origen, momento y ambiente social de los personajes narrados, en la «novela nueva» -que sólo mucho después recibirá el nombre de «novela de fin de siglo» (Meyer-Minnemann, 1991, 1-39)- dominaba un interés por el cómo, ya no de los comportamientos humanos, sino de las complejas disposiciones psíquicas instigadoras de esos comportamientos. En una perfecta correspondencia con la crítica más exigente de su época, Rodó planteó, casi al mismo tiempo en que Silva redactaba su novela, que con esta nueva forma de narrar:

[...] debemos admitir al experto peregrino de nuestro mundo interior, al novelista de la universalidad humana que brinde, en la copa exquisita de sus cuentos, el extracto sutil de sus torturas intelectuales, de sus contemplaciones íntimas, de sus estremecimientos profundos, para los curiosos de la inteligencia y los «curiosos de la vida» que quieren ver brillar sobre el frente del Arte la luz que los guíe hacia lo hondo en los misterios de la Idea y el antro oscuro de la Pasión; el rocío que flota, como exhalación de playas nuevas, en el ambiente de los que se lanzan, argonautas del perdido Ideal, a los mares del espíritu, para las almas inquietas, anhelantes, para los visionarios del porvenir que reflejan

sobre la profundidad del horizonte humano los mirajes dorados de sus sueños; las raras exquisiteces de su expresión, para los refinados de la forma que piden a la magia omnipotente del verbo la entera imitación de todos los estremecimientos de la vida, el placer condensado de todas las sensaciones de arte; la quintaesencia de sus nostalgias indefinibles y sus penas agudas, para los paladares finos en lo amargo, para los que Anatole France llama los *gourmets* del dolor .

[II, 41]

Aunque formulada a propósito de un relato de Carlos Reyles, cuyo protagonista a primera vista muy poco tiene que ver con el personaje de la novela *De sobremesa*, de Silva⁹, esta larga cita se lee como una evocación de los estados anímicos de José Fernández, las preocupaciones literarias de su autor y el público lector ideal que, según Rodó, quiere «ver brillar sobre la frente del Arte la luz que lo[s] guíe hacia lo hondo en los misterios de la Idea y en el antro obscuro de la Pasión». Está claro que el camino hacia estas honduras no podrá arrancar de las disposiciones psíquicas de las «prostitutas» y las «cocineras», y tampoco de los «ganapanes» y «empleadillos que ganan cien pesetas al mes», al menos no en la perspectiva finisecular de José Fernández, sino más bien de las «grandes damas» que se mueven «en suavísimos ambientes», como las protagonistas de *Il -piacere* (1888), de Gabriele D'Annunzio¹⁰; de las «magas que realizan los prodigios de los antiguos teúrgos», como (en cierta forma) la *Mme. Chantelouve* de *Là-bas* (1891), de Huysmans, o incluso de los «sabios que poseen los secretos supremos» o al menos creen poseerlos, como Adrien Sixte en *Le disciple* (1889), de Paul Bourget. El mismo Bourget, en un importante ensayo sobre Stendhal, afirmó que «sólo los seres superiores eran portadores de experiencias psíquicas capaces de reflejar la totalidad compleja de la vida humana» (Bourget, 1883, 291).

La caracterización de la novela finisecular por el protagonista de Silva llama la atención sobre un segundo rasgo que la distingue, esta vez no de la novela naturalista - que también aspiraba a «hacer pensar»-, sino de la narrativa contemporánea de entretenimiento. También en ese aspecto coincidía con Rodó, que diagnosticó con desdén:

Hay espíritus vanos para quienes está enferma toda literatura que no ría, o que no duerma, o que no sea discreta y canta como podría serlo la Musa de Bouvard, o que no aspire sólo a aquel fin de alegre e inofensiva diversión que se cumple sin dejar surcos ni sombras en el alma, y hace del libro grato arrullo de las cabezas soñolientas que conciben el arte como el sueño tranquilo de sus noches y al artista como el juglar que las liberte del tormento odioso de pensar.

[II, 39 s.]

Rodó, como sabemos, no pudo leer *De sobremesa*, que tan bien encajaba en su descripción de la «novela nueva». Resultaría vano, por lo tanto, especular sobre lo que habría pensado de la novela de Silva en el conjunto de un juicio suyo que, con todo, no se mostraba enteramente favorable a las novísimas tendencias en la literatura hispanoamericana:

Nuestra reacción antinaturalista es hoy muy cierta, pero es muy candorosa. Nuestro modernismo apenas ha pasado de la superficialidad. Tenemos, sí, coloraciones raras, ritmos exóticos, manifestaciones de un vivo afán por la novedad de lo aparente, osadas aventuras en el mundo de la imagen, refinamientos curiosos y sibaríticos de la sensación... Pero el sentimiento apenas ha demostrado conocer las fuentes nuevas de la emoción, y el pensamiento duerme en la sombra, o sigue los rumbos conocidos, o representa sólo la manifestación de algunas individualidades aisladas, el vano concitar en que se pierde la voz de espíritus sin séquito.

[II, 36]

Por lo menos en lo que se refería a «las fuentes nuevas de la emoción» o el pensamiento contemporáneo, *De sobremesa* manifestaba fundarse en un conocimiento de experto. Prueba de ello son las muchas lecturas de José Fernández mencionadas a lo largo del texto. Entre las que más comentarios han recibido por parte de la crítica se cuenta el *Journal* de Marie Bashkirtseff, que se había publicado en forma mutilada, como sabemos hoy, en dos tomos (París, 1887)¹¹. José Fernández se esfuerza por arrebatarse a su autora de las «rudas manos tudescas» (240) de Max Nordau, imaginándosela «de acuerdo con las páginas del Diario» (241), aquel que la joven pintora rusa, fallecida prematuramente víctima de la tisis, había dejado antes de haber podido entregar todo lo que anhelaba. Salta a la vista que esta larga fantasía del protagonista silviano quien recrea las sensaciones de la joven malograda, vividas en una intensa jornada de lectura, trabajo artístico, ensayo de vestuario y momentos pasados ante el piano, representa la invención de un alma gemela que es contemplada a través del retrato que la evoca.

Es significativo que José Fernández imagine a María Bashkirtseff luego de haber mencionado «tres impresiones instantáneas de tres actitudes tuyas» (241), que ha encontrado en el ensayo «La leyenda de una cosmopolita», de Maurice Barrès¹², y que lo han dejado insatisfecho. Por una parte, el protagonista silviano se acerca a la que en su diario ha dejado, como anota, «un espejo fiel de nuestras conciencias y nuestra sensibilidad exacerbada» (247), por uno de los analistas más sutiles de su época, el joven Maurice Barrès. Por otra parte, este brillante analista no es capaz de satisfacerlo. El porqué de la insatisfacción de José Fernández ante las impresiones que de ella da Barrès debe buscarse, tal vez, en el orden artístico. Es posible que la Bashkirtseff de Barrès no correspondiese por completo a la imagen que Silva quería forjar de la joven

pintora rusa porque ésta debería cumplir con dos funciones: por un lado, el autor colombiano quería modelar a la Bashkirtseff como una especie de *alter ego* de su protagonista¹³, a quien hace exclamar:

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

[247]

Por otro lado, como ha sugerido Héctor H. Orjuela (1990, 62), «la Bashkirtseff bien pudo ser el modelo para la heroína de Silva en *De sobremesa*». En efecto, la imagen que de ella crea José Fernández en su diario prefigura la aparición de Helena de Scilly Dancourt en el hotel de Ginebra. Como la hija del «Conde Roberto de Scilly» (274), quien será caracterizada por su «suelta cabellera castaña, rizada y sedosa» (270), la joven rusa está envuelta en una «masa de cabellos castaños» (241 y 243). Esta cabellera vuelve a presentarse en el retrato que un tal J. F. Siddal -pariente ficticio, en la novela, de María Isabel Leonor Siddal- hizo de la madre de Helena, cuyo semblante se ve «enmarcado por los sedosos rizos castaños de la destrenzada cabellera» (312).

Es sabido que la portentosa cabellera femenina era una de las marcas de los cuadros del más famoso de los pintores prerrafaelitas, Dante Gabriel Rossetti. Se puede admirar en todo su esplendor en *The Blessed Damozel* (1875-1879), una pintura que en muchos aspectos representa el físico de Helena. Con la misma cabellera, Rossetti había inmortalizado también a su mujer, Elizabeth Eleanor Siddal, la María Isabel Leonor de la novela, muerta a los treinta y tres años, es decir, casi tan joven como María Bashkirtseff (veintiséis años), como la ficticia madre de Helena (veintitrés años) y como la misma Helena (dieciséis años, deducibles por la edad de cuatro que tenía cuando su madre murió).

Por ende, la diarista María Bashkirtseff, vista por José Fernández en *De sobremesa*, es tanto una encarnación de un aspecto del estado anímico del protagonista silviano como una prefiguración de Helena de Scilly Dancourt, la cual, a su vez, con toda la estilización prerrafaelita que la caracteriza, no simboliza más que el ingrediente místico del héroe de la novela¹⁴. El otro ingrediente del ser de José Fernández es su poderosa sensualidad. Ambos ingredientes se ven explicados en la novela por medio de una «plancha de anatomía moral» (291), trazada por el mismo protagonista según el modelo propuesto por Paul Bourget, y en la cual José Fernández se da cuenta de su origen y su educación. Sus antepasados, como el lector recordará, eran por la vía paterna una estirpe de criollos austeros, que llegaron a América con los primeros conquistadores y que contaron entre ellos con una monja mística, un capitán al servicio de la Inquisición e incluso un arzobispo. Por el contrario, su ascendencia materna está

ligada a vigorosos llaneros. Su abuelo fue un «jayán potente y rudo que a los setenta años tenía dos queridas y descuajaba a hachazos los troncos de las selvas enmarañadas» (*ibid.*). En José Fernández se unen, así, las propiedades de la ascendencia paterna de «intelectuales de débiles músculos, delicados nervios y empobrecida sangre» (*ibid.*), con los brutales instintos de la rebosante familia materna.

En el contexto de la novela de fin de siglo, esta caracterización se ha de ver como fusión de dos tipos masculinos que en cierta forma complementan el tipo de la mujer frágil, representada por Helena (y, en grado menor, por Consuelo, la amante colombiana del protagonista), y el de la mujer fatal, que en *De sobremesa* encarnan mujeres como María Legendre -*alias* Lelia Orloff-, Olga -«la rubia baronesa alemana que tiene la carnadura dorada de las Venus del Ticiano» (339) - o la Musellaro, quien le recita a José Fernández «los más ardientes poemas en que D'Annunzio canta las glorias de la carne» (340). Los dos tipos masculinos fundidos en José Fernández son el intelectual soñador - último descendiente de una familia antigua y fatigada, a la manera de Des Esseintes en *A rebours* de Joris-Karl Huysmans o de Hanno Buddenbrook en la famosa novela de Thomas Mann-, y el vigoroso hombre lleno de fuerza y salud que hallamos en *Il piacere* de Gabriele D'Annunzio, que lo relaciona con la vitalidad renacentista de César Borgia. Ambos tipos pueblan la novela finisecular y pueden rastrearse en muchos ejemplos. Parece obvio que, al concebir a José Fernández, Silva quería aunar en un personaje sus principales rasgos.

También la llamada «plancha de *anatomía moral*» como medio de explicación de estados anímicos o de comportamientos humanos pertenece al contexto de la novela finisecular, en la cual se prolonga el procedimiento establecido por el naturalismo de fundar las emociones y las conductas de los personajes novelísticos en su origen, la época y el medio ambiente. Sin embargo, el interés de los autores postnaturalistas por ese procedimiento se concentraba más en el análisis de la «psicología» que en cualquier otro aspecto del ser humano, y fue precisamente Paul Bourget, a cuyo prólogo a la novela *André Cornélis* (1887) alude Silva, quien a los ojos de sus contemporáneos lo había conducido a una sutileza y una perfección insuperables. Pero la vivisección de un *état d'âme*, como lo entendía Bourget por lo menos desde sus novelas *Mensonges* (1887) y *Le disciple* (1889), perseguía un objetivo diferente al de Silva: mientras Bourget quería cada vez más denunciar, con el análisis de sus personajes, todo aquello que él veía como depravaciones de su época, y con ello seguirse constituyendo como representante de valores e instituciones decididamente tradicionalistas, el cuadro cuasi clínico que de sí mismo traza José Fernández debía valer como una distinción.

Este cambio en la valoración de fenómenos, por lo demás idénticos en el naturalismo y en la novela de fin de siglo, había comenzado con el abandono de las intenciones sustentadas por Zola y sus discípulos en sus genealogías de la decadencia. No sólo estaba cambiando el origen social de los personajes novelísticos, como Silva hace constar a José Fernández en la ya citada caracterización de «la novela nueva»; también se transformaba el punto de vista acerca de la decadencia. Aquello que en Zola y la literatura naturalista se debía entender como demostración de un descenso, a la vez lamentable e inevitable, tenía ahora rasgos provocativamente meritorios. Este desafío, que se alejaba claramente de los valores y de las propuestas de terapia de un Paul Bourget, puede encontrarse también en *De sobremesa* a pesar de las veleidades casualmente tradicionalistas del protagonista. José Fernández cultiva un yo moderno, cosmopolita y neurótico, el cual, como ha hecho notar Cano Gaviria (1990, 608 s.), se

puede comparar en muchos aspectos con el yo del protagonista de las inquisiciones anímicas en *Un homme libre* (1889), de Maurice Barrès: como él, el personaje de Silva no cesa de indagar en su personalidad, calificada de «proteica y múltiple, ubicua y cambiante, resistente al influjo de los ambientes, vigorosa por los ejercicios atléticos, por el uso de succulentos manjares y licores añejos, enervada por sensuales delicias» (293) . Y, como el hombre libre de Barrès, pasa «largos días de meditativo desprendimiento de las realidades tangibles y de ascética continencia» (*ibid.*).

También, por lo que a la expresión de esta indagación se refiere, *Un homme libre* de Barrès pudo servirle a Silva de modelo, en la misma medida en que lo hacía el auténtico diario de María Bashkirtseff. En la dedicatoria de su libro, dirigida a algunos colegas de París y de la provincia, el autor francés declara haberse atenido para su ficción «a la forma más infantil que pueda imaginarse: un diario» (Barrès, 1957b, xxi). Esta calificación del diario íntimo como «infantil» obviamente no aludía a una supuesta sencillez ingenua de esta forma, sino al hecho de que servía (y aún lo hace) de modo de expresión más natural a las emociones y las observaciones adolescentes. Por lo demás, el diario era una de las formas predilectas de fin de siglo: se halla en varias novelas de Pierre Loti, en la última de Edmond de Goncourt (*Otérie*, de 1884) y en dos del novelista franco-suizo Edouard Rod (*La course a la mort*, de 1885, y *Le sens de la vie*, de 1889), para citar sólo algunos ejemplos. Y era el modo de analizarse que había elegido Henri Frédéric Amiel, cuyos *Fragments d'un journal intime*, publicados con gran resonancia en 1883, fueron comentados por Bourget, Nietzsche y Walter Pater (Girard, 1963, 549 ss.).

Al servirse del diario para expresar las facetas de la vida interior de su protagonista, Silva se situó en una poderosa tradición de análisis psicológico, actualizada por las reflexiones de Paul Bourget y el afán de la novela finisecular de mostrar, en un solo personaje, las complejidades psíquicas, muchas veces contradictorias, del ser humano (Raimond, 1966, 411 ss.). Frente a los primeros intentos sistemáticos de Edouard Dujardin por crear en su novela *Les lauriers sont coupés* (1888) lo que se llamará el monólogo interior, de los cuales no se sabe si llegaron al conocimiento de Silva, la forma del diario era la que más fácilmente se prestaba al escritor colombiano para dar una expresión de inmediatez a la confesión de las emociones, las sensaciones y los pensamientos de su protagonista. Pues, como lo había dicho Bourget en su ensayo sobre Amiel, «es para satisfacer este apetito de confesión que muchos modernos han contraído la costumbre del diario» (Bourget, 1891, 279) .

El diario ofrecía, además, el modo de expresión adecuado para cumplir con lo que la novela de fin de siglo se proponía: hacer ver el mundo de la ficción en su función de representante de la realidad extraliteraria fáctica como simple exteriorización de las aprensiones de un yo inclinado sobre sí mismo. Es así como el narrador de *Un homme libre*, de Barrès, se cansa incluso de la belleza exterior de una Venecia, aprehendida y seleccionada por él, para entregarse de lleno, en el retraimiento de su cuarto de hotel, a sus recuerdos. En retrospectiva, anota:

A los atractivos que esta noble ciudad ofrece a todos los transeúntes, substituí maquinalmente una belleza más segura de gustarme, una belleza según yo mismo. Llevé sus esplendores tangibles hasta la belleza impalpable de las ideas, porque las formas más perfectas son sólo símbolos

para mi curiosidad de analista.

[Barrès, 1957b, 179]

En un tono similar, ante la magnificencia de la naturaleza alpina, José Fernández evoca el recuerdo, de por sí ya altamente teñido de subjetividad, de una noche en medio del Atlántico, en la cual la impresión recibida de la belleza exterior da paso a una visión interior excluyente de la realidad:

[...] luego cuatro entidades grandiosas, el Amor, el Arte, la Muerte, la Ciencia, surgieron en mi imaginación, poblaron solas las sombras del paisaje, visiones inmensas suspendidas entre dos infinitos del agua y del cielo; luego aquellas últimas expresiones de lo humano se fundieron en la inmensidad negra y olvidado de mí mismo, de la vida, de la muerte, el espectáculo sublime entró en mi ser por decirlo así y me dispersé en la bóveda constelada, en el océano tranquilo, como fundido en ellos en un éxtasis panteísta de adoración sublime. ¡Instantes inolvidables cuya descripción se resiste a todo esfuerzo de la palabra! La luz de la madrugada, que destiñó el brillo de las estrellas y le devolvió al mar su glauca coloración mareante, me hizo volver a las realidades de la vida.

[258]

Al mismo tiempo, esta cita aclara lo que también separa a *De sobremesa* de *Un homme libre*. Mientras el narrador cultivador de su yo en la novela del francés se inventa un mundo para liberarse de la realidad circundante -por lo cual, en cierta medida, recoge el proyecto de Des Esseintes en *A rebours*-, José Fernández busca fundirse en la naturaleza o, al menos, encontrar la paz en ella. Además, concibe un plan mediante el cual aspira a apoderarse de su patria, fundando una tiranía a la manera de los «legendarios Molochs, Alejandro, Césares, Aníbal, Bonapartes» (260). Este plan de corte cesarista, que el personaje silviano, por cierto, no llega a realizar, encaja bien con la sed de vida activa que lo distingue del personaje de Barrès, quien en esta etapa de su formación aún no intenta lanzarse a una actividad política. Será sólo en la tercera de las novelas del «culto del yo», titulada *Le Jardin de Bérénice* (1891), cuando el personaje barresiano se esfuerce por «conciliar las prácticas de la vida interior con las necesidades de la vida activa» (Barrès, 1920, prefacio). Cabe agregar, sin embargo, que tampoco en esta novela la vida activa ocupa el centro del interés narrativo. Lo que se enfoca, ya no en forma de diario sino desde la tradicional visión por detrás, es el «jardín de Berenice», es decir, los arriates del alma de la protagonista en concomitancia con el paisaje legendario de Aigues-Mortes.

Hay una segunda diferencia entre Silva y Barrès que debe ser mencionada. Atañe al papel que los dos conceden al amor y a sus efectos. Para el narrador de *Un homme libre*, el amor es una experiencia que sólo después de haberla vivido adquiere su plena importancia en la evocación purificadora:

El placer sólo empieza en la melancolía del recuerdo, cuando las sonrisas, siempre tan burdas, han sido depuradas por la noche que ya las penetra. Para presentar alguna dulzura, es preciso que un acto sea transformado en materia de pensamiento.

[Barrès, 1957b, 230]

José Fernández, en cambio, no siente el placer de la melancolía, sino el dolor y el sufrimiento ante la irreparable ausencia de la amada. Al final exclama:

¡Helena!, ¡Helena! [...] Es un amor sobrenatural que sube hacia ti como una llama donde se han fundido todas las impurezas de mi vida. 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 lodo, de éxtasis y de rugidos, irá a deshacerse en las oscuridades insondables de la tumba.

[347]

No llega a concebir José Fernández una vida sin la presencia del ser amado, mientras que para el hombre libre de Barrès la felicidad del amor se funda en su depuración definitiva por el recuerdo.

Otros aspectos también separan las dos novelas. A la de Barrès, en consonancia con su «culto del yo», la distingue un desinterés casi total por la narración de los acontecimientos: lo que cuenta para él son las sensaciones y las reflexiones que éstos provocan. Esa particularidad, un rasgo genérico de la novela de fin de siglo, también se presenta en *De sobremesa*, pero en ella la intriga novelesca conserva cierto vigor. El encuentro fatídico con el único ser amado, la búsqueda desesperada por volver a verlo y la evidencia final de su muerte son claros indicios de una valorización de la trama novelesca de excepción, que por su falta de verosimilitud había sido rechazada por la novela naturalista. Al mismo tiempo, esa trama ayuda a comprender el porqué del estado anímico del protagonista, quien en su perspectiva limitada del diario sólo es

capaz de dar una explicación partidaria sobre el mal que sufre. En este sentido, la trama de *De sobremesa* viene a desempeñar en parte la función del narrador autorial en las novelas psicológicas de Bourget, quien, en palabras de Barrès, hace ver según el método del botánico cómo la hoja es alimentada por la planta, las raíces y el suelo (Barrès, 1957a, 8).

No obstante, lo que llama la atención en *De sobremesa* es la cantidad de señales y encuentros misteriosos que marcan el mundo de ficción. Por una parte se trata de un mundo cuyo funcionamiento y cuyos sucesos plantean una similitud con la realidad extraliteraria fáctica. En este sentido la novela obedece a los principios de la ficción mimética (Albaladejo, 1992). Por otra parte, este mundo está dominado por el misterio. La crítica, estableciendo su vinculación con las doctrinas esotéricas finiseculares, ha hecho hincapié en la importancia de las fuerzas ocultas que rigen el mundo y los acontecimientos de *De sobremesa*¹⁵. Esas fuerzas ocultas son las que verdaderamente determinan el universo de la novela. Dotan cada objeto, de por sí ya enfocado con la subjetividad del protagonista, de un significado especial que lo sitúa más allá de la pura contingencia. Es así como una de las características de la escritura realista, el llamado «efecto de lo real» (Barthes, 1968), se ve notablemente debilitado. Lo que en el discurso narrativo de la novela naturalista se describía, por lo menos teóricamente, para asegurar la facticidad racional del entorno específico de los acontecimientos, recupera en *De sobremesa* la función de representar un mundo misterioso, cuyo verdadero funcionamiento se esconde bajo la casualidad aparente de sus objetos. Importa, por lo tanto, en la perspectiva del protagonista y de su autor, penetrar esa casualidad para llegar al entendimiento del «misterio oculto en cada partícula del Gran Todo» (323). Muchas novelas de finales del siglo XIX comparten con la obra de Silva esta convicción de que el mundo circundante sólo ofrece una superficie bajo la cual se encuentran las fuerzas fatídicas de la existencia humana.

En su concepción del mundo, *De sobremesa* se aparta de una tradición novelística que buscaba fundar la credibilidad de los sucesos narrados tanto en su «naturalidad» como en la descripción autenticadora del detalle. En Colombia, esta tradición, piedra angular de la escritura realista, se había manifestado por primera vez con claridad en *María*. Constituía una señal de modernidad ante las convenciones de la novela sentimental romántica que Isaacs continuaba (Meyer-Minnemann, 1994). Casi treinta años después de la publicación de *María*, Silva plantea en *De sobremesa* una nueva modernidad, la de la absoluta conformidad con la novela finisecular y las tendencias intelectuales que la sustentan. Con su planteamiento de un mundo regido por fuerzas secretas y el misterio, se anticipa a una literatura que en Hispanoamérica vuelve a manifestarse sólo a partir de los años treinta de este siglo.

Pero hay más: en una nota publicada el 8 de junio de 1886 en la *Revue Wagnérienne* -cuyo director era nadie menos que Edouard Dujardin, futuro autor de *Les lauriers sont coupés*-, el crítico franco-polaco Teodor de Wyzewa, después de haber preguntado por la novela perfecta que veinte siglos de literatura han preparado, expone:

Para restituir literariamente una vida completa, el artista deberá primero limitar sus esfuerzos a la creación de un solo personaje. Cuando en una novela haya dos papeles, el artista debe, alternativamente, vivirlos el uno y el otro: es una necesidad para él de modificar siempre sus visiones. Al

concebir reales estas vidas que surgen, se borran y reaparecen, resulta una dificultad. El novelista creará un alma sola que animará plenamente: a través de ella serán percibidas las imágenes, razonados los argumentos, sentidas las emociones: el lector, como el autor, verá todo, las cosas y las almas, a través de esta alma única y precisa, cuya vida va a vivir.¹⁶

[169]

Es curioso ver en cuan gran medida *De sobremesa* realiza lo que De Wyzewa propone con respecto a lo que él llama «la novela perfecta». Su planteamiento constituye otra prueba más de los vínculos estrechos que unen la obra del bogotano universal José Asunción Silva con la novela de fin de siglo (Cobo Borda, 1988).

Obras de referencia

I. Textos

- Barrès, Maurice. *Le Jardín de Bérénice*. París: Plon, 1920.
- ——. «Trois stations de psychothérapie». *Huit jours chez M. Renán*. París: Plon, 1923, 85-172.
- ——. *Sous l'oeil des barbares*. París: Plon, 1957a.
- ——. *Un homme libre*. París: Plon, 1957b.
- Bourget, Paul. «Stendahl (Henri Beyle)». *Essais de psychologie contemporaine*. París: Lemerre, 1883, 251-323.
- ——. «Henri-Frédéric Amiel». *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*. París: Lemerre, 1891, 251-304.
- De Wyzewa, Teodor. «Notes sur la littérature wagnérienne». *Revue Wagnérienne*, 2, 1968, 150-171.
- Reyles, Carlos. *El terruño y Primitivo*. Prólogo de Ángel Rama. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1953.
- Rodó, José Enrique. «La novela nueva. A propósito de "Academias" de Carlos Reyles». *Obras completas*. 2 vols. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, s. f., II, 23-43.
- Silva, José Asunción. *De sobremesa. Obra completa*. Edición de Héctor H. Orjuela. Madrid: Archivos, 1990b, 227-351.
- Zola, Emile. «*Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt». *Mes haines. Œuvres complètes*. París: Cercle du Livre Precieux, 1968a, vol. x, 62-71.
- ——. «*Le román experimental*». *Œuvres complètes*. París: Cercle du Livre Precieux, 1968b, vol. X, 1173-1203.

II. Estudios

- Albaladejo, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992.
- Barthes, Roland. «L'effet de réel». *Communications*, 11, 1968, 84-89.
- Butor, Michel. «Le román experimental». Prólogo a las *Œuvres complètes* de Emile Zola. París: *Cercle du Livre Precieux*, 1968, vol. X, 1145-1171.
- Cano Gaviria, Ricardo. *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- ——. «Mímesis y "pacto biográfico" en algunas prosas de Silva y en *De sobremesa*». Prólogo a la *Obra completa* de José Asunción Silva. Edición de Héctor H. Orjuela. Madrid: Archivos, 1990b, 596-622.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. «Silva, bogotano universal». *José Asunción Silva, bogotano universal*. Edición de Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Villegas, 1988, 29-121.
- Girard, Alain. *Le journal intime*. París: P.U.F., 1963.
- Hinterhäuser, Hans. «Mujeres prerrafaelistas». *Leyendo a Silva*. Compilación de Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1994, 249-267.
- Jiménez Panesso, David. *Fin de siglo, decadencia y modernidad. Ensayo sobre el modernismo en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura y Universidad Nacional de Colombia, 1994.
- Marún, Gioconda. «De sobremesa: el vértigo de lo invisible». *Thesaurus*, 40, 1985, 361-374.
- Meyer-Minnemann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- ——. «Mundo novelesco, efecto de lo real y literariedad en *María*, de Jorge Isaacs». *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. H. O. Dill et al. Frankfurt-Madrid: Vervuerf, 1994, 126-137.
- ——. «Silva y la novela de fin de siglo». *Silva, su obra y su época. Memoria del Congreso*. Bogotá: Casa de Poesía Silva, 1997.
- Orjuela, Héctor. *De sobremesa y otros estudios sobre José Asunción Silva*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.
- Picón Garfield, Evelyn. «De sobremesa. Silva: el diario íntimo y la mujer prerrafaelita». *Nuevos asedios al modernismo*. Edición de Iván A. Schulman. Madrid: Taurus, 1987, 262-281.
- Raimond, Michel. *La crise du román. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. París: Corfi, 1966.
- Swift, Bernard C. «The Hypothesis of the French Symbolist Novel». *MLR*, 68, 1973, 776-787.
- Thomalla, Ariane. *Die «femme fragile». Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Düsseldorf: Bertelsmann, 1972.
- Villanueva-Collado, Alfredo. «De sobremesa, de José Asunción Silva, y las doctrinas esotéricas en la Francia de fin de siglo». *Revista de Estudios Hispánicos*, 21, 1987, 9-21.
- ——. «La funesta Helena: intertextualidad y caracterización en *De sobremesa*, de José Asunción Silva». *Explicación de textos literarios*, 22, 1993-1994, 63-71.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

