

DE SOBREMESA, UNA DIVAGACION NARRATIVA

Edgar O'Hara

University of Texas at Austin

Luego del naufragio en el que perdiera manuscritos de poemas y cuentos, José Asunción Silva reescribió *De sobremesa*, a petición de un amigo. Este texto fue publicado en 1935, casi treinta años después de la muerte de su autor, y todavía reclama una edición revisada y anotada¹. En este sentido la olvidada obra narrativa de Silva podrá seguir despertando interrogantes y se abrirá a por lo menos tres lecturas: reflejo de la época (1887-1896, años que ocupan el "Diario" de José Fernández), del autor (Fernández alter ego de Silva) y del propio texto (dificultad para adjudicarle una categoría en el género novela).

La lectura que propongo del texto de Silva incide en sus aspectos formales y en el carácter mismo de la obra como *divagación* narrativa. La intromisión de la poética de Silva en *De sobremesa* no es una novedad para la crítica, pero a partir de esa intromisión es posible aceptar su insularidad y evaluar sus alcances y límites. El Silva-narrador debe mucho al Silva-poeta, pero las correspondencias entre ambas obras no afectan la autonomía de las mismas.

EL GENERO

Se suele leer *De sobremesa* como reflejo de una época —la del Modernismo— y expresión de un concepto aristocrático del arte. Ciertamente no es la única fuente que poseemos del último cuarto del siglo XIX, amén de las obras de Darío y las modernistas, ni será el único ejemplo de las contradictorias posturas y sentimientos de esos escritores ante la realidad y el lenguaje. Pero *De sobremesa* ofrece —sin quererlo su autor, quizás; poco importa— la posibilidad de asistir al taller interno no sólo de Silva sino de cierta prosa narrativa hispanoamericana de fines del siglo. No es casual, entonces, que a la luz de la reciente novela hispanoamericana, a partir de los '60 principalmente, el texto de Silva proyecte su trayectoria iluminando las fronteras de un lenguaje en gestación y fracaso dentro de los cánones requeridos por el género.

En un artículo muy acucioso, Juan Loveluck anticipaba en 1965 estas ideas:

"*De sobremesa* no ilustra tanto la estilística del modernismo cuanto sus modales interiores, al amparo de lo que Silva entendía como el arte nuevo de la novela (...) Silva intentará una de las primeras indagaciones que

¹Cito, con indicación de página, por *Obras completas*. Banco de la República de Colombia, 1965. *De sobremesa* muestra una puntuación y una acentuación sui generis que no sé si atribuirla a la voluntad de su autor. No he podido revisar las ediciones de 1925 y 1928.

conoce la novela hispanoamericana en las honduras y complicaciones anímicas de un personaje anormal, sombrío y nihilista. Funda a la vez la alta novela, la novela del arte..."².

Sin embargo, el cuestionamiento del género de la obra no parecía ofrecer problemas. Así, Loveluck la llama también "el diario-novela de Silva" o "novela ensayo", aceptando que las reflexiones del narrador confieren un carácter caótico al texto que lo emparenta con una novela como *La vorágine* de Rivera³.

Ya en 1935 un leal amigo de Silva reconocía indirectamente que la obra no encajaba con facilidad bajo el rótulo acostumbrado de novela. Como un buen albacea literario, Emilio Cuervo-Márquez defiende la obra avalándola con referencias foráneas. No son erradas sus observaciones, pero el camino tomado no podía ser el mejor argumento:

"...basta leer *De sobremesa* para adivinar la influencia que en su novela, que ha sido calificada de artificiosa, ejerció la técnica de los hermanos Goncourt y de D'Annunzio"⁴.

Artificiosidad, capricho verbal: dos achaques contra el estilo modernista en general. *De sobremesa* no se escapa, desde luego. Pero surge otra réplica: ¿cuál es el sentido que la obra contiene sin proponérselo su autor? Silva, conscientemente, nos alcanza el más visible, apoyado en la sugestión de los simbolistas: el escritor presenta la mitad de un sentido y el público lector —con intuición de artista— deberá cerrar el círculo del diálogo con la obra. Ahora bien, el *otro* sentido, más allá del autor y del lector, corresponde al texto que nos habla desde una época y un estilo. Leer *De sobremesa* con una perspectiva distinta supone el acceso a una materia en la que el autor cree moverse como pez en el agua: el lenguaje. Debemos, por tanto, desvelar el flujo de palabras que Silva ordenó con premeditada intención. Martha E. Altisent apunta con eficacia a esa zona:

"*De sobremesa* es un buen ejemplo de la renovación estilística de la prosa modernista. Si la ficción sustenta aquí una serie de reflexiones e ideas sobre este período que la entroncan con la novela-ensayo, abunda también el lirismo en el ritmo interior de la narración, que la acerca a la poesía"⁵.

Pero es difícil escapar a la tentación de unir en una sola persona a Silva y Fernández, mezclanco sus concepciones y deseos. Altisent señala que la obra es "en gran parte un bosquejo de autobiografía o novela autobiográfica que la crítica ha relegado a segundo término y ofrece gran interés para reconstruir la íntima personalidad de Silva"⁶. Del mismo modo, en un estudio estilístico de la poesía de Silva, Betty Tyree

²Juan Loveluck: "*De sobremesa*, novela desconocida del Modernismo". En: *Revista Iberoamericana*, Vol. xxxi, núm. 59, enero-junio 1965.

³Loveluck, art. cit.

⁴Emilio Cuervo-Márquez: *José Asunción Silva, su vida y su obra*. Amsterdam, Editorial De Faam, 1935.

⁵Martha E. Altisent: "*De sobremesa*: itinerario de una personalidad modernista". En: *El café literario*, Bogotá, Vol. iv, núm. 22, julio-agosto 1981.

⁶Altisent, art. cit.

Osiek echa mano de las opiniones de Fernández para entender gran parte de la poética de Silva⁷. O, como señala Eduardo Camacho Guizado, el texto muestra a Silva “disfrazado débilmente de José Fernández”⁸. Esto, que parece indudable, no debe influir en la lectura de la obra narrativa de Silva; prescindiendo del carácter autobiográfico del narrador en *De sobremesa*, nos enfrentamos con un texto cuyo mecanismo principal anticipa algunas fórmulas puestas en práctica años más tarde por los vanguardistas. Y de ahí nace esa fluidez narrativa, el divagar del lenguaje que se atrapa a sí mismo.

LOS MECANISMOS

La obra empieza en el estudio del poeta José Fernández, donde un par de amigos —Oscar Sáenz, Juan Rovira— a los que se sumarán dos más —Luis Cordovez y Máximo Pérez—, piden al escritor que lea unas páginas. La lectura del “Diario” de Fernández consiste, evidentemente, en una retrospectiva que es del dominio público de los oyentes. Doble perspectiva: Fernández lee a sus amigos lo que ellos ya conocen; pero *De sobremesa* también brinda a sus lectores las claves que están dentro y fuera del “Diario”. Por ejemplo, cuando Cordovez precisa:

“...te había suplicado que nos leyeras unas notas escritas en Suiza, pero resulta que Rovira desea conocer unas páginas que según dice tienen relación con Villa Helena; Pérez otras que dizque describen una enfermedad que sufriste en París...”. (Pág. 139).

entenderemos al final del “Diario” por qué esas páginas tienen relación con Villa Helena y cómo las notas de Suiza o de París invaden la lectura de Fernández. El “Diario” será una puerta para entender a su autor, y la verosimilitud del texto (por consiguiente del pasado) se dará la mano con la situación real que viven los personajes esa noche, después de la cena. El argumento del “Diario” es lo de menos, entonces, pues recrea las aventuras y síntomas neurasténicos de Fernández, conocidos ya por sus amigos. La interrogante pertenece al lector de *De sobremesa* y no al auditorio del autor del “Diario”. Por lo tanto las exageraciones y tropiezos narrativos del “Diario” podrían deberse a los males sufridos por José Fernández. Astuto o no, Silva queda limpio de polvo y paja. Pero lo más interesante es comprobar que si los amigos y el propio Fernández hacen hincapié en la pasión romántica por Helena sobre un mar de tormentos, escepticismo, euforia y moralidad, a nosotros, lectores de la obra, nos llama la atención el procedimiento que rescatamos del “Diario” y su relación con el tiempo presente en que lo lee Fernández. Los inconvenientes aparecen cuando intentamos incluir *De sobremesa* en un género o combinaciones de géneros. ¿Por qué es una “novela mediocre y precipitada”?⁹ Las respuestas son múltiples: dispersión de temas, desarticulaciones a causa de los comentarios del autor del “Diario”, uso de referentes asimilados por la tradición (la mariposa, la pintura, la simbiosis abuela-Helena, premoniciones todas de la muerte como enti-

⁷Betty Tyree Osiek: *José Asunción Silva. Estudio estilístico de su poesía*. México, Ediciones De Andrea, 1968.

⁸Eduardo Camacho Guizado: *La poesía de José Asunción Silva*. Bogotá, Universidad de los Andes, 1968.

⁹Camacho Guizado, ob. cit.

dad romántica). Incluso, Altisent separa la trama de la búsqueda de Helena al interior del "Diario":

"El carácter mágico de esta pequeña novela romántica y sentimental inserta en el diario, en la que no falta el indicio del retrato pintado y una serie de símbolos por los cuales el poeta sigue sus huellas hasta descubrir que ha muerto..."¹⁰.

Más aún, la ineficacia del manejo de las voces narrativas, no sólo en el caso del diario de María Bashkirtseff dentro del de Fernández, indica a las claras que Silva no les prestaba mayor importancia. La carta de Emilia, anunciándole la muerte de la abuela, está escrita en el mejor estilo descriptivo de Fernández, por citar un caso. O, al margen de lo que prediquen, los discursos de Mortha, Charvet y Rivington pueden reducirse a una sola manera de hablar.

Por otro lado, ciertos personajes femeninos —cortesanas o amigas seducidas por Fernández— son como fragmentos de una imagen más amplia y degradante de la mujer. Y revelan la maestría de Fernández para recrear escenas que no incluyan narración. Quizás la única mixtura de ambas —descripción y movimiento— sea el episodio con Nelly, la norteamericana (pp. 274-283); pero cuando Fernández va a consumir sus deseos con ella, el relato se corta y el narrador muestra la despedida en el puerto.

Esto nos lleva a la caracterización de los narradores; protagonista en el "Diario" y observador o testigo fuera de él. Pero ambos coinciden efectivamente en el tipo de descripción que suelen emplear. Así, el narrador que nos presenta a Fernández en su estudio parece también participar en el "Diario" como protagonista. Silva no concedió la debida importancia a estos efectos. Pero al menos los comentarios de tipo editorial que hace Fernández en su "Diario" se justifican, como intentaremos demostrar. Martha Altisent alude a la heterogeneidad típica de la prosa modernista, a esa "acumulación de datos eruditos con listas y catálogos procedentes de todas las artes y ciencias", y en consecuencia "la riqueza de vocabulario y elaboración estilística adquieren más relevancia que el argumento"¹¹.

Ahora bien, desbrozando al interior del "Diario" aquellos elementos que forman la heterogeneidad aludida (Utopía social de Fernández, la enfermedad patológica, la filosofía, el arte, el amor imposible, el destino y la fatalidad, etc.) tenemos que toparnos con unas cuantas pero significativas alusiones al proceso creativo. No me refiero a las opiniones de Fernández sobre su poesía o a la esterilidad creativa y las recomendaciones de sus amigos. Percibo un hilo sutil que enlaza unas frases del "Diario" y puede guiarnos hasta el sustento de esta escritura. Al final del "Diario", antes de ir al cementerio, el narrador Fernández exclama frente al hotel desierto en invierno:

"Tiene todo él, alumbrado por el frío sol de invierno, la tristeza de los sitios donde vivimos, dejando algo de nosotros mismos, y que no volveremos a ver nunca". (Pág. 307).

Interesa más que nada el verbo que cierra la cita: ver. Si analizamos el procedimien-

¹⁰Altisent, art. cit.

¹¹Altisent, art. cit.

to del otro narrador que *contempla* la escena del estudio de Fernández, decidiremos hasta qué punto sus desplazamientos corresponden a un *travelling* sostenido por la abertura del diafragma:

“Con el aumento de luz fue visible el grupo que guardaba silencio: el fino perfil de José Fernández, realzado por la palidez mate de la tez y la negrura rizada de los cabellos y de la barba; la contextura hercúlea y la fisonomía plácida de Juan Rovira (...) la cara enjuta y grave de Oscar Sáenz. (Pág. 126).

Sugestivamente Fernández recoge en el “Diario” esta reflexión sobre sí mismo ante la realidad, los demás artistas y el amor:

“Divago al escribir. Cada uno de esos hombres al olvidar las miserables materialidades de la vida lo hacía para realizar algún plan grande que inmortalizara su memoria. Yo pierdo inútilmente mi tiempo entretenido como un niño en futilidades más o menos hermosas, sin buscar la única, que devolverá la paz a mi espíritu conturbado”. (Pág. 227).

Ese “entretenimiento infantil”, digamos, ha de ser la observación de ambientes, personas y cosas sin detenerse en la acción que los une. El divagar narrativo se sustenta en el “Diario” pero tiene su origen y apoyo en la descripción de escenas o estados de ánimo en extrema quietud, por más que el narrador se desplace continuamente y aparezcan y se evaporen los personajes como en el teatro. Aunque no lo diga, el narrador contempla también al lenguaje y vibra enlazado a la sensualidad y las piedras preciosas del Modernismo. De pronto toma distancia y se acerca a la realidad de otro modo:

“El ojo humano al aplicarlo al lente del microscopio que investiga la infinitesimal y al lente del enorme telescopio que, vuelto hacia la altura, le revela el cielo, ha encontrado, arriba y abajo, en el átomo y en la inconmensurable nebulosa, una sola materia, sujeta a las mismas leyes que nada tienen que ver con la suerte de los humanos”. (Pág. 286).

Dejemos al margen el positivismo filosófico de Fernández y aceptemos que el narrador instauro su estirpe aristocrática distinguiéndose de la materia, las personas y la historia. Asume el papel heredado del romanticismo europeo “con ropaje de pequeño dios: el artista”¹². Pero traza, con tensa vocación, los perfiles que una nueva mirada lo insta a percibir. Las alusiones al ojo, al juego de luz y sombra, a los delirios mientras están cubiertos los párpados, tienen, en un sentido, una procedencia anterior al romanticismo: *La Vida Nueva* de Dante y la contemplación de Helena como *figura y medio* para aspirar a lo sublime. Pero en otro sentido, y es éste el que nos interesa, apuntan a una consideración estética que no podía extenderse más allá de los límites de una época y su estilo. La noción de ruptura habla por sí sola en toda la obra pero de una manera velada, por debajo del retrato de Helena y el diálogo de miradas con el ser amado en la ausencia. En cierto modo el diálogo paralelo será con el lenguaje representado por el propio Fernández. En una especie de trance queda

¹²Loveluck, art. cit.

el poeta en el salón de consulta de Rivington al descubrir, tras la contemplación de unos enfermos, que él no padecía un mal incurable ni mucho menos. La única frontera con la realidad es el lenguaje. Por eso anota inmediatamente:

“Tan profunda fue la impresión que no caí en la cuenta de la salida de la persona cuya consulta había terminado, ni *vi*, en el primer momento a Rivington, que por la puerta entreabierta del gabinete *me miraba de pies a cabeza, con ojos de inquietud*”. (Pág. 229, subrayados míos).

Y hacia el final del “Diario”, la invocación a Helena puede entenderse como metáfora de un imposible encuentro con el verbo encarnado en la visión:

“Surge, *aparécete* (...) si mi afán es inútil y vanos mis esfuerzos, cuando suene la hora suprema en que se *cierran los ojos para siempre*, mi ser, misterioso compuesto de fuego y de lodo, *de éxtasis y de rugidos*, irá a deshacerse en la oscuridad de la tumba”. (Pág. 305, subrayados míos).

Por eso la muerte de Helena coincide con el fin del “Diario” y el silencio de los cuatro amigos (¿no se había retirado Rovira “refunfuñando entre dientes” —Pág. 180— antes de la lectura de Fernández?) será absoluto, mientras el narrador de *De sobremesa* se aparta del ambiente casi en penumbra. Final de una escritura, de sus rugidos; oscuridad del silencio. Las últimas líneas del “Diario” son definitivas:

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

UNA LECTURA

En ninguna escritura el concepto de realidad puede desprenderse del lenguaje. Si distinguimos los distintos atractivos (literarios y extraliterarios) que *De sobremesa* ofrece para levantar el mapa de una época y un autor, nos enfrentamos a las propias disyuntivas, ahora sí, de Silva ante la significación de su lenguaje. Sobre la poesía de Silva, Camacho Guizado plantea instancias en su acercamiento y alejamiento de la realidad:

“En primer término, la realidad pasa por una *desrealización*. También experimenta una *dignificación*. Finalmente, el estilo silviano se orienta hacia una *dimensión irreal*. Se puede decir que en la poesía de Silva se produce un proceso de distanciamiento progresivo de la realidad”¹³.

Atendiendo a las innovaciones rítmicas y métricas que Silva experimentó en verso, no es difícil imaginar esta distancia de la realidad, mencionada por Camacho Guizado, como el distanciamiento del lenguaje en *De sobremesa*. La aguda conciencia de sus límites imprime a *De sobremesa* un notorio rasgo de contemporaneidad. Como divagación narrativa, la obra de Silva rebasa el estrecho margen que le concedía el

¹³Camacho Guizado, ob. cit.

género novela. Su prisión no está, entonces, en la categoría ni en las orillas del esteticismo finisecular; habita el lenguaje que desea infructuosamente desprenderse de la época, el lenguaje que ansía trascenderse y sólo consigue repetir los hábitos adquiridos.

En *De sobremesa* se advierten propuestas que escapan a lecturas de época o de mera explicación de la postura artística de Silva. El lenguaje como ausencia incorpora su peculiar estilo, esa aventura que Silva no llegó a conocer sino a presentir.